

**ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОГРАММЫ  
И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА  
РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА**

Ижевск 2008

ГОУВПО « Удмуртский государственный  
университет »  
Кафедра русской литературы XX века и  
фольклора

**ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОГРАММЫ  
И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА  
РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА**

*ХРЕСТОМАТИЯ*

Ижевск 2008

УДК 821.161.1-1"19"(075)  
ББК 83.3(2 = Рус) 6 – 45 Я 73  
Э 872

Рецензент – доктор филологических наук,  
профессор Е.А. Подшивалова

Составитель – И.В. Стрелкова

Э 872            Эстетические программы и художественная  
практика русской поэзии XX века: Хрестоматия  
/ Сост. И.В. Стрелкова. – 2-е изд., перераб. и доп.  
/ УдГУ. – Ижевск, 2008. – 344 с.

В хрестоматию включены теоретические обоснования - статьи, манифесты, декларации - поэтических направлений и стихотворения поэтов, представляющих данные поэтические направления (символизм, акмеизм, футуризм, имажинизм, экспрессионизм, заумь, ничевоки, ОБЭРИУ, концептуализм, метареализм).

Адресовано учителям - словесникам, студентам, изучающим курс русской литературы XX века, учащимся старших классов гуманитарных лицеев и гимназий, а также всем интересующимся историей русской литературы XX века.

УДК 821.161.1-1"19"(075)  
ББК 83.3(2 = Рус) 6 – 45 Я 73

© И.В. Стрелкова, сост., 2008

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Уважаемый читатель, перед Вами второе, дополненное, издание хрестоматии «Эстетические программы и художественная практика русской поэзии XX века», адресованное учителям-словесникам, учащимся выпускных классов средней школы и студентам филологических факультетов, изучающим курс русской литературы XX века. Книга состоит из двух разделов: в первом приведены статьи, манифесты, декларации поэтических направлений; во втором – стихотворения поэтов, как правило, относящихся к данным направлениям. Хрестоматия является учебно-методическим пособием, которое может сопровождать как практические занятия по истории русской литературы XX века, так и специальный или элективный курсы. Итогом занятий должно явиться получение обучающимися не только литературного, но и общекультурного знания.

"Культура всегда - определенное количество унаследованных текстов ...".<sup>1</sup> В нашем случае таковыми "унаследованными текстами" оказываются статьи, манифесты, декларации поэтических школ и направлений, а также выбранные лирические стихотворения, представляющие то или иное поэтическое направление.

Рассматривая своеобразие литературной эпохи XX века, мы обращаемся к замечанию Ю. Тынянова о том, что "литературная эпоха... вовсе не есть неподвижная система. Идет та же борьба разных пластов и образований, что и в современном историческом ряду". И далее: "Эпоха всегда подбирает нужные ей материалы, но использование этих материалов характеризует ее самое".<sup>2</sup>

Представляется необходимым на практических занятиях, в самостоятельной работе обучающихся проследить эволюцию литературного ряда, где, по определению Ю. Тынянова, "главным понятием оказывается *смена систем*", причем "литературное произведение является системой, и системой является литература".<sup>3</sup> Наше внимание обращается на системы поэтические,

или, если использовать традиционные определения, поэтические направления, течения, школы.

О *литературном направлении* "можно говорить там, где писатели осознают *теоретические основы* своей деятельности, прокламируют ее своих манифестах, программных выступлениях, отстаивают в борьбе с приверженцами иных эстетических убеждений.

... В определенных обстоятельствах в рамках одного литературного направления часто образуются группы писателей, родственных и по эстетическим, и по общественно-политическим взглядам. Такую идейно-политическую общность принято называть *литературным течением*.

... Литературное течение, в которое входят ближайшие творческие последователи какого-либо выдающегося писателя, обычно именуют *литературной школой*".<sup>4</sup>

Выбор объекта изучения, а именно поэзии, обусловлен спецификой лирики как литературного рода. "... У лирики есть свой парадокс. Самый субъективный род литературы, она... устремлена к общему, изображению душевной жизни как всеобщей. Если лирика создает характер, то не столько „частный“, единственный, сколько эпохальный, исторический, тот типовой образ современника, который вырабатывают большие движения культуры".<sup>5</sup>

Обращение к поэзии XX века объясняется попыткой систематизировать, углубить представления обучающихся об этом периоде русской литературы, с одной стороны; с другой, - обратить внимание на своеобразие ситуации, представленной в русской поэзии именно в XX веке. "Поэзия осознается как сугубо индивидуальный творческий акт - и поэты торопятся объединиться, придумать объединению название, опубликовать манифест".<sup>6</sup>

Учитывая, что историко-литературный курс школьной программы создает у учащихся общее представление об эпохе XX века, специфических: чертах поэтики отдельных писателей, предлагаемый в хрестоматии материал подводит к необходимости определения структурно-общих и структурно-различных

черт ряда поэтических направлений, которые являются компонентами системы - литературной эпохи, в синхроническом и диахроническом аспектах.

По определению Ю.М. Лотмана, "организационная система, объединяющая людей, живущих в одно время, называется синхронной".<sup>7</sup> "Культура исторична по своей природе. Само ее настоящее существует в отношении к прошлому... и к прогнозам будущего. Эти исторические связи культуры называют диахронными".<sup>8</sup>

Таким образом, появляется возможность рассмотреть более пристально основные направления русской поэзии XX века; проследить их эволюцию с учетом положений, сформулированных в статьях, манифестах и декларациях поэтических направлений; выяснить, как декларируемые идеи преломляются в творчестве представителей того или иного поэтического направления; познакомиться с приемами целостного анализа лирического текста.

Представленный в данном учебно-методическом пособии теоретический материал предназначен для изучения и конспектирования обучающимися по следующим вопросам:

- 1) определение поэтического направления, обоснование его необходимости, данное самими представителями поэтического направления;
- 2) определение роли искусства;
- 3) определение назначения художника;
- 4) определение функции поэтического слова - в определении каждого конкретного поэтического направления.

Оговорим тот момент, что погружение в предлагаемый теоретический материал, освоение метафорического языка поэтической статьи, манифеста, декларации потребует от обучающегося определенного интеллектуального усилия. Однако изучение и конспектирование сложного порой текста должно преследовать цель: поиск ответа на поставленный вопрос, чтобы можно было сказать себе: "Я знаю об этом достаточно". То есть условием успешного собеседования на практическом занятии должно стать понимание того, что ответы на предложенные вы-

ше вопросы найдены. Причем обучающийся сам определяет выбор материала изучения: в конспекте могут быть представлены не все рекомендованные источники, а только те, в которых были найдены убедительные ответы.

Занятия по данному курсу строятся как частично-семинарские, где сначала идет обсуждение теоретического материала, затем - анализ лирических текстов, относящихся к рассматриваемому поэтическому направлению. Целью семинарской части занятия ставится определение тенденций конкретного поэтического направления, цель практической части занятия - учет реализации продекларированных положений в лирическом тексте. Так обеспечивается синхронический подход в рассмотрении каждого представленного поэтического направления при достаточно концентрированной характеристике последнего. В ходе дальнейших занятий появляется возможность определения изменений в оценке искусства, назначения художника, функции поэтического слова представителями последующих поэтических направлений, то есть реализуется диахронический аспект.

Так теоретический текст учебно-методического пособия вводит читателя в своеобразную индивидуальную культуру определенной литературной эпохи, вынуждает оценить, осмыслить текст лирический не только эмоционально и обособленно, но и как компонент логически стройной системы.

Осознание обсуждаемых в ходе занятий вопросов позволяет обучающемуся успешно справиться с проверочным заданием: по анонимно представленному лирическому тексту определить период его создания (с точностью до 10-летия), обосновать поэтическую доминанту, выделить влияние одного либо нескольких поэтических направлений. Так может состояться пусть краткий, но - "диалог культур".

### **Примечания:**

1. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре / Ю.М. Лотман. - СПб.: Искусство,1994. - С.8.

2. Тынянов, Ю.Н. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. - М., 1977. - С. 259.
3. Тынянов, Ю.Н. О литературной эволюции // Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. - М., 1977. - С. 272.
4. Гуляев, Н.А. Теория литературы / Н.А. Гуляев. - М.: Высшая школа, 1985. - С.179-180.
5. Гинзбург, Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. - Л.: Сов. писатель, 1974. - С.8.
6. Баевский, В.С. История русской поэзии: 1730-1980 гг. / В.С. Баевский. - Смоленск: Русич, 1994. - С. 281.
7. Лотман, Ю.М. Беседы о русской культуре. / Ю.М. Лотман. - СПб.: Искусство, 1994. - С. 6.
8. Там же. С. 9.

*Тексты статей, манифестов, деклараций поэтических направлений отсканированы со следующих изданий:*

В Политехническом "Вечер новой поэзии": Стихи участников поэтических вечеров в Политехническом. 1917-1923. Статьи. Манифесты. Воспоминания / Сост. Вл. Муравьев. – М.: Московский рабочий, 1987. 415 с.; Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия / Сост. А.Г. Соколов. – М.: Высшая школа, 1988. – 368 с.; *а также:*

1. Анненский, И.Ф. Бальмонт-лирик // Книги отражений / И.Ф. Анненский.- М.: Наука, 1979. – С. 91-122.
2. Блок, А.А. О современном состоянии русского символизма / А.А. Блок // Собр. соч. В 6 т. М., 1980-1983. Т. 4. С. 141-151.
3. Гандлевский, С. Разрешение от скорби / С. Гандлевский // Личное дело №: Литературно-художественный альманах / Сост. Л. Рубинштейн. – М.: В/о "Союзтеатр", 1991. С. 227-231.
4. Гумилев, Н.С. Читатель // Огненный столп: Стихи и проза / Н.С. Гумилев. – Ижевск: Удмуртия, 1991. С. 372-377.



5. Иванов, В.И. Переписка из двух углов. Поэт и чернь. Заветы символизма // Родное и вселенское / В.И. Иванов. – М.: Республика, 1994. С. 113- 136; 138-142; 180-188.
6. Мандельштам, О.Э. Утро акмеизма. Слово и культура. О природе слова // Выпрямительный вздох / О.Э. Мандельштам. - Ижевск: Удмуртия, 1990. С. 337-341; 354-358; 359-374.
7. Маяковский, В.В. Два Чехова / В.В. Маяковский // Собр. соч. В 12 т. М., 1939. Т. 1. С. 335-344.
8. ОБЭРИУ (Декларация) // Ванна Архимеда: Сборник / Сост., подгот. текста, вступ. статья, примечания А.А. Александрова. – Л.: Художественная литература, 1991. С.456-462.
9. Рубинштейн, Л. Что тут можно сказать... / Л. Рубинштейн // Личное дело №: Литературно-художественный альманах / Сост. Л. Рубинштейн. – М.: В/о "Союзтеатр", 1991. С. 232-235.
10. Хлебников, В. Художники мира. Наша основа // Творения / В. Хлебников. - М.: Сов. писатель, 1987. С. 619-623; 624-629.
11. Что такое метареализм? Факты и предположения // Эпштейн, М. Постмодерн в России. Литература и теория / М. Эпштейн. – М.: Издание Р. Элинина, 2000. С. 121-125.

***Тексты стихотворений отсканированы или перепечатаны со следующих изданий:***

1. Анненский, И.Ф. Стихотворения / И.Ф. Анненский. - М.: Советская Россия, 1987.
2. Ахматова, А.А. Стихотворения / А.А. Ахматова. – Казань: Татарское кн. изд-во, 1990.
3. Белый, А. Стихотворения / А. Белый. – М.: Книга, 1988.
4. Блок, А.А. Стихотворения. Поэмы / А.А. Блок. – М.: Современник, 1987.
5. Ванна Архимеда: Сборник / Сост., подгот. текста, вступ. статья, примечания А.А. Александрова. – Л.: Художественная литература, 1991.
6. В Политехническом "Вечер новой поэзии": Стихи участников поэтических вечеров в Политехническом. 1917-1923. Ста-

- тьи. Манифесты. Воспоминания / Сост. Вл. Муравьев. – М.: Московский рабочий, 1987.
7. Гиппиус, З.Н. Живые лица: Стихи. Дневники: В 2 т. Т. 1. / З.Н. Гиппиус. – Тбилиси: Мерани, 1991.
8. Гумилев, Н.С. Огненный столп: Стихи и проза / Н.С. Гумилев. – Ижевск: Удмуртия, 1991.
9. Жданов, И.Ф. Неразменное небо: Книга стихотворений / И.Ф. Жданов. – М.: Современник, 1990.
10. Личное дело №: Литературно-художественный альманах / Сост. Л. Рубинштейн. – М.: В/о "Союзтеатр", 1991.
11. Мандельштам, О.Э. Выпрямительный вздох / О.Э. Мандельштам. – Ижевск: Удмуртия, 1990.
12. Седакова, О.А. Путешествие волхвов. Избранное / О.А. Седакова. – М.: Логос, 2001.
13. Современники. Стихи / Сост., предисловие, биографические справки, примечания Е.А. Подшиваловой. – Ижевск: Удмуртия, 1989.
14. Хлебников, В. Творения / В. Хлебников. – М.: Сов. писатель, 1987.

Выражаю искреннюю признательность Е.А. Подшиваловой за идею создания данной хрестоматии, А.В. Игнатовой - за сканирование текстов, С.В. и Н.С. Пискаревым – за техническую поддержку.

*Составитель*

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОГРАММЫ РУССКИХ  
ПОЭТИЧЕСКИХ НАПРАВЛЕНИЙ XX ВЕКА:  
МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ И  
КОНСПЕКТИРОВАНИЯ

Символизм

*Д. С. Мережковский*

О ПРИЧИНАХ УПАДКА И О НОВЫХ ТЕЧЕНИЯХ  
СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

<...>

В эпоху наивной теологии и догматической метафизики область *Непознаваемого* постоянно смешивалась с областью *непознанного*. Люди не умели их разграничить и не понимали всей глубины и безнадежности своего незнания. Мистическое чувство вторгалось в пределы точных опытных исследований и разрушало их. С другой стороны, грубый материализм догматических форм поработал религиозное чувство.

Новейшая теория познания воздвигла несокрушимую плотину, которая навеки отделила твердую землю, доступную людям, от безграничного и темного океана, лежащего за пределами нашего познания. И волны этого океана уже более не могут вторгаться в обитаемую землю, в область точной науки. Фундамент, первые гранитные глыбы циклопической постройки – великой теории познания XIX века – заложил Кант. С тех пор работа над ней идет непрерывно, плотина воздвигается все выше и выше.

Никогда еще пограничная черта науки и веры не была такой резкой и неумолимой, никогда еще глаза людей не испытывали такого невыносимого контраста тени и света. Между тем как по сю сторону явлений твердая почва науки

залита ярким светом, область, лежащая по ту сторону плотины, но выражению Карлейля, – "глубина священного незнания», ночь, из которой мы все вышли и в которую должны неминуемо вернуться, более непроницаема, чем когда-либо. В прежние времена метафизика набрасывала на нее свой блестящий и туманный покров. Первобытная легенда хотя немного освещала эту бездну своим тусклым, но утешительным светом.

Теперь последний догматический покров навеки сорван, последний мистический луч потухает. И вот современные люди стоят, незащитные, – лицом к лицу с несказанным мраком, на пограничной черте света и тени, и уже более ничто не ограждает их сердца от страшного холода, веющего из бездны. Куда бы мы ни уходили, как бы мы ни прятались за плотину научной критики, всем существом мы чувствуем близость тайны, близость океана. Никаких преград! Мы свободны и одиноки!.. С этим ужасом не может сравниться никакой порабощенный мистицизм прошлых веков. Никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимости верить и так не понимали разумом невозможности верить. В этом болезненном, неразрушимом диссонансе, этом трагическом противоречии так же, как в небывалой умственной свободе, в смелости отрицания, заключается наиболее характерная черта мистической потребности XIX века.

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

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

Преобладающий вкус толпы – до сих пор реалистический. Художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму. Пошлая сторона отрицания, отсутствие высшей идеальной культуры, цивилизованное варварство среди грандиозных изобретений техники – все это наложило своеобразную печать на отношение современной толпы к искусству.

<...>

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

«Да скоро и с великой жаждой взыщутся люди за вполне изгнанным на время чистым и благородным». Вот что предрек автор «Фауста» 60 лет тому назад, и мы теперь замечаем, что слова его начинают сбываться. «И что такое реальность сама по себе? Нам доставляет удовольствие ее правдивое изображение, которое может дать нам более отчетливое знание о некоторых вещах; но собственно польза для высшего, что в нас есть, заключается в идеале, который исходит из сердца поэта». Потом Гете формулировал эту мысль еще более сильно: *«чем несоизмеримее и для ума недостижимее данное поэтическое произведение, тем оно прекраснее»* (Из «Разговоров Гете с Эккерманом» / Пер. Д. Н. Аверкиева). Золя не мешало бы вспомнить, что эти слова принадлежат не своевольным мечтателям-символистам, жалким ореховым скорлупам, пляшущим на Ниагаре, а величайшему поэту-натуралисту XIX века.

Тот же Гете говорит, что поэтическое произведение должно быть *символично*. Что такое символ?

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

У Ибсена в «Норе» есть характерная подробность: во время важного для всей драмы диалога двух действующих лиц входит служанка и вносит лампу. Сразу в освещенной комнате тон разговора меняется. Черта, достойная физио-

лога-натуралиста. Смена физической темноты и света действует на наш внутренний мир. Под реалистической подробностью скрывается художественный *символ*. Трудно сказать почему, но вы долго не забудете этого многозначительного соответствия между переменной разговора и лампой, которая озаряет туманные вечерние сумерки.

Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности. Если же автор искусственно их придумывает, чтобы выразить какую-нибудь идею, они превращаются в мертвые аллегории, которые ничего, кроме отвращения, как все мертвое, не могут возбудить. Последние минуты агонии m-m Bovary, сопровождаемые пошленькой песенкой шарманщика о любви, сцена сумасшествия в первых лучах восходящего солнца, после трагической ночи в «*Gespenster*» написаны с более беспощадным психологическим *натурализмом*, с большим проникновением в реальную действительность, чем самые смелые человеческие документы позитивного романа. Но у Ибсена и Флобера, рядом с течением выраженных словами мыслей, вы невольно чувствуете другое, более глубокое течение.

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

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

Сновидения, которые преследуют человечество, иногда повторяются из века в век, от поколения к поколению сопутствуют ему. Идею таких *символических характеров*

никакими словами нельзя передать, ибо слова только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли.

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

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

<...>

*Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб, 1893. С. 37-43.*

- **Какие черты характеризуют современную автору действительность?**
- **Какая роль в искусстве отводится символу?**

*А. Л. Волынский*

## ДЕКАДЕНТСТВО И СИМВОЛИЗМ

<...>

...Отбросив частные примеры, скажем несколько слов о декадентстве и символизме, об этом новом брожении в современном искусстве. Даже при самом враждебном отношении к деятелям новейшей литературы, нельзя не видеть, что они выдвинуты на сцену силою исторических об-



стоятельств. Откликаясь на все живое, искусство не могло относиться равнодушно к борьбе материализма с идеализмом. Декадентство явилось реакцией искусства против материализма. Люди, откровенно называющие себя декадентами, бросились искать новых формул, небывалых словесных сочетаний для передачи своих еще не ясных настроений. С радостью они кинулись на свет, блеснувший в отдалении. Но в очень короткий промежуток времени между первыми перестрелками воинствующих журнальных партий и самыми крохотными завоеваниями научно-философского идеализма, в живой области искусства сделана масса досадных ошибок. Будучи протестом искусства против формул материализма и позитивизма, декадентство само по себе, как явление, знаменует только перелом в мировоззрении общества, еще не давший, по крайней мере на русской почве, ни одного человека с особенно ярким литературным талантом. За этим переломом должна последовать эпоха, когда протестантские силы соберутся для серьезной переработки старых философских и эстетических понятий, потому что без точного и ясного разумения мира нельзя сделать ни одного нового шага вперед, потому что при запутанности идей и понятий не могут прорваться творческие силы человека, *единая* правда человеческой скорби о красоте, неразлучной с божеством.

<...> ...Декадентство быстро отцвело. Еще не создав новых словесных выражений для тонких чувственных восприятий, оно быстро расплывается в символизме, который не идет никакими исключительными путями, но ищет простой и ясной для всех правды. Если в мировоззрении людей произошел переворот в известную сторону, то отсюда понятно, что искусство должно показать живую силу этого переворота на деле, т. е. в изображении людей и природы, согласно с новыми идеями и понятиями. Если мироззер-

цание человека из материалистического стало, после долгой внешней и внутренней борьбы, мирозерцанием идеалистическим, то отсюда следует, что к природным силам искусства прибавилась новая сознательная сила, согласная с его бессознательными стремлениями. Искусство идеально с тех пор, как оно существует. Но на пути своего исторического развития оно постоянно встречалось с многочисленными препятствиями, лежавшими в сознательной сфере человека. Каждая мысль, как бы случайна она ни была, либо мешает, либо содействует проявлению творческого духа. Истинно могучую антихудожественную тенденцию представлял материализм прошедшей литературной эпохи. Не победив идеальных инстинктов, бессознательно прокладывающих верные пути для творчества, он не мог, однако, не наложить свою печать даже на лучшие произведения литературы. <...> Но с переменою сознательных представлений и понятий искусство приобретает новые средства и силы. Идеализм расчищает дорогу для творческой деятельности. Старые бессознательные влечения должны получить теперь характер разумно понятого закона. Теперь искусство может стать символическим искусством, в истинном смысле слова.

Что такое символизм? Символизм есть сочетание в художественном изображении мира явлений с миром божества. В этом определении ясно выступают два начала, необходимые для символического творчества. Как и всякое искусство, символизм обращен к простым и наглядным событиям жизни, к миру для всех очевидных фактов, к явлениям природы и явлениям человеческого духа. Чем точнее и трезвее восприятие, чем меньше романтического дыма в описании конкретных фактов, чем яснее и холоднее созерцание, тем лучше для искусства. Обладание, как можно более широкое, миром явлений должно быть положено в ос-

нову всякого философского или поэтического творчества. Итак, символическое искусство, как и всякое искусство, начинается с простых явлений. Но, идя общим для всякого творческого процесса путем, символизм имеет большие преимущества перед прежними литературными школами и направлениями. Когда писатель, разбираясь в пестром материале своих наблюдений, руководится при этом какими-нибудь несложными понятиями, стоящими ниже философской мысли своей эпохи, он может дать только крайне несовершенные выводы своего ума в тех или других художественных образах. При тусклом освещении он не видит действительных свойств и признаков стоящих перед его глазами фактов. Их внутренней сущности, их таинственного значения он не сознает. Механически сцепленные с другими предметами и фактами на своей поверхности, они не кажутся ему *явлениями*, т. е. внешним, законченным, точно и ясно оформленным выражением таинственных основ жизни. Самое понятие *явление* – прекраснейшее поэтическое достояние новейшей философии – имеет логический смысл только при мирозерцании идеалистическом, в котором видимое и невидимое, конечное и бесконечное, чувственно реальное и мистическое слиты в неразрывном единстве, как неотъемлемые признаки двух соприкасающихся между собою миров. Ни на одну минуту символизм не выходит из законной области искусства. В освещении своих идей и понятий он видит явления и изображает только явления. Эта основная черта символического искусства показывает нам, какую роль должно играть мистическое настроение писателя при созидании тех или других поэтических картин и образов. Но искусство никогда не должно превращаться ни в богословие, ни в отвлеченную философию. Каковы бы ни были те средства, которые помогают нам воспринять и понять мир явлений, мир этот,

раз усвоенный, выдвигается вперед в творческой работе художника, заслоняя все прочее. На сцене не остается ничего, кроме явлений со скрытою под ними трагическою бездною, которую нельзя не почувствовать, когда художник дает нам не грубо написанную картину безжизненных фактов, а мир борьбы и страданий в отчетливых формах. На поверхности должны быть явления и только явления. Тела, костюмы, живая человеческая походка, выражение лиц и глаз, всем понятные, но постоянно углубляющиеся ощущения и мысли – вот настоящая сфера того искусства, которое идет сознательным путем идеализма. Вот когда искусство является настоящим художественным сочетанием мира явлений с миром божества, потому что такая творческая работа возможна только тогда, когда художник в самом деле живо ощущает бога, непосредственно соприкасается с ним, непроизвольно соединяет свои впечатления с внутренним религиозным чувством.

Культура и наука, вместо того, чтобы привести человека к последним пределам материализма, привела его к ненасытной жажде религии, пишет г. Денисов. Эта жажда религии, с которою уже не враждует наука, вылившаяся из критической философии, создала то новое направление в искусстве, которое называется символизмом. Молодые писатели *сознательно* хотят идти тем путем, каким искусство шло всегда в лице своих настоящих представителей. Победив декадентство, с его наивно банальными химерами и демоническим пустословием, искусство идет к новому совершенству и новой красоте, о которой в России грезил лучшие художники. Восстановив свою связь с религиозным сознанием, поэтическое творчество станет когда-нибудь, как это было в Элладе, лучшим делом для человека.

*Волынский А. Л.* Борьба за идеализм: Критические статьи. Спб., 1900. С. 314.

- В чем автор видит причину возникновения декадентства?
- Каково соотношение искусства и жизни?
- Каковы основные черты символического искусства?

*К. Д. Бальмонт*

## ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ СЛОВА О СИМВОЛИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

<...>

...Реалисты всегда являются простыми наблюдателями, символисты – всегда мыслители.

Реалисты схвачены, как прибоем, конкретной жизнью, за которой они не видят ничего, – символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь – из окна. Это потому, что каждый символист, хотя бы самый маленький, старше каждого реалиста, хотя бы самого большого. Один еще в рабстве у матери, другой ушел в сферу идеальности.

Две различные манеры художественного восприятия, о которых я говорю, зависят всегда от индивидуальных свойств того или другого писателя, и лишь иногда внешние обстоятельства исторической обстановки соответствуют тому, что одна или другая манера делается господствующей. В эпоху 16-го или 17-го века, почти одновременно, два различных гения явились живым воплощением обеих литературных манер. Шекспир создал целый ряд гениальных образцов реальной поэзии, Кальдерон явился предшественником наших дней, создателем драм, отмеченных красотой символической поэзии. Конечно, национальные данные того и другого писателя в значительной степени предрешали их манеру творчества. Англия – страна положительных деяний, Испания – страна неправдоподобных

предприятий и религиозных безумств. Но историческая атмосфера, в смысле воздействия на личность, была полна как в Англии, так и в Испании однородных элементов; национального могущества, индивидуального блеска и грез о всемирном господстве. Притом же, если брать совершенно однородную обстановку, можно указать, что в одной и той же Испании одновременно существовал реалист Лопе де Вега и символист Кальдерон, в одной и той же Англии жили одновременно реалист Шекспир и декадент Джон Форд.

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

Как определить точнее символическую поэзию? Это поэзия, в которой органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота, – сливаются так же легко и естественно, как в летнее утро воды реки гармонически слиты с солнечным светом. Однако, несмотря на скрытый смысл того или другого символического произведения, непосредственное конкретное его содержание всегда закончено само по себе, оно имеет в символической поэзии самостоятельное существование, богатое оттенками.

Здесь кроется момент, резко отграничивающий символическую поэзию от поэзии аллегорической, с которой ее иногда смешивают. В аллегории, напротив, конкретный

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

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

Я чувствую себя совершенно бессильным строго разграничить эти оттенки, и думаю, что в действительности это невозможно, и что, строго говоря, символизм, импрессионизм, декадентство суть нечто иное, как *психологическая лирика*, меняющаяся в составных частях, но всегда единая в своей сущности. На самом деле, три эти течения то идут параллельно, то расходятся, то сливаются в один поток, но, во всяком случае, они стремятся в одном направлении и между ними нет того различия, какое существует между водами рек и водами океана. Однако, если бы непременно нужно было давать определение, я сказал бы, что импрессионист – это художник, говорящий намеками, субъективно пережитыми, и частичными указаниями воссоздающий в других впечатление виденного им целого. Я сказал бы также, что декадент, в истинном смысле этого слова, есть утонченный художник, гибнущий в силу своей утонченности. Как показывает самое слово, декаденты яв-

ляются представителями эпохи упадка. Это люди, которые мыслят и чувствуют на рубеже двух периодов, одного законченного, другого еще народившегося. Они видят, что вечерняя заря догорела, но рассвет еще спит где-то, за гранью горизонта; оттого песни декадентов – песни сумерек и ночи. Они развенчивают все старое, потому что оно потеряло душу и сделалось безжизненной схемой. Но, предчувствуя новое, они, сами выросшие на старом, не в силах увидеть это новое воочию – потому в их настроении, рядом с самыми восторженными вспышками, так много самой большой тоски. Тип таких людей – герой ибсеновской драмы, строитель Сольнес: он падает с той башни, которую выстроил сам. Философ декадентства – Фридрих Ницше, погибший Икар, сумевший сделать себя крылатым, но не сумевший дать своим крыльям силу вынести жгучесть палящего всевидящего солнца.

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

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

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



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

Поэт-символист чуждается таких общедоступных приемов; он берет тот же сюжет, но заковывает его в блестящие цепи, сообщает ему такую силу сжатости, такой лаконизм сурового и вместе нежного драматизма, что дальше не могут идти честолюбивые замыслы художника.

<...>

В то время как поэты-реалисты рассматривают мир наивно, как простые наблюдатели, подчиняясь вещественной его основе, поэты-символисты, пересоздавая вещественность сложной своей впечатлительностью, властвуют над миром и проникают в его мистерии. Сознание поэтов-реалистов не идет далее рамок земной жизни, определенных с точностью и с томящей скукой верстовых столбов. Поэты-символисты никогда не теряют таинственной нити Ариадны, связывающей их с мировым лабиринтом хаоса, они всегда овеяны дуновениями, идущими из области запредельного, и потому, как бы против их воли, за словами, которые они произносят, чудится гул еще других, не их голосов, ощущается говор стихий, отрывки из хоров, звучащих в святая святых мыслимой нами Вселенной. Поэты-реалисты дают нам нередко драгоценные сокровища, но эти сокровища такого рода, что, получив их, мы удовлетворены – и нечто исчерпано. Поэты-символисты дают нам, в своих созданиях, магическое кольцо, которое радуется

нас, как драгоценность, и в то же время зовет нас к чему-то еще, мы чувствуем близость неизвестного нам нового и, глядя на талисман, идем, уходим куда-то дальше, все дальше и дальше.

<...>

Говорят, что символисты непонятны. В каждом направлении есть степени, любую черту можно довести до абсурда, в каждом кипении есть накипь. Но нельзя определять глубину реки, смотря на ее пену. Если мы будем судить о символизме по бездарностям, создающим бессильные пародии, мы решим, что эта манера творчества – извращение здравого смысла. Если мы будем брать истинные таланты, мы увидим, что символизм – могучая сила, стремящаяся угадать новые сочетания мыслей, красок и звуков и нередко угадывающая их с неотразимой убедительностью.

Если вы любите непосредственное впечатление, наслаждайтесь в символизме свойственной ему новизной и роскошью картин. Если вы любите впечатление сложное, читайте между строк – тайные строки выступят и будут говорить с вами красноречиво.

*Бальмонт К. Д.* Горные вершины:  
Сб. статей. М., 1904. Кн. 1. С. 76-83, 94-95.

**- В чем различие между символической поэзией и поэзией аллегорической?**

**- Чем, по мнению К. Бальмонта, отличается поэт-символист от поэта-реалиста?**

***В. Я. Брюсов***

## **РУССКИЕ СИМВОЛИСТЫ**

**От издателя**

Нисколько не желая отдавать особого предпочтения символизму и не считая его, как это делают увлекающиеся

последователи, «поэзией будущего», я просто считаю, что и символистическая поэзия имеет свой *raison d'être* (разумное основание (*фр.*) – *сост.*). Замечательно, что поэты, нисколько не считавшие себя последователями символизма, невольно приближались к нему, когда желали выразить тонкие, едва уловимые настроения.

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

<...>

*Русские символисты. М., 1894. Вып. I.*  
*Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 27.*

**- Как определяет В. Брюсов цель символизма?**

***В. Я. Брюсов***

**КЛЮЧИ ТАЙН**

<...>

...Искусство поучает – мы знаем это на тысячах примеров. Но вместе с тем в искусстве часто нет ближайших целей, никакой пользы – отрицать это могут только фанатики. Наконец, искусство общит людей, раскрывает душу, делает всех причастными творчеству художника. Что же такое искусство? Как оно и полезно и бесполезно? служит Красоте и часто безобразно? и средство общения и уединяет художника?

Единственный метод, который может надеяться решить эти вопросы – интуиция, вдохновенное угадывание, метод, которым во все века пользовались философы, мыс-

лители, искавшие разгадки тайн бытия. И я укажу на одно решение загадки искусства, принадлежащее именно философу, которое – кажется мне – дает объяснение всем этим противоречиям. Это – ответ Шопенгауэра. У самого философа его эстетика слишком связана с его метафизикой. Но, вырывая его угадывания из тесных оков его мысли, освобождая его учение об искусстве от всех случайно опутавших его учений о «идеях», посредниках между миром нуменов и феноменов, – мы получим простую и ясную истину: искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство – то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства – это приотворенные двери в Вечность.

Явления мира, как они открываются нам во вселенной – растянутые в пространстве, текущие во времени, подчиненные закону причинности, – подлежат изучению методами науки, рассудком. Но это изучение, основанное на показаниях наших внешних чувств, дает нам лишь приблизительное знание. Глаз обманывает нас, приписывая свойства солнечного луча цветку, на который мы смотрим. Ухо обманывает нас, считая колебания воздуха свойством звенящего колокольчика. Все наше сознание обманывает нас, перенося свои свойства, условия своей деятельности, на внешние предметы. Мы живем среди вечной, исконной лжи. Мысль, а следовательно, и наука бессильны разоблачить эту ложь. Больше, что они могли сделать, это указать на нее, выяснить ее неизбежность. Наука лишь вносит порядок в хаос ложных представлений и размещает их по рангам, делая возможным, облегчая их узнание, но не познание.

Но мы не замкнуты безнадежно в этой «голубой тюрьме» – пользуясь образом Фета. Из нее есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы – те мгновения экстаза,

сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения. Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования. Где нет этого уяснения, нет художественного творчества. Где нет этой тайности в чувстве – нет искусства. Для кого все в мире просто, понятно, постижимо, тот не может быть художником. Искусство только там, где дерзновење за грань, где порывание за пределы познаваемого в жажде зачерпнуть хоть каплю

Стихии чуждой, запредельной.

«Врата Красоты ведут к познанию», – сказал тот же Шиллер. Во все века своего существования, бессознательно, но неизменно, художники выполняли свою миссию: уясняя себе открывавшиеся им тайны, тем самым искали иных, более совершенных способов познания мироздания. Когда дикарь чертил на своем щите спирали и зигзаги и утверждал, что это «змея», он уже совершал акт познания. Точно так же античные мраморы, образы гетевского Фауста, стихи Тютчева – все это именно запечатления в видимой, осязательной форме тех прозрений, какие знавали художники. Истинное познание вещей раскрыто в них с той степенью полноты, которую допустили несовершенные материалы искусства: мрамор, краски, звуки, слова...

Но в течение долгих столетий искусство не отдавало себе явного и определенного отчета в своем назначении. Различные эстетические теории сбивали художников. И они воздвигали себе кумиров, вместо того чтобы молиться истинному богу. История нового искусства есть прежде всего история его освобождения. Романтизм, реализм и

символизм – это три стадии в борьбе художников за свободу. Они свергли наконец цепи рабствования разным случайным целям. Ныне искусство наконец свободно.

Теперь оно сознательно предается своему высшему и единственному назначению: быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности. Не мешайте же новому искусству в его, как иной раз может показаться, бесполезной и чуждой современных нужд, задаче. Вы мерите пользу и современность слишком малыми мерами. Польза человечества – вместе с тем и наша личная польза. Все мы живем в вечности. Те вопросы бытия, разрешить которые может искусство, – никогда не перестают быть злободневными. Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество. В то время, как все ломы науки, все топоры общественной жизни не в состоянии разломать дверей и стен, замыкающих нас, – искусство таит в себе страшный динамит, который сокрушит эти стены, более того – оно есть тот сезам, от которого эти двери растворяются сами. Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его «голубой тюрьмы» к вечной свободе.

*Весы. 1904. № 1.*

*Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 91-93.*

- **Что, по определению В. Брюсова, являет собой искусство?**
- **В чем заключается задача искусства, его назначение?**
- **Какова, по мнению автора, миссия художника?**

*Вяч. И. Иванов*

## **ДВЕ СТИХИИ В СОВРЕМЕННОМ СИМВОЛИЗМЕ**

### **I. Символизм и религиозное творчество**

Символ есть знак, или ознаменование. То, что он означает, или знаменует, не есть какая-либо определенная идея. Нельзя сказать, что змея, как символ, значит только «мудрость», а крест, как символ, только «жертва искупительного страдания». Иначе символ – простой иероглиф, и сочетание нескольких символов – образное иносказание, шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа. Если символ – иероглиф, то иероглиф таинственный, ибо многозначный, многосмысленный. В разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение. Так, змея имеет ознаменовательное отношение одновременно к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению.

Подобно солнечному лучу, символ прорезает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение. Поистине, как все нисходящее из божественного лона, и символ, – по слову Симеона о младенце Иисусе – σημεῖον ἀντιλεγόμενον, «знак противоречивый», «предмет пререканий». В каждой точке пересечения символа, как луча нисходящего, со сферой сознания он является знаменем, смысл которого образно и полно раскрывается в соответствующем мифе. Оттого змея в одном мифе представляет одну, в другом – другую сущность. Но то, что связывает всю символику змеи, все значения змеино-го символа, есть великий космогонический миф, в котором каждый ас-

пект змеи-символа находит свое место в иерархии планов божественного всеединства.

Символика – система символов; символизм – искусство, основанное на символах. Оно вполне утверждает свой принцип, когда разоблачает сознанию вещи как символы, а символы как мифы. Раскрывая в вещах окружающей действительности символы, т. е. знамения иной действительности, оно представляет ее знаменательной. Другими словами, оно позволяет осознать связь и смысл существующего не только в сфере земного эмпирического сознания, но и в сферах иных. Так, истинное символическое искусство прикасается к области религии, поскольку религия есть прежде всего чувствование связи всего сущего и смысла всяческой жизни. Вот отчего можно говорить о символизме и религиозном творчестве как о величинах, находящихся в некотором взаимоотношении. Что до религиозного творчества, мы имеем в виду лишь одну сторону его, ту из многообразных его энергий, которая проявляется в деятельности художественной. Художество было религиозным, когда и поскольку оно непосредственно служило целям религии. Ремесленниками такого художества были, например, делатели кумиров в язычестве, средневековые иконописцы, безыменные строители готических храмов. Этими художниками поистине владела религиозная идея. Но когда Вл. Соловьев говорит о художниках будущего: «не только религиозная идея будет владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями», – он ставит этим т е у р г а м задачу еще более важную, чем та, которую разрешали художники древние, и понимает художественное религиозное творчество в еще более возвышенном смысле.

<...>



## IX. Миф, хор и теургия

<...>

Если возможно говорить, как Вл. Соловьев, о поэтах и художниках будущего как теургах, возможно говорить и о мифотворчестве, исходящем от них или через них. Необходимо для этого, согласно Вл. Соловьеву, чтобы прежде всего религиозная идея владела ими, как некогда она владела древними учителями ритма и строя божественного; потом, чтобы они «ею владели и сознательно управляли ее земными воплощениями».

С религиозной проблемой современное искусство соприкасается чрез реалистический символизм и органически связанное с ним мифотворчество. Религиозная проблема на первый взгляд представляется двойкой: проблемой охранения религии, с одной стороны, проблемой религиозного творчества, с другой. На самом деле она остается единой. Без внутреннего творчества жизнь религии сохранена быть не может – она уже мертва. Творчество же религиозное есть тем самым и охранение религии, – если оно не вырождается в творчество суррогатов и подобий религии, в подражание ее формам для облечения ими идеи нерелигиозной. Религия есть связь и знание реальностей. Сближенное магией символа с религиозной сферой, искусство только тогда избегнет соблазна облечения в иератические формы нерелигиозной сущности, если оно поставит своим лозунгом лозунг реалистического символизма и мифа: *a realibus ad realiora*.

*Золотое руно. 1908. № 3-4. С. 86-87; № 5. С. 50.*

- **Каково авторское определение символизма?**
- **Каково соотношение символизма и религиозного творчества?**

**Вяч. И. Иванов**

## **МЫСЛИ О СИМВОЛИЗМЕ**

Средь гор глухих я встретил пастуха,  
Трубившего в альпийский длинный рог,  
Приятно песнь его лилась; но, зычный,  
Был лишь орудьем рог, дабы в горах  
Пленительное эхо пробуждать.  
И всякий раз, когда пережидал  
Его пастух, извлекиши мало звуков,  
Оно носилось меж теснин таким  
Неизреченно сладостным созвучьем,  
Что мнилось: незримый духов хор,  
На неземных орудьях, переводит  
Наречием небес язык земли.  
И думал я: «О гений! Как сей рог,  
Петь песнь земли ты должен, чтоб в сердцах  
Будить иную песнь. Блажен, кто слышит».  
А из-за гор звучал ответный глас:  
«Природа – символ, как сей рог. Она  
Звучит для отзвука. И отзвук – бог.  
Блажен, кто слышит песнь и слышит отзвук».

(«Кормчие Звезды»)

### **I**

Если, поэт, я умею живописать словом («живописи подобна поэзия» – «*Ut pictura poësis*» – говорила, за древним Симонидом, устами Горация, классическая поэтика), – живописать так, что воображение слушателя воспроизводит изображенное мною с отчетливою наглядностью виденного, и вещи, мною названные, представляются его душе осязательно-выпуклыми и жизненно-красочными, оттененными или осиянными, движущимися или застылыми, сообразно природе их зрительного явления;

если, поэт, я умею п е т ь с волшебною силой (ибо, «мало того, чтобы стихи были прекрасными: пусть будут они еще и сладостны, и своенравно влекут душу слушателя, куда ни захотят», – «non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt et quocumque volent animum auditoris agunt», – так говорила об этом нежном насилии устами Горация классическая поэтика), – если я умею петь столь сладкогласно и властно, что обаянная звуками душа идет послушно вслед за моими флейтами, тоскует моим желанием, печалится моею печалью, загорается моим восторгом, и согласным биением сердца отвечает слушатель всем содроганиям музыкальной волны, несущей певучую поэму;

если, поэт и мудрец, я владею познанием вещей и, улаживая сердце слушателя, наставляю его разум и воспитываю его волю;

– но если, увенчанный тройным венцом певучей власти, я, поэт, не умею, при всем том тройном очаровании, заставить самую душу слушателя петь со мною другим, нежели я, голосом, не унисоном ее психологической поверхности, но контрапунктом ее сокровенной глубины, – петь о том, что глубже показанных мною глубин и выше разоблаченных мною высот, – если мой слушатель – только зеркало, только отзвук, только приемлющий, только вмещающий, – если луч моего с л о в а не обручает моего молчания с его молчанием р а д у г о й тайного з а в е т а: тогда я не символический поэт...

<...>

#### IV

Итак, я не символист, если не бужу неуловимым намеком или влиянием в сердце слушателя ощущений непередаваемых, похожих порой на изначальное воспоминание («и долго на свете томилась она, желанием чудным полна,

и звуков небес заменить не могли ей скучные песни земли»), порой на далекое, смутное предчувствие, порой на трепет чьего-то знакомого и желанного приближения, – причем и это воспоминание, и это предчувствие или присутствие переживаются нами как непонятное расширение нашего личного состава и эмпирически-ограниченного самосознания.

Я не символист, если мои слова не вызывают в слушателе чувства связи между тем, что есть его «я», и тем, что он зовет «не-я», – связи вещей, эмпирически разделенных; если мои слова не убеждают его непосредственно в существовании скрытой жизни там, где разум его не подозревал жизни; если мои слова не движут в нем энергии любви к тому, чего дотопе он не умел любить, потому что не знала его любовь, как много у нее обитателей.

Я не символист, если слова мои равны себе, если они – не эхо иных звуков, о которых не знаешь, как о Духе, откуда они приходят и куда уходят, – и если они не будят эхо в лабиринтах душ.

## V

Я не символист тогда – для моего слушателя. Ибо символизм означает отношение, и само по себе произведение символическое, как отделенный от субъекта объект, существовать не может.

Отвлеченно-эстетическая теория и формальная поэтика рассматривают художественное произведение в себе самом; постольку они не знают символизма. О символизме можно говорить, лишь изучая произведение в его отношении к субъекту воспринимающему и к субъекту творящему как к целостным личностям. Отсюда следствия:

- 1) Символизм лежит вне эстетических категорий.

2) Каждое художественное произведение подлежит оценке с точки зрения символизма.

3) Символизм связан с целостностью личности как самого художника, так и переживающего художественное откровение.

<...>

*Труды и дни. 1912. № 1. Иванов Вяч. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 147-148, 152-154.*

**- Какие требования предъявляются Вяч. Ивановым к "символическому поэту"?**

***Вяч. И. Иванов***

**ПОЭТ И ЧЕРНЬ**

I

Стихотворение Пушкина «Чернь» первоначально было озаглавлено «Ямб». Ближайшим образом Пушкин мог ознакомиться с природою «иамба» из творений Андрея Шенье. Едва ли это переименование сделало стихотворение более вразумительным. Подлинное заглавие определяет «род», образец которого хотел дать поэт-художник. «Род» предустанавливает пафос и обуславливает выбор слов («печной горшок», «метла», «скопцы...»). Если бы мы не забыли, что Пушкин выступает здесь и маске Архилоха и говорит в желчных иамбах («will speak daggers» - «говорит колко» (*англ.*) - *сост.*), в древних иамбах, которые презирают быть справедливыми, – мы не стали бы с его Поэтом отождествлять его самого, беспристрастную, милостного, его, который

сетует душой

На пышных играх Мельпомены,  
И улыбается забаве площадной  
И вольности лубочной сцены.

## II

Пушкинский Иамб впервые выразил всю трагичность разрыва между художником нового времени и народом: явление новое и неслыханное, потому что в борьбу вступили рапсод и толпа, протагонист дифирамба и хор – элементы немислимые в разделении.

Или Поэт здесь – «пророк», – один из искони народо-борствующих налагателей воплощенной в них воли на воли чужие? Напротив. Чернь ждет от Поэта повелений, и ему нечего повелеть ей, кроме благоговейного безмолвия мистерий. «Favete linguis» («Благоговейное молчание» (*лат.*) - *сост.*). Или даже прямо: «Удалитесь, непосвященные» (эпиграф Иамба). «Двери, двери!» – как говорилось в орфическом чине тайных служений.

Трагична правота обеих спорящих сторон и взаимная несправедливость обеих. Трагичен этот хор – «Чернь», бьющий себя в грудь и требующий духовного хлеба от гения. Трагичен и гений, которому нечего дать его обступившим. Но он не Тот, Кто сказал: «Жаль мне народа, потому что уже три дня находятся при мне, и нечего им есть». Он говорит: «Какое дело до вас – мне?» Он не знает себя, и менее всего принадлежит себе – он, говорящий «я».

## III

В эпохи народного, «большого» искусства поэт – учитель. Он учительствует музыкой и мифом. Если бы Сократ предупредил всю жизнь тайный голос, повелевший ему – слишком поздно! – заниматься музыкой, – он стал бы впрямь и вполне «сподвижником лебедей в священстве Аполлона», как означает он в Платоновом «Федоне» свое божественное посланничество, – и чаша с ядом народной

мести не была бы им выпита. Ища осмыслить смутно прозренную измену его стихии народной, духу музыки и духу мифа, – сограждане обвинили его в упразднении старых и введении новых божеств: они говорили на своем языке, который уже не был языком Сократа, и не находили в слове средства осознать и исчерпать всю великую, трагическую и творческую вину пророка, который был топором, подсекшим мифородные корни эллинской души. Он именно бессилен был ввести новые богопочитания; он не был подобен древнему Эпимениду. Если бы мифотворческая сила Греции не иссякла в Сократе, если бы она еще дышала в нем, как она снова дышит в Платоне, срок эллинского цветения был бы продлен – и, быть может, лучом более стало бы в спектре человеческого духа.

«Гомер и Гесиод научили эллинов богам», – говорит «отец истории»; и Гомера же с Гесиодом обвиняет в лжеучении о богах странствующий рапсод – «философ» Ксенофан. Греческие лирики и трагики VII, VI, V веков столь же преемники и вместе преобразователи народного миропонимания и богочувствования, как Дант, последний представитель истинно «большого», истинно мифотворческого искусства в области слова. В отдаленных веках, предшествовавших самому Гомеру, мерещились эллинам легендарные образы пророков, сильных «властно-движущей игрой». Греческая мысль постулировала в прошлом сказочные жизни Орфея, Лина, Мусэя, чтобы в них чтить родоначальников духовного зиждительства и устроительного ритма.

#### IV

Трагичен себя не опознавший гений, которому нечего дать толпе, потому что для новых откровений (а говорить ему дано только новое) дух влечет его сначала уединиться

с его богом. В пустынной тишине, в тайной смене ненужных, непонятных толпе видений и звуков должен он ожидать «веяния тонкого холода» и «эпифании» бога. Он должен воссесть на недоступный треножник, чтобы потом уже, прозрев иным прозрением, «приносить дрожащим людям молитвы с горней вышины»... И Поэт удаляется – «для звуков сладких и молитв». Раскол совершился.

Бежит он, дикий и суровый,  
И звуков, и смятенья полн,  
На берега пустынных волн,  
В широкошумные дубровы.

Отсюда – уединение художника, – основной факт новейшей истории духа, – и последствия этого факта: тяготение искусства к эзотерической обособленности, утончение, изысканность «сладких звуков» и отрешенность, углубленность пустынных «молитв». Толпа вынуждала Поэта к воздействию на нее: его действием был его отказ от действия, новое действие в потенции. Его сосредоточение в себе было пассивным самоутверждением действенного начала, в ответ на активность самоутверждения, в лице Черни, начала страдательного и косного. Гордость Поэта будет искуплена страданием отъединенности; но его верность духу скажется в укрепительном подвиге тайного, «умного» делания.

## V

Раскол был состоянием ущерба и аномалии для обоих разлученных начал. Уже у Лермонтова слышится энергический, но бессильный ропот на роковое разделение.

Бывало, мерный звук твоих могучих слов  
Воспламенял бойца для битвы;



Он нужен был толпе, как чаша для пиров,  
Как фимиам в часы молитвы.

Тютчев был у нас первой жертвой непоправимо совершившегося. Толпа не расслышала сладчайших звуков, углубленнейших молитв. Дивное отщипание тяготело над обеими враждующими сторонами. Его можно определить именем: афазия. Обильная, прямая, открытая поэтическая речь, которой невольно заслушивались, когда она свободно лилась из уст Пушкина, – умолкла. Как электрическая искра, слово возможно только в сообщении противоположных полюсов единого творчества: художника и народа. К чему и служило бы в разделении слово, это средство и символ вселенского единomyслия? Толпа утратила свой орган слова – певца. Певец отринул слово обще- и внешне-вразумительное и искал своего, *внутреннего* слова. Уже Поэт пушкинского Иамба

по лире вдохновенной  
Рукой *рассеянной* бряцал.

Почему его напевы были отрывочны и бессвязны, когда художническая работа – работа высшего сосредоточения и сочетания? Очевидно, он был поглощен внутренними звуками, не обретавшими отзвука в слове. Новейшие поэты не устают прославлять безмолвие. И Тютчев пел о молчании вдохновеннее всех. «Молчи, скрывайся и таи...» – вот новое знамя, им поднятое. Более того: главнейший подвиг Тютчева – подвиг поэтического молчания. Оттого так мало его стихов, и его немногие слова многозначительны и загадочны, как некие тайные знамения великой и несказанной музыки духа. Наступила пора, когда «мысль изреченная» стала «ложью».

## VI

Те из певцов, которые не убоялись лжи слова, стали изменниками духа и не удовлетворили толпы, как не оправдались они и пред своим внутренним судом. Верны своей святине остались дерзнувшие творить свое отрешенное слово. Дух, погруженный в подслушивание и транс тайного откровения, не мог сообщаться с миром иначе, чем пророчествующая Пифия. Слово стало только указанием, только намеком, только символом; ибо только такое слово не было ложью. Но эти «знаки глухонемых демонов» были зарницами, смутно уловляемыми и толпой. Символы стали тусклыми зарницами, мгновенными пересветами еще далекой и немой грозы, вестями грядущего соединения взаимно ищущих полюсов единой силы.

Откуда же взялись эти новые старые слова? Откуда вырос этот лес символов, глядящих на нас родными ведущими глазами (как сказал Бодлэр)? Они были искони заложены народом в душу его певцов, как некие изначальные формы и категории, в которых единственно могло вместиться всякое новое прозрение.

## VII

Символ только тогда истинный символ, когда он исчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намек и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине. Он – органическое образование, как кристалл. Он даже некая монада, – и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения. Аллегория – учение; символ – оз-

наменованіе. Аллегорія – иносказаніе; символ – указаніе. Аллегорія логически ограничена и внутренне неподвижна: символ имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается.

Но если символы несказанны и неизъяснимы и мы беспомощны пред их целостным тайным смыслом, то они обнаруживают одну сторону своей природы пред историком: он открывает их в окаменелостях стародавнего верования и обоготворения, забытого мифа и оставленного культа. Так пшеничные зерна фараоновых житниц уцелели до наших солнц под покровами мумий. «Символы – рудименты», – говорит Липперт. И символы – энергии. Исследуемые в своих исторических судьбах, они доселе неотразимы и действительны сосредоточенным в них обаянием древнейшего богочувствования.

Если музыку метко назвали бессознательным упражнением в счету и счислении, то творчество поэта – и поэта-символиста по преимуществу – можно назвать бессознательным погружением в стихию фольклора. Атавистически воспринимает и копит он в себе запас живой старины, который окрашивает все его представления, все сочетания его идей, все его изобретения в образе и выражении.

Символы – переживания забытого и утерянного достоинства народной души. Но они органически срослись с нею в ее росте и своих перерождениях: психологически необходимые, они метафизически истинны. И если мы поддаемся их внушению, если наша душа еще дрожит созвучно их золотой арфе, – они живы и живут.

## VIII

Что познание – воспоминание, как учит Платон, оправдывается на поэте, поскольку он, будучи органом на-

родного самосознания, есть вместе с тем и тем самым – орган народного воспоминания. Через него народ вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней веками возможности. Как истинный стих предуставлен стихией языка, так истинный поэтический образ предопределен психеей народа.

В отъединении созревают в душе поэта семена давнего сева. По мере того как бледнеют и исчезают следы поздних воздействий его отеснявшей среды, яснее и определяется в изначальном напечатлени его «наследье родовое». Созданное им внутреннее слово узнается народной душой как нечто свое – постигается темным инстинктом забытого родства. Поэт хочет быть одиноким и отрешенным, но его внутренняя свобода есть внутренняя необходимость возврата и приобщения к родимой стихии. Он изобретает новое – и обретает древнее. Все дальше влекут его марева неизведанных кругозоров; но, совершив круг, он уже приближается к родным местам.

## IX

Истинный символизм должен примирить Поэта и Чернь в большом, всенародном искусстве. Минует срок отъединения. Мы идем тропой символа к мифу. Большое искусство – искусство мифотворческое. Из символа вырастет искони существовавший в возможности миф, это образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного и вселенского. Разве христианская душа нашего народа, проникновенно и мифически названного богоносцем, не узнает себя в мифотворческих стихах Тютчева? –

Удрученный ношей крестной,  
Всю тебя, земля родная,

В рабском виде Царь небесный  
Исходил, благословляя...

Только народный миф творит народную песню и храмовую фреску, хоровые действия трагедии и мистерии. Мифу принадлежит господство над миром. Художник, разрешитель уз, новый демиург, наследник творящей матери, склонит послушный мир под свое легкое иго. Ибо миф – постулат мирского сознания, и мифа требовала от Поэта не знавшая сама, чего она хочет, Чернь. Важного, верного, необходимого алкала она: только вымысел мифический – произвольный вымысел и вернейший «тьмы низких истин». К символу же миф относится, как дуб к желудю. И «ключи тайн», вверенные художнику, – прежде всего ключи от заповедных тайников души народной.

- В чем Вяч. Иванов видит различие между поэтом прошлого и поэтом настоящего времени?
- В чем автор усматривает причины расхождения поэта и толпы?
- Что означает выражение: "подвиг поэтического молчания"?
- Каково соотношение искусства и мифотворчества?

*Вяч. И. Иванов*

## ЗАВЕТЫ СИМВОЛИЗМА

### I

Мысль изреченная есть ложь. Этим парадоксом-признанием Тютчев, ненароком обличая символическую природу своей лирики, обнажает и самый корень нового символизма: болезненно пережитое современною душой

противоречие – потребности и невозможности «высказать себя».

Оттого поэзия самого Тютчева делается не определенно *сообщающей* слушателям свой заповедный мир «тайнственно-волшебных дум», но лишь ознаменовательно *приобщающей* их к его первым тайнам. Нарушение закона «прикровенной» речи, из воли к обнаружению и разоблачению, отмщается искажением раскрываемого, исчезновением разоблаченного, ложью «изреченной мысли»...

Взрывая, возмутишь ключи:  
Питайся ими, и молчи...

И эта не самолюбивая ревность, не мечтательная гордость или мнительность, – но осознание общей правды о наставшем несоответствии между духовным ростом личности и внешними средствами общения: слово перестало быть равносильным содержанию внутреннего опыта. Попытка «изречь» его – его умерщвляет, и слушающий приемлет в душу не жизнь, но омертвелые покровы отлетевшей жизни.

При невозможности изъяснить это несоответствие примерами порядка чисто психологического рассмотрим отвлеченное понятие – например понятие «бытия» – как выражение и выражаемое. Независимо от гносеологической точки зрения на «бытие» как на одну из познавательных форм, едва ли возможно отрицать неравноценность облакаемых ею внутренних переживаний. Столь различным может быть дано представление о бытии в сознании, что тот, кому, по его чувствованию, приоткрывается «мистический» смысл бытия, будет ощущать словесное приписание этого признака предметам созерцательного постижения в повседневном значении обычного слова – как «изре-

ченную ложь», – ощущая в то же время как ложь и отрицание за ними того, что язык ознаменовал символом «бытия». Нелепо, скажет такой созерцатель, утверждать вместе, что мир есть, – и что есть Бог, – если слово «есть» значит в обоих случаях одно и то же.

Что же должно думать о попытках словесного построения не суждений только, но и силлогизмов из терминов столь двусмысленно словесных? *Quaternio terminorum* («Учетверение терминов» (лат.) – *сост.*) будет неотступно сопутствовать усилиям логически использовать данные сверхчувственного опыта. И применима ли, наконец, формальная логика слов-понятий к материалу понятий-символов? Между тем живой наш язык есть зеркало внешнего эмпирического познания, и его культура выражается усилением логической его стихии, в ущерб энергии чисто символической, или мифологической, соткавшей некогда его нежнейшие природные ткани – и ныне единственно могущей восстановить правду «изреченной мысли».

## II

В поэзии Тютчева русский символизм впервые творится как последовательно применяемый метод, и внутренне определяется как двойное зрение и потому – потребность другого поэтического языка.

В сознании и творчестве одинаково поэт переживает некий дуализм – раздвоение, или, скорее, удвоение своего духовного лица.

О, вещая душа моя!  
О, сердце полное тревоги!  
О, как ты бьешься на пороге  
Как бы двойного бытия!..

Так, ты – жилище двух миров.  
Твой день – болезненный и страстный,  
Твой сон – пророчески неясный,  
Как откровение духов.

Таково самосознание. Творчество также поделено между миром «внешним», «дневным», «охватывающим» нас в «полном блеске» своих «проявлений», – и «неразгаданным, ночным» миром, пугающим; нас, но и влекущим, потому что он – наша собственная сокровенная сущность и «родовое наследье», – миром «бестелесным, слышимым и незримым», сотканным, быть может, «из дум, освобожденных сном».

Тот же символический дуализм дня и ночи как мира чувственных «проявлений» и мира сверхчувственных откровений встречаем мы у Новалиса. Как Новалису, так и Тютчеву привольнее дышится в мире ночном, непосредственно приобщающем человека к «жизни божески-всемирной».

Но не конечною рознью разделены оба мира: она дана только в земном, личном, несовершенном сознании:

В вражде ль они между собою?  
Иль солнце не одно для них  
И неподвижною средою,  
Деля, не соединяет их?

В поэзии они оба вместе. Мы зовем их ныне Аполлоном и Дионисом, знаем их неслиянность и нераздельность, и ощущаем в каждом истинном творении искусства их осуществленное двуединство. Но Дионис могущественнее в душе Тютчева, чем Аполлон, и поэт должен спастись от его чар у Аполлонова жертвенника:



Из смертной рвется он груди  
И с беспредельным жаждет слиться.

Чтобы сохранить свою индивидуальность, человек ограничивает свою жажду слияния с «беспредельным», свое стремление к «самозабвению», «уничтожению», «смешению с дремлющим миром», – и художник обращается к ясным формам дневного бытия, к узорам «златотканого покрывала», брошенного богами на «мир таинственный духов», на «бездну безымянную», т. е. не находящую своего имени на языке дневного сознания и внешнего опыта... И все же самое ценное мгновение в переживании и самое лучшее в творчестве есть погружение в тот созерцательный экстаз, когда «нет преграды» между нами и «обнаженной бездной», открывающейся – в Молчании.

Есть некий час всемирного молчанья,  
И в оный час явлений и чудес  
Живая колесница мирозданья  
Открыто катится в святилище небес.

Тогда, при этой ноуменальной открытости, возможным становится творчество, которое мы называем символическим: все, что оставалось в сознании феноменального, «подавлено беспомыслием», –

Лишь Музы девственную душу  
В пророческих тревожат боги снах.

Такова природа этой новой поэзии – сомнамбулы, шествующей по миру сущностей под покровом ночи.

Настанет ночь, и звучными волнами  
Стихия бьет о берег свой...

То глас ее: он нудит нас и просит.  
Уж в пристани волшебный ожил челн...

Среди темной «неизмеримости» открывается в поэте двойное зрение, «Как демоны глухонемые», перемигиваются между собою светами. Макрокосм и Микрокосм. «Что вверху, то и внизу».

Небесный свод, горящий славой звездной,  
Таинственно глядит из глубины;  
И мы плывем, пылающею бездной  
Со всех сторон окружены.

То же представление о поэзии как об отражении двойной тайны – мира явлений и мира сущностей, – мы находим под символом «Лебедя»:

Она между двойною бездной  
Лелеет твой всезрящий сон,—  
И полной славой тверди звездной  
Ты отовсюду окружен.

Итак, поэзия должна давать «всезрящий сон» и «полную славу мира, отражая его «двойною бездной» – внешнего, феноменального, и внутреннего, ноуменального, постижения. Поэт хотел бы иметь другой, особенный язык, чтобы изъяснить это последнее.

Как сердцу высказать себя?  
Другому как понять тебя?  
Поймет ли он, чем ты живешь?

Но нет такого языка; есть только намеки, да еще очарование гармонии, могущей внушить слушающему переживание, подобное тому, для выражения которого нет слов.

Игра и жертва жизни частной,  
Приди ж, отвергни чувств обман  
И ринься, бодрый, самовластный,  
В сей животворный океан!  
Приди, струей его эфирной  
Омой страдальческую грудь –  
И жизни божески-всемирной  
Хотя на миг причастен будь.

Слово-символ делается магическим внушением, общающим слушателя к мистериям поэзии. Так и для Боратынского – «поэзия святая» есть «гармонии таинственная власть», а душа человека – ее «причастница»... Как далеко это возрание от взглядов XVIII века, еще столь живучих в Пушкине, на адекватность слова, на его достаточность для *разума*, на непосредственную общительность «прекрасной ясности», которая могла быть всегда прозрачной, когда не предпочитала – лукавить!

### III

Символизм в новой поэзии кажется первым и смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов, усвоивших некогда словам всенародного языка особенное, таинственное значение, им одним открытое, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта. Они знали другие имена богов и демонов, людей и вещей, чем те, какими называл их народ, и в знании истинных имен полагали основу своей власти над природой. Они учили народ умилостивлять страшные силы призывами ласкательными и льстивыми, именовать левую сторону «лучшею», фурий – «благими богинями», подземных владык – «подателями богатств и всякого изобилия»; а сами хранили про себя пре-

емственность иных наименований и словесных знаков, и понимали одни, что «смесительная чаша» (кратер) означает душу, и «клира» – мир, и «пещера» – рождение, и «Астерия» – остров Делос, а «Скамандрий» – отрока Астианакса, сына Гекторова, – и уже задолго, конечно, до Гераклита и элейцев – что «умереть» значит «родиться», а «родиться» – «умереть», и что «быть» – значит «быть воистину», т. е. «быть как боги», и «ты еси» – «в тебе божество», а неабсолютное «быть» всенародного словоупотребления и мирозерцания (δόξα) относится к иллюзии реального бытия или бытию потенциальному (μή ὄν).

Учение новейших гносеологов о скрытом присутствии в каждом логическом суждении, кроме подлежащего и сказуемого, еще третьего, нормативного элемента, некоего «да» или «так да будет», которым воля утверждает истину как ценность, помогает нам, – стоящим на почве всецело чуждых этим философам общих воззрений, – уразуметь религиозно-психологический момент в истории языка, сказавшийся в использовании понятия «бытия» для установления связи между субъектом и предикатом, что впервые осуществило цельный состав грамматического предложения (*pater est bonus* (лат.) – отец – добрый – *сост.*). Слова первобытной естественной речи прилегали одно к другому вплотную, как циклопические глыбы; возникновение цементирующей их «связки» (*сорула*) кажется началом искусственной обработки слова. И так как глагол «быть» имел в древнейшие времена священный смысл бытия божественного, то позволительно предположить, что мудрецы и теурги тех дней ввели этот символ в каждое изрекаемое суждение, чтобы освятить им всякое будущее познание и воспитать – или только посеять – в людях ощущение истины как религиозной и нравственной нормы.

Так владели изначальные «пастыри народов» тою речью, которую нарекли «языком богов»; и перенесение этого представления и определения на язык поэтический знаменовало религиозно-символический характер напевного, «вдохновенного» слова. Новое осознание поэзии самими поэтами как «символизма», было воспоминанием о стародавнем «языке богов». Ибо в ту пору, когда поэт, замедливший (если верить Шиллеру) в олимпийских чертогах, увидел, вернувшись на землю, что не только поделен без него вещественный мир и певцу нет в земном части и надела, но (и этого еще не знает Шиллер) что и все слова его родового языка захвачены во владение хозяевами жизни и в повседневный обиход ее обыденными потребностями, — ничего и не оставалось больше поэту, как припомнить наречие, на каком дано ему было беседовать с небожителями, — и через то стать вначале недоступным пониманию толпы.

Символизм кажется упреждением той гипотетически мыслимой, собственно религиозной эпохи языка, когда он будет обнимать две отдельных речи: речь об эмпирических вещах и отношениях и речь о предметах и отношениях иного порядка, открывающегося во внутреннем опыте, — иератическую речь пророчествования. Первая речь, ныне единственно нам привычная, будет речь логическая, — та, основную внутреннюю форму которой является суждение аналитическое; вторая, ныне случайно примененная к первой, обвивающая священную золотую омелью дружные с нею дубы поэзии и глушащая паразитическим произрастанием рассадники науки, поднимающаяся тучными колосьями родного злака на пажитях вдохновенного созерцания и чуждыми плевелами на поле, вспаханном плугами точного мышления, — будет речь мифологическая, основную форму которой послужит «миф», понятый как синтетическое суждение, где подлежащее — понятие-символ, а сказуемое —

глагол: ибо миф есть динамический вид (modus) символа, – символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила.

#### IV

Символизм кажется воспоминанием поэзии о ее первоначальных, исконных задачах и средствах.

В стихотворении «Поэт и чернь» Пушкин изображает Поэта посредником между богами и людьми:

Мы рождены для вдохновенья,  
Для звуков сладких и молитв.

Боги «вдохновляют» вестника их откровений людям; люди передают через него свои «молитвы» богам; «сладкие звуки» – язык поэзии – «язык богов». Спор идет не между поклонником отвлеченной, внежизненной красоты и признающими одно «полезное» практиками жизни, но между «жрецом» и толпой, переставшей понимать «язык богов», отныне мертвый и только потому бесполезный. Толпа, требующая от Поэта языка земного, утратила или забыла религию, и осталась с одною утилитарною моралью. Поэт – всегда религиозен, потому что – всегда поэт; но уже только «рассеянной рукой» бряцает он по заветным струнам, видя, что внимающих окрест его не стало.

Напрасно видели в этом стихотворении, строго выдержанном в стиле древности, не знавшей формулы «искусство для искусства», провозглашение прав художника на бесцельное для жизни и затворившееся от нее в свой обособленный мир творчество. Пушкинский Поэт помнит свое назначение – быть религиозным устройтеlem жизни, истолкователем и укрепителем божественной связи существа, теургом. Когда Пушкин говорит о Греции, он воспри-

нимает мир как эллины, а не как временные эллинизирующие эстеты: слова о божественности бельведерского мрамора – не безответственное, словесное утверждение какого-то «культа» красоты в обезбоженном мире, но исповедание веры в живого двигателя мирозидательной гармонии, и не риторическая метафора – изгнание «непосвященных».

Задачею поэзии была заклинательная магия ритмической речи, посредствующей между миром божественных сущностей и человеком. Напевное слово преклоняло волю вышних царей, обеспечивало роду и племени подземную помощь «воспетого» героя, предупреждало о неизбежном уставе судеб, запечатлевало в незыблемых речениях (ρῆματα) богоданные законы нравственности и правового устройства и, утверждая богопочитание в людях, утверждало мировой порядок живых сил. Поистине, камни слагались в городские стены лирными чарами, и – помимо всякого иносказания – ритмами излечивались болезни души и тела, одерживались победы, умирялись междоусобия. Таковы были прямые задачи древнейшей поэзии – гимнической, эпической, элегической. Средством же служил «язык богов», как система чаровательной символики слова с ее музыкальным и оркестрическим сопровождением, из каких элементов и слагался состав первоначального, «синкретического», обрядового искусства.

Воспоминание символизма об этой почти незапамятной исторически, но незабвенной стихийною силою родового наследья, поре поэзии, выразилось в следующих явлениях:

- 1) в подсказанном новыми запросами личности новом обретении символической энергии слова, непоработанного долгими веками служения внешнему опыту, благодаря ре-

лигиозному преданию и охранительной мощи народной души;

2) в представлении о поэзии как об источнике интуитивного познания и о символах как о средствах реализации этого познания;

3) в намечающемся самоопределении поэта не как художника только, но и как личности – носителя внутреннего слова, органа мировой души, озаменователя сокровенной связи сущего, тайновидца и тайнотворца жизни.

Немудрено, что темы космические стали главным содержанием поэзии; что мимолетные и едва уловимые переживания приобрели отзвучие «мировой скорби»; что завещанное эстетизмом утончение внешней восприимчивости и внутренней чувствительности послужило целям опыта в поисках нового миропостижения, и само познание призрачности явлений предстало как мировая трагедия уединенной личности.

## V

Оценка русского «символизма» немало зависит от правильности представления о международной общности этого литературного явления . и о существовании западного влияния на тех новейших наших поэтов, которые начали свою деятельность присягою в верности раздавшемуся на Западе многозначительному, но и многосмысленному кличу. Ближайшее изучение нашей «символической школы» покажет впоследствии, как поверхностно было это влияние, как было юношески непродуманно и, по существу, мало плодотворно заимствование и подражание, и как глубоко уходит корнями в родную почву все подлинное и жизнеспособное в отечественной поэзии последних полутора десятилетий.



Короткий промежуток чистого эстетизма, нигилистического по мирозерцанию, эклектического по вкусам и болезненного по психологии, отделяет возникновение так называемой «школы символистов» от эпохи великих предшественников религиозной реакции нашего национального гения, против волны иконоборческого материализма. Оставляя вне рассмотрения надолго определившее пути нашего духа творчество Достоевского, как не принадлежащее сфере ритмического слова, напомним родные имена Владимира Соловьева и певца «Вечерних огней», – двух лириков, которым предшествует в преемстве символического предания нашей поэзии, по умоначертанию и художественному методу, Тютчев, истинный родоначальник нашего истинного символизма.

Тютчев был не одинок, как зачинатель течения, предназначенного – мы верим в это – выразить в будущем заветную святыню нашей на родной души. Его окружали – после Жуковского, на лире которого русская Муза нашла впервые воздушные созвучия мистической душевности, – Пушкин, чей гений, подобный алмазу редчайшей чистоты и игры, не мог не преломить в своих гранях, где отсветилась вся жизнь, и раздробленные, но слепительные лучи внутреннего опыта; Боратынский, чья задумчивая и глухоторжественная мелодия кажется голосом темной памяти о каком-то давнем живом знании, открывавшем перед зрячим некогда взором поэта тайную книгу мировой души; Гоголь, знавший трепет и восторг второго зрения, данного «лирическому поэту», и обреченный быть только испуганным соглядатаем жизни, которая, чтобы скрыть от его вещего духа последний смысл своей символики, вся окуталась перед ним волшебным . зыблемым покрывалом причудливого мифа; наконец серафический (как говорили в средние века) и вместе демонический (как любил выра-

жаться Гете) Лермонтов, в гневном мятеже и в молитвенном умилении равно томимый «чудным желаньем», тоской по таинственному свиданию и иным песням, чем «скучные песни земли», – Лермонтов, первый в русской поэзии затрепетавший предчувствием символа символов – Вечной Женственности, мистической плоти рожденного в вечности Слова.

Но было бы неправильно назвать этих поэтов, на основании выше наблюдаемых мотивов их лирики, символистами, подобно Тютчеву, в теснейшем значении этого слова, – поскольку отличительными признаками чисто символического художества являются в наших глазах:

1) сознательно выраженный художником параллелизм феноменального и ноуменального; гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает как действительность внешнюю (*realia*), и того, что оно провидит во внешнем, как внутреннюю и высшую действительность (*realiora*); ознаменованное соответствий и соотношений между явлением (оно же – «только подобие», «nur Gleichniss») и его умопостигаемую или мистически прогреваемую сущностью, отбрасывающую от себя тень видимого события;

2) признак, присущий собственно символическому искусству и в случаях так называемого «бессознательного» творчества, не осмысливающего метафизической связи изображаемого, – особенная интуиция и энергия слова, каковое непосредственно ощущается поэтом как тайнопись неизреченного, вбирает в свой звук многие, неведомо откуда отозвавшиеся эхо и как бы отзвуки родных подземных ключей – и служит, таким образом, вместе пределом и выходом в запредельное, буквами (общепонятным начертанием) внешнего и иероглифами (иератической записью) внутреннего опыта.

Исторической задачей новейшей символической школы было раскрыть природу слова как символа и природу поэзии как символики истинных реальностей. Не подлежит сомнению, что эта школа отнюдь не выполнила своей двойной задачи. Но несправедливо было бы отрицать некоторые начальные ее достижения, по преимуществу в границах первой части проблемы, и, в особенности, значение символистического пафоса в переживаемом нами всеобщем сдвиге системы духовных ценностей, составляющих умственную культуру, как мирозерцание.

## VI

В пределах истории нашего новейшего символизма обобщающее изучение легко различает два последовательных момента, характеристика которых позволяет взаимно противоположить их, как тезу и антитезу, и постулировать третий, синтетический момент, имеющий заключить описываемый период некоторыми окончательными осуществлениями в ряду ближайших из намеченных целей.

Пафос первого момента составляло внезапно раскрывшееся художнику познание, что не тесен, плосок и скуден, не вымерен и не исчислен мир, что много в нем, о чем вчерашним мудрецам и не снилось, что есть ходы и прорывы в его тайну из лабиринта души человеческой, только бы – первым глашатаям казалось, будто все этим сказано! – научился человек дерзать и «быть как солнце», забыв внушенное ему различие между дозволенным и недозволенным, – что мир волшебен и человек свободен. Этот оптимистический момент символизма характеризуется доверием к миру, как данности: стройные соответствия (*correspondances*) были открыты в нем и другие, еще более загадочные и пленительные, ожидали новых аргонавтов

духа, ибо познать их значило овладеть ими – и учение Вл. Соловьева о теургическом смысле и назначении поэзии, еще не понятое до конца, уже звучало в душе поэта, как повелительный призыв, как обет Фауста – «к бытию высочайшему стремиться неустанно» («zum höchsten Dasein immerfort zu streben»). Слово-символ обещало стать священным откровением или чудотворною «мантрой», расколдовывающей мир. Художникам предлежала задача цельно воплотить в своей жизни и в своем творчестве (непреренно и в подвиге жизни, как в подвиге творчества!) миросозерцание мистического реализма или – по слову Новалиса – миросозерцание «магического идеализма»; но раньше им должно было выдержать религиозно-нравственное испытание «антитезы» – и разлад, если не распад, прежней фаланги в наши дни явно показывает, как трудно было это преодоление и каких оно стоило потерь... Мир твоей славной, страдальческой тени, безумец Врубель!..

Из каждой строки вышеизложенного следует, что символизм не хотел и не мог быть «только искусством». Если бы символисты не сумели пережить с Россией кризис войны и освободительного движения, они были бы медью звенящею и кимвалом бряцающим. Но переболеть общим недугом для них значило многое; ибо душа народная болела, и тончайшие яды недуга они должны были претворить в своей чуткой и безумной душе. Не Голкондой волшебных чудес показался им отныне мир, не солнечною лирой, ожидающею вдохновенных перстов лирника-чародея, – но грудю «пепла», озираемую мертвенным взором Горгоны. В творениях З.Н. Гиппиус, Федора Сологуба, Александра Блока, Андрея Белого послышались крики последнего отчаяния. Солнцеподобный, свободный человек оказался раздавленным «данностью» хаоса, червем, бессильно упор-

ствующим утвердить в себе опровергнутого действительностью бога. Паладину Прекрасной Дамы приснилась она «картонною невестой». Образ чаемой Жены стал двоиться и смешиваться с явленным образом блудницы. Во имя религиозного приятия нетленной под покровом тления Земли было провозглашено религиозное неприятие «сего мира»; и неприемлющие мир всею болью своего разлада – гневались за то, что было по имени названо самое больное. Люди стали ревновать к муке и, охваченные паникой, бояться слов, в безмолвии сжигавших душу. Положительное религиозное чувство уверяло, что «непримиримое Нет» есть необходимый путь к разоблачению «слепительного Да», – и недавние художники, отрясая прах от ног своих во свидетельство против соблазнов искусства, устремились к религиозному действию на иной ниве, – как Александр Добролюбов и Д.С. Мережковский.

Что же предстояло тем, которые остались художниками? Всякое замедление в «антитезе» равнялось, для художественного творчества, отказу от теургического идеала и утверждению начала романтического. Воспоминание о прежних лучезарных видениях должно было укрепиться в душе только как воспоминание, утрачивая живость реального присутствия, – баюкать больную душу мечтательными напевами о далеком и несбыточном; противоречие же грезы и действительности – взрастить романтический юмор. Или еще можно было, по примеру Леонида Андреева, все кому-то угрожать и что-то проклинать; но это не было бы уже искусством и вскоре потеряло бы всякую ответственность и состоятельность, даже при байроновских силах.

Легче и посильнее было выйти из заклитого круга «антитезы» отречением от навыка заоблачных полетов и внеличных чувствований – капитуляцией перед наличною

«данностью» вещей. Этот процесс обескрыления закономерно приводит остепенившихся романтиков к натурализму, который, пока он еще на границах романтизма, обычно окрашивается бытоописательным юмором, а в области собственно «поэзии» - к изяществам шлифовального и ювелирного мастерства, с любовью возводящего «в перл создания» все, что ни есть «красивого» в этом, по всей вероятности, литературнейшем из миров. Названное ремесло обещает у нас приятный расцвет; и столь живое в эти дни изучение поэтического канона, несомненно, послужит ему на пользу.

«Парнасизм» имел бы, впрочем, полное право на существование если бы не извращал – слишком часто – природных свойств поэзии, в особенности лирической: слишком склонен он забывать, что лирика по природе своей, – вовсе не изобразительное художество, как пластика и живопись, но – подобно музыке – искусство двигательное – не созерцательное, а действенное, – и, в конечном счете, не иконотворчество, а жизнетворчество.

## VII

Обращение к формальному канону, плодотворное вообще – условия не школьно-догматического, но генетического изучения традиционных форм, и вредное лишь при уклоне к безжизненно-академическому идолопоклонству и эпигонству, имеет по отношению к задачам символизма особенное назначение: оно оказывает на искусство очистительное воздействие; обличает неизящество и ложь внутренне неоправданных новшеств; отмечает все случайное, временное, наносное; воспитывает строгий вкус, художественную взыскательность, чувство ответственности и осторожную выдержку в обращении со стариной и новизной;

ставит поэта-символиста лицом к лицу с его истинными и конечными целями, – наконец, развивает в нем сознание живой преемственности и внутренней связи с прошлыми поколениями, делает его впервые истинно свободным в иерархическом соподчинении творческих усилий, придает его дерзновению опыт и его стремлениям сознательность.

Но внешний канон бесплоден, как всякая норма, если нет живых сил, в стихийное волнение которых она вносит начало строя, – и немощно-тираничен, как всякая норма, если ее устроительный принцип не входит в органическое сочетание – как бы не вступает в брак – со стихией, ищущей строя, но насильственно принуждает и поработщает стихию. Дальнейшие пути символизма обусловлены, по нашему мнению, победою и господством того начала в душе художника, которое мы назвали бы «внутренним каноном».

Под «внутренним каноном» мы разумеем: в переживании художника – свободное и цельное признание иерархического порядка реальных ценностей, образующих в своем согласии божественное всеединство последней Реальности, в творчестве – живую связь соответственно соподчиненных символов, из коих художник тклет драгоценное покрывало Душе Мира, как бы творя природу, более духовную и прозрачную, чем многоцветный пеплос естества. Как только формы соединены и соподчинены, так тотчас художество становится живым и знаменательным: оно обращается в ознаменовательное тайновидение прирожденных форм соотношений с высшими сущностями и в священное тайнодействие любви, побеждающей разделение форм, в теургическое, преображающее «*Буди*». Его зеркало, наведенное на зеркала раздробленных сознаний, восстанавливает изначальную правду отраженного, исправляя вину первого отражения, извратившего правду. «Зерка-

лом зеркал» – «speculum speculorum» – делается художество, все – в самой зеркальности своей – одна символика единого бытия, где каждая клеточка живой и благоухающей ткани творит и славит свой лепесток, и каждый лепесток излучает и славит сияющее средоточие неисповедимого цветка – символа символов, Плоти Слова.

Символизм еще созерцает символы в раздельности случайно выявленных и как бы вырванных из связи целого соответствий; он еще не прозрел до конца и «видит проходящих людей как деревья». В символике последних достижений, путь к которым ведет через «внутренний канон», нет больше символических форм; есть одна форма, один образ, как символ, и в нем оправдание всех форм. О нем Фет, «прямо смотря из времени в вечность», пел свою лебединую песнь, что «несется, как дым, и тает», прозревая «Солнце мира»:

И неподвижно на огненных розах  
Живой алтарь мирозданья курится;  
В его дыму, как в творческих грезах,  
Вся сила дрожит, и вся вечность снится.

И все, что мчится по безднам эфира,  
И каждый луч, плотской и бесплотный, –  
Твой только отблеск, о Солнце Мира,  
И только сон, – только сон мимолетный...

Только тот, кто едва успел закружиться в Дионисовом вихре, может смешать дионисийство с внутренним анархизмом и аморфизмом. Когда Мэнада потеряла себя в боге, она останавливается с протянутой рукой, готовою принять и нести все, что ни даст бог, – светоч или тирс с головою сына, меч или цветок, – всецело и безлично послушная не своей воли. Ее безмолвное слово: «Гряди! Буди»!.. – «Так и



ты, встречая бога, - сердце, стань! сердце, стань!.. У последнего порога, сердце, стань... сердце, стань»...

«Внутренний канон» означает внутренний подвиг *послушания* во имя того, чему поэт сказал «да», с чем он обручился золотым кольцом символа:

Легло на дно пурпурное  
Венчальное кольцо:  
Яви, смятенье бурное,  
В лазурности – Лицо!

И Душа Мира – откуда? из синееющего ли кристалла несказанных далей? из голубого ли нимба неизреченной близости? – отвечает поэту

Я ношу кольцо,  
И мое лицо –  
Кроткий луч таинственного «Да»...

От этого связующего акта всецело отдавшейся воли и религиозного устроения всего существа зависит судьба символического поэта. Так обязывает символизм.

До сих пор символизм усложнял жизнь и усложнял искусство. Отныне – если суждено ему *быть* – он будет *упрощать*. Прежде символы были разрознены и рассеяны, как россыпь драгоценных камней (и отсюда проистекало преобладание лирики); отныне символические творения будут подобны символам-монолитам. Прежде была «символизация»; отныне будет *символика*. Цельное мирозерцание поэта откроет ее в себе, цельную и единую. Поэт найдет в себе религию, если он найдет в себе *связь*. И «связь» есть «обязанность».

В терминах эстетики связь свободного соподчинения значит: «*большой стиль*». Родовые, наследственные формы «большого стиля» в поэзии – эпопея, трагедия, мистерия:

три формы одной трагической сущности. Если символическая трагедия окажется возможной, это будет значить, что «антитеза» преодолена: эпопея – отрицательное утверждение личности, чрез отречение от личного, и положительное – соборного начала; трагедия – ее воскресение. Трагедия всегда реализм, всегда миф. Мистерия – упразднение символа, как подобия, и мифа, как отраженного, увенчание и торжество чрез прохождение вратами смерти; мистерия – победа над смертью, положительное утверждение личности, ее действия; восстановление символа, как воплощенной реальности, и мифа, как осуществленного «*Fiat*» - «Да будет!..».

В заключение несколько слов к молодым поэтам. В поэзии хорошо все, в чем есть поэтическая душевность. Не нужно желать быть «символистом»; можно только наедине с собой открыть в себе символиста – и тогда лучше всего постараться скрыть это от людей. Символизм обязывает. Старые чеканы школы истерлись. Новое не может быть куплено никакою другою одной, кроме внутреннего подвига личности. О символе должно помнить завет: «Не приемли всуе». И даже тот, кто не всуе приемлет символ, должен шесть дней делать – как если бы он был художник, вовсе не знающий о «*realioga*», – и сотворить в них все дела свои, чтобы один, седьмой день недели отдать, в выше истолкованном, торжественном смысле,

– для вдохновенья,  
Для звуков сладких и молитв.

- Что делает Тютчева "родоначальником истинного символизма"?
- Каковы отличительные признаки "чисто символического художества"?

**- Как, по мнению Вяч. Иванова, историческая действительность влияет на творчество художника-символиста?**

*И. Ф. Анненский*

## **БАЛЬМОНТ-ЛИРИК**

### **I**

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

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

Слово остается для нас явлением низшего порядка, которое живет исключительно отраженным светом; ему дозволяется, положим, побрякивать в стихах, но этим и должна исчерпываться его музыкальная потенция.

Если в стихах позволительны и даже желательны украшения, то все же свой литературный ранг, они должны оставлять идею легко переводимую на обыденный, служи-

лый волапук, который почему-то считается привилегированным выразителем мира, не корреспондирующего с внешним непосредственно.

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

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

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

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

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

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

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

Придется ли говорить о судьбе русских стихов с 40-х годов и до конца века? Я не буду уже поминать всех этих Крешевых, Грековых и скольких еще, которые отцветали, не успевши расцвести, но такие поэты, как Случевский и Кусков, начавши писать в юности, должны были, в силу

внешних обстоятельств, замолкать на десятки лет до преклонного возраста. А рядом процветали стихи Шеллера и Оммулевского и все эти забытые теперь с сербского, из Петефи, из Ларры – мимоходом, никогда не писавшего стихов.

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

Говорить ли о судьбе Алексея Толстого, которого начинают понимать лишь через 30 лет после его смерти, о только что собранной сокровищнице Фета, о Тютчеве, которого знают только по хрестоматии Галахова: о поэзии Полонского, этой растрепанно-яркой комете нашей литературы? Если бы кто-нибудь сделал для нее хоть то, что покойный поэт сделал для Бенедиктова.

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

превосходные писатели, и ораторы, и даже стилисты, главным образом, кажется, по канцеляриям.

Но я говорю здесь о *стиле* лишь в широком смысле этого слова, т. е. о повышенном чувстве речи и признании законности ее эстетических критериев, как об элементе общественного сознания. Флобер и какой-нибудь Jéhan Rictus могут смотреть на силу французского языка и его красоту с совершенно различных точек зрения; для Реми де Гурмона в вопросе о стиле определителем является природа, φύσις, тогда как для Альбала этот критерий есть только θεδις (условие, тезис (*греч.*) – *сост.*), но при всей полярности взглядов, направлений и вкусов в области речи для французского литератора вопросы стиля никогда не будут так безразличны, как для нашего. Виктор Гюго в разгаре романтизма провозгласил равенство всех слов французского языка, и этому прошло уже более полувека; а три года тому назад в симфоническом собрании при мне опикали комментатора Сен-Санса за слово cathédralesque (собороподобный (*фр.*) – *сост.*), несмотря на то, что это слово было понятно каждому слушателю. У французов есть стиль, и они ценят *стильность*; у нас есть отдельные манеры писать, к которым мы относимся терпимо, если они не очень отступают от привычной, но для *стильности* речи русскому сознанию недостает еще многого. Нет у нас образцов речи, нет и ее литературных схем, в виде ли речи академической, речи кафедры, или речи сцены. Литературная русская речь как бы висит в воздухе между журнальным волапуком и говореньем, т. е. зыбкой беспредельностью великорусских наречий и поднаречий. Мало помогает выработке русской речи и наша школьная теория поэзии, в которой все еще царят Лессинг и Шиллер да еще со всеми ошибками изготовителей учебной литературы. Но я не вижу ближайшей связи и между историко-генетическим методом в исследо-

вании словесных произведений и выработкой стиля, т. е. повышением нашего чувства речи. Я уже не говорю о том, что для русских лингвистов наша литературная речь есть явление гибридное и едва ли потому особенно поучительное. Крайняя небрежность и принципиальная бесцветность журнальной речи делают для исследователя нашего литературного языка особенно интересными попытки русских стихотворцев последних дней. Так или иначе, эти попытки заставили русского читателя думать о языке как об искусстве, — следовательно, они повышают наше чувство речи. Я лично успел более или менее разобраться лишь в творчестве одного из новых поэтов — К. Д. Бальмонта. Бальмонт переводил и писал очень много стихов, но наиболее определенными для его поэзии являются, по-моему, сборники: «Горящие здания», «Будем как солнце» и «Только любовь», о них-то, главным образом, и пойдет речь ниже.

## II

Из двух разновидностей нашего художественного слова прозаическая развивается в условиях несравненно более благоприятных, чем те, которые выпали на долю стихотворной. Наша журнальная критика гораздо скорее простит беллетристу Андрееву все его Туманы, Стены и Бездны, чем поэтам Бальмонту и Брюсову воспетые ими игры. Что-то торжественно слащавое и жеманное точно прилипло к русскому стиху. Да и не хотим мы глядеть на поэзию серьезно, т. е. как на искусство. На словах поэзия будет для нас, пожалуй, и служение, и подвиг, и огонь, и алтарь, и какая там еще не потревожена эмблема, а на деле мы все еще ценим в ней сладкий лимонад, не лишенный, впрочем, и полезности, которая даже строгим и огорченным русским читателем очень ценится. Разве можно ду-



мать над стихами? Что же тогда останется для алгебры? И вот потревоженный ум, видя, что к новой поэзии не подходят готовые формулы, милые для него в самой своей опшлелости, спешит окарикатурить, если не алиенировать, все, что не поддается переводу на его служилую речь. Пусть даже радужный туман стихотворения пленил его – в лучшем случае пожатие плечами и «да! красивая форма». Ох, уж эта «поэтическая форма», и какой педант выдумал это выражение?

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

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

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

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

Я – внезапный излом,  
Я – играющий гром,

Я – прозрачный ручей,  
Я – для всех и ничей.

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

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

Мне, кажется, не приходилось ни слышать, ни читать, чтобы эта пьеса кому-нибудь понравилась, – я не говорю, конечно, о представителях новой школы. Глумление, намеки на манию величия, торжествующие улыбки по поводу *уклонов*, *перепевности* и грома, рифмующего с каким-то изломом, – все это en premier lieu (в первую очередь (*фр.*) – *сост.*).

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

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

*Перепевные, гневные, нежные звоны.*

Уклон будет нарушен, если вы переставите второе и третье слово строки.

Перепев – recantatio, чтобы не ходить за примерами далеко.

*Переплеск, перепевные звоны, переключки...*

Все пойму, все возьму, у других отнимая...

Самоцветные камни земли самобытной...

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

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

Сильный тем, что влюблен  
И в себя, и в других...

Зачем в себя?

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

Мне решительно все равно, первый ли Бальмонт открыл перепевы и уклоны; для меня интересны в пьесе интуиция и откровение моей же души в творческом моменте, которым мы все обязаны прозорливости и нежной музыкальности лирического я Бальмонта. Важно прежде всего то, что поэт слил здесь свое существо со стихом и что это вовсе не квинтилиановское украшение, – а самое существо новой поэзии. *Стих не есть создание поэта*, он даже, если хотите, не принадлежит поэту. Стих неотделим от лирического я, это его связь с миром, его место в природе; может быть, его оправдание. Я поэта проявило себя при этом лишь тем, что сделало стих *изысканно-красивым*. Медленность же изысканной речи уже не вполне ей принадлежит, так как это ритм наших рек и майских закатов в степи. Впрочем, изысканность в я поэта тоже ограничена национальным элементом и, может быть, даже в большей мере, чем бы этого хотелось поэту: она переносит нас в златоверхие палаты былинного Владимира, к тем заезжим молодцам, каждое движение которых ведется по-писаному и по-ученому, к цепетливому Чуриле, к затейливым наигрышам скоморохов и к белизне лица Запавы, которую не смеет обвеять и ветер. А разве не тот же призыв к изысканности в пушкинском лозунге «Прекрасное должно быть величаво» или лермонтовском фонтане и его медленных шагах по лунно-блестящему и кремнистому пути? Разве все это не та же *изысканность*, только еще не названная? Зачем Бальмонт ее называл?.. Ну хорошо, – пускай изысканность, но зачем же вычура? «Переплеск многопенный, разорванно-слитный». Не проще ли: *море-горе, волны-челны*. Катись, как с горы. Да, поэт не называет *моря*, он не навязывает нам моря во всей громоздкости понтийского впечатления. Но зато в этих четырех словах символически звучит таинственная связь между игрою волн и нашим я.

*Многочисленность* – это *налет жизни* на тайне души, *переплеск* – *беспокойная музыка творчества*; а *разорванная слитность* – наша невозможность отделить свое я от природы и рядом с этим его непрестанное стремление к самобытности.

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

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

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

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

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

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

Тиха украинская ночь...

Выхожу один я на дорогу...

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

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

Наконец о размере. Изящно-медлительный анапест, не стирая, все же несколько ослабляет резкость слова я, поэт изысканно помещает его в тезис стопы. К тому же анапесты Бальмонта совершенно лишены в пьесе сурового характера трагических пародов, которые смягчались у греков танцем, – и среди пестрого и гомонящего царства переплесков, раскатов переключек и самоцветных камней стих,

как душа поэта, храня свой ритм, движется мерно и медленно меж граней, которые он сам же себе изысканно начертал, по четырем аллеям своего прямоугольного сада, двум длинным и двум коротким.

### III

Содержание нашего *я* не только зыбко, но и неопределимо, и это делает людей, пристально его анализирующих, особенно если анализ их интуитивен, – так сказать, *фатальными мистиками*. Однако в истории художественной литературы, где это *я* всего полнее выясняется, можно, мне кажется, проследить и некоторую правильность в постепенном обогащении его содержания по мере того как увеличиваются наши познания о душевной жизни человека и как сами мы становимся требовательнее к себе и смелее и правдивее в своем определении. Есть, конечно, и общие культурные и социальные причины, которые определяют разность в содержании нашего *я* в различные моменты его самосознания. Так возврат религиозных запросов в опустелую человеческую душу вызвал в нашем *я* тоску и тот особый мистический испуг, то *чувство смерти*, которое так превосходно изображается в произведениях графа Льва Толстого, особенно начиная со второй половины романа «Анна Каренина». У Роденбата мы можем проследить, как оригинально это чувство окрашивает и любовную эмоцию.

Художественное бесстрашие Достоевского в неведомой до него *поэзии совести* развернуло перед нами тот свиток, который когда-то только мерещился Пушкину в бессонные ночи. Призрак большой совести проходит через все творенья Достоевского от «Записок из подполья» до самоубийства Смердякова и сумасшествия Ивана Карамазова. – Наследственность, атавизм, вырождение, влияние

бессознательного, психология толпы, la bete humaine (человек-зверь (*фр.*) - *сост.*), боваризм – все эти научные и художественные обогащения нашего самосознания сделали современное я, может быть, более робким и пассивным, но зато и более чутким и более глубоким; сознание безысходного одиночества и мистический страх перед собою – вот главные тоны нашего я. За последнее время его созерцательную пассивность стремится всколыхнуть ницшеанство, причем, конечно, следует совершенно отделять это сложное культурное явление, которое лучше всего привилось на нашей и отчасти на французской почве от творений базельского философа, которым ницшеанство нередко даже противоречит. В ницшеанство французские романистки вносят совершенно чуждый Ницше элемент женской психологии (Ces deux romans L'inconstante (m-me de Noailles) et La nouvelle Espérance (m-me d'Houville) ont une qualité commune et nouvelle – une sincérité un peu révélatrice de la psychologie feminine) ((У этих двух романов – «Непостоянная» (мадам де Ноайль) и «Новая надежда» (мадам д'Увилль) – есть одна общая и новая черта: несколько необычная искренность в раскрытии женской психологии) (*фр.*) – *сост.*), а русские беллетристы – обоготворение сильного человека и протест против жалости и труда, как одной из форм рабства.

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

Мы никак не хотим допустить, что старые художественные приемы, которые годились для Манфреда и трагического Наполеона, вся эта тяжелая романтическая армату-



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

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

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

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

Мой идеал теперь – хозяйка,  
Мои желания – покой,  
Да щей горшок, да сам большой.

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

Мы любимся цветистым переплеском его души, встревоженной неотразимостью возвратного налета, как она в ответ, точно беклиновские волны, то вырисуетя тоскующим профилем княгини в серебристой повязке, то осветит свои трагические бездны безумием нищего и косматого старика, то заохлодеет и заблещет в раз навсегда оскорбленной русалке, и при этом перед нами проходят вовсе не страдающие люди, разворачивается совсем не драма, а лишь объективируются моменты цельного, единого, разо-

рванно-слитного я, которое вдруг осветилось зарницей воспоминания и кошмарные признания которого теперь с аналитически бледной речи лексикона мы, вторичным синтезом наслаждаясь, переводим на мистический язык души.

#### IV

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

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

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

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

Нежнее всего, что желанно  
Огнем волшебства своего, –  
Нежнее, чем польская панна,  
И значит – нежнее всего.

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

Психология женщины очень часто останавливает на себе внимание нашего лирика, и мне кажется, что он лучше воспроизводит душевный мир женщины, чем мужчины. Все эти носители кинжалов *sin miedo* (будь без страха (*исп.*) – *сост.*), влюбленные испанцы и крестonosцы и дьяволы кажутся нам преломленными в призме женских глаз, а женские пьесы, может быть, лучшие из бальмонтских, особенно его две «колдуньи».

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

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

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

Пусть завтра встречу смерть в чаду костра, –  
За сладость счастья сладко быть сожженной.  
Меж демонов я буду до утра!

А вот конец «Колдуньи влюбленной».

О, да, я колдунья влюбленная,  
Смеюсь, по обрыву скользя.  
Я ночью безумна, я днем полусонная,  
Другой я не буду – не буду – нельзя.

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

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

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

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

Но весь я прекрасен, дышу и дрожу,  
Мне жаль, что тебя я печало.  
Приблизься: тебе я всю правду скажу,  
А может быть, только ужало.

Пресловутый эротизм поэзии Бальмонта – я, признаться, его никак не мог найти. По-моему, мы скорее при-

нимаем за эротизм капризное желание поэта найти вкус в вине, которое, в сущности, ему не нравится. Во всяком случае, лирик Бальмонт не страстен, так как он не знает мук ревности и решительно чужд исключительности стремления. Я думаю, он органически не мог бы создать пушкинского «Заклинания». Для этого он слишком эстетичен.

Хочу быть дерзким. Хочу быть смелым.

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

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

Уйдите, боги, уйдите, люди.

Любовь Бальмонта – это его «Белладонна».

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

Счастье ночной белладонны –  
Лаской убить.  
Взоры ее полусонны,  
Любо ей день позабыть,  
Светом луны расцвечаться,  
Сердцем с луною встречаться,  
Тихо под ветром качаться,  
В смерти любить.

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

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

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

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

Когда глаза – в далекие глаза –  
Глядят, как смотрит коршун опьяненный, –  
Когда в душе нависшая гроза  
Излилась в буре странно-измененной, –

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

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

*У нее глаза морского цвета,  
У нее неверная душа*

или

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

Своей усмешкой вечно-кроткою,  
Лицом, всегда склоненным ниц,  
Своей неровною походкою  
Крылатых, но не ходких птиц  
Ты будишь чувства тайно спящие, –  
И знаю, не затмит слеза  
*Твои куда-то прочь глядящие,  
Твои неверные глаза.*

*(«Я буду ждать»)*

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

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

Было бы праздным и даже оскорбительным для изучаемого лирика трудом стараться ограничить его свободно-чувствующее и точно отражающее я каким-нибудь определенным мирозерцанием. В поэзии Бальмонта есть все, что хотите: и русское предание, и Бодлер, и китайское богословие, и фламандский пейзаж в роденбаховском освещении, и Рибейра, и Упанишады, и Агура-мазда, и шот-



ландская сага, и народная психология и Ницше, и ницшеанство. И при этом поэт всегда целостно живет в том, что он пишет, во что в настоящую минуту влюблен его стих, ничему одинаково не верный. Поэзия Бальмонта искренняя и серьезная, и тем самым в ней должно быть отрицание не только всякой философической надуманности, но и вообще всякой доктрины, которая в поэзии может быть только педантизмом. Играя в термины, мы не раз за последние годы заставляли поэтов делаться философами. При этом речь шла вовсе не о Леопарди или Аккерман, не о Гюйо или Вл. Соловьеве, а философическим находили, например, Фета и едва ли даже не Полонского. Я все ждал, что после философичности Полонского кто-нибудь заговорит о методе Бенедиктова... Как бы то ни было, самый внимательный анализ не дал мне возможности открыть в изучаемой мною поэзии определенного философского миропонимания по той, вероятно, причине, что в лирике действуют другие определители и ею управляют иные цели, к философии не применимые. Самый же *эстетизм* едва ли может назваться миропониманием, по крайней мере философским. Другие мало интересны.

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

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

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

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

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

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

рым жизнь старательно возвела свою культурную клетушку, – а *цельность* лишь желанием продлить этот беглый, объединяющий душу свет. Вот экстатическое изображение идеального момента цельности.

Факелы, тлея, чадят.  
Утомлен наглядевшийся взгляд.  
Дым из каминов излит,  
Наслажденье, усталое, спит.

О, наконец, наконец,  
Затуманен блестящий дворец!  
Мысль, отчего ж ты не спишь, –  
Вкруг тебя безнадежная тишь!

Жить, умирать, и любить,  
*Беспредельную цельность дробить*, –  
Все это было давно  
И, скользнув, опустилось на дно.

Там, в полумгле, в тишине,  
Где-то там, на таинственном дне,  
Новые краски царят,  
Драгоценные камни горят.

Ниже, все ниже, все вниз  
Замолчавшей душой устремись!  
В смерти нам радость дана, –  
Красота, тишина, глубина!

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

Когда я к другому в упор подхожу,  
Я знаю: нам общее нечто дано.

И я напряженно и зорко гляжу –  
Туда, на глубокое дно.

И вижу я много задавленных слов,  
Убийств, совершенных в зловещей тиши,  
Обрывов, провалов, огня, облаков,  
Безумства несытой души.

Я вижу, я помню, я тайно дрожу,  
Я знаю, откуда приходит гроза.  
И если другому в глаза я гляжу,  
Он вдруг закрывает глаза.

В нашем я, глубже сознательной жизни и позади столь неточно формулированных нашим языком эмоций и хотений, есть темный мир бессознательного, мир провалов и бездн. Может быть, первый в прошлом веке указал на него в поэзии великий визионер Эдгар По. За ним или по тому же пути шли страшные своей глубиной, но еще более страшные своим серым обыденным обличем провидения Достоевского. Еще шаг, – и Ибсен вселит в мучительное созерцание черных провалов дарвинистическую фатальность своих «Призраков» – ужас болезнетворного наследия. Вот стихотворение Бальмонта, где лирическое самообожание поэта выступает на страшном фоне юмора совместительства.

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

Узоры пестрые прорезаны глубоко.  
Хочу их смыть: нельзя. Ум шепчет: перестань.  
И с диким бешенством, я в омуты порока  
Бросаюсь радостно, как хищный зверь на лань.

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

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

*Мир должен быть оправдан весь.*

Мир должен быть оправдан весь,  
Чтоб можно было жить!  
Душою – там, а сердцем – здесь.  
А сердце как смирить?  
Я узел должен видеть весь.  
Но как распутать нить?  
Едва в лесу я сделал шаг –  
Раздавлен муравей...

и т. д.

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

В области эстетической, наоборот, и оправдывать, в сущности, нечего, потому что творчество аморально, и лишь в том случае, когда искусство *приспосаблиется* к целям воспитательным или иным этическим, оно руководится чуждыми природе его критериями. Но в какой мере искусство может быть чисто эстетическим, т. е. поскольку слово может и вправе эмансипироваться, – этот вопрос, конечно, остается еще открытым. Я думаю, что, во всяком

случае, для полноты развития духовной жизни человека не надо бы было особенно бояться победы в поэзии чувства красоты над чувством долга. Да такова и сила вещей, такова и история. Если мы переведем глаза с канона Поликлета на роденовского *l'homme au nez cassé* (человека со сломанным носом (*фр.*) – *сост.*), то сразу же почувствуем, какую силу приобрел эстетизм с развитием человеческого понимания и как безмерно расширилась его область. Еще разительнее покажется разница восприятий, если мы сравним отвратительное в пещере Полифема с отвратительным на смертном ложе *ma-dame Bovary* или представим себе преступление Медеи рядом с умерщвлением ребенка в трагедии Толстого. Громадные успехи, сделанные искусством в расширении области прекрасного, следует, во всяком случае, отнести, мне кажется, на счет его эмансипации от внешних требований во имя бесстрашия и правды самоанализа.

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

освещения человеческой души, а не в силу чистого эстетизма творчества, оправданного гением?

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

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

Быть свободным, несвязанным,  
Как движенье мечты,  
Никогда не рассказанным  
До последней черты.

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

Знаю, мелкие низости  
Не удержат меня:  
Нет в них чаянья близости  
Рокового огня.

Не люблю безотчетное,  
И восторг, и позор,  
И пространство болотное,  
И возвышенность гор.

Или:

Я ненавижу всех святых... —

Я ненавижу человечество...

Среди людей самум...

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

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

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

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

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

Или:

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

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

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

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



Белейшие цветы растут из тины,  
Червоной всех цветов на плахе кровь,  
*И смерть – сюжет прекрасный для картины.*

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## V

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

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

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

наименее развитых в русском языке, а именно ее *абстрактностей*.

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

*светы, блески, мраки, сумраки, гулы, дымы, сверканья, хохоты, давки, щекотания, прижаться, упоенья, расекновенья, отпадения, понимания и даже бездонности, мимолетности, кошмарности, минутности.*

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

Вот «Намек» –

Сгибаясь, качаясь, исполнен немой *осторожности*,  
В подводной прохладе *утонченно-жадущий намек*,  
Вздывается стебель, таящий *блаженство возможности*.  
Хранящий способность раскрыться, как белый цветок.

Или:

Из воздушного храма уносит далеко  
*Золотую возможность* дождей...

Ты блестяшь, как *двенадцатицветный алмаз*,  
Как кошачья *ласкательность* женских влюбляющих *глаз*...

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

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

В небе видения *облачной млечности*.

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

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

Все зримое – игра воображенья,  
Различность многогранности одной,  
В несчетный раз – повторность отраженья.

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

*безызмерность, печальность (ibid.), (росистая) пьяность, запредельность, напевность, многозыблемость, кошмарность, безглагольность.*

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

Нет больше стен, нет сказки *жалко-скудной*,  
И я не Змей *уродливо-больной*,  
Я Люцифер *небесно-изумрудный*.

Или с красивым хиазмом:

*Воздушно-белые недвижны облака,  
Зеркально-царственна холодная река.*

Параллельные:

Их каждый взгляд *рассчитанно-правдив*.  
Их каждый шаг *правдоподобно-меток*.

Оксюморные:

В роще шелест, шорох, свист,  
*Отдаленно-приближенный...*

*Вольно-слитные сердца...*

Перепевные:

Радостно-расширенные реки

Лирические красочные:

В грозových облаках  
Фиолетовых, *аспидно-синих*.

Лирические отвлеченные:

Призраком *воздушно-онемелым*...

*Сирено-гибельных* видений...  
Смерть *медлительно-обманная*...

(Я) *мучительно-внимательный*...  
*Отвратно-знакомые* щекотания у рта... .  
(*ibid.*).

Мы с тобою весь мир победим:  
Он проснется *чарующе-нашим*.

Интересны сложные сочетания, которые кажутся еще воздушнее обычных.

Лилоvато-желто-розовый пожар.

Все было серно-иссиня-желто...

Деревья так сумрачно-странно-безмолвны.

Есть пример разошедшегося сложного сочетания.

Скептически произрастаешь мрака,  
Шпионски выжидательны они.

Отрицательность и лишенность в словах Бальмонта очень часты.

Вот конец одной пьесы:

Непрерываемо дрожание струны,  
Ненарушаема воздушность тишины,  
Неисчерпаемо влияние Луны.

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

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

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

Его сравнения символичны – они как бы внедрены в самое выражение.

Вот пример:

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

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

Вот несколько примеров звуковой символики.

Символизируется застылость:

Как стынет скованно вон та сосна и та.

дыхание:

Дымно дышат чары царственной луны...

шуршанье:

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

озлобленность:

Я спал, как зимний холод,  
Змеиным сном, злорадным.

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

Осень

В *роще* шелест, порох, свист  
.....  
Смутно шепчутся вершины  
И березы и осины.  
С измененной высоты  
Сонно падают листья.

В сонорности *л*.

Влага

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

Лебедь уплыл в полумглу,  
Вдаль под Луною белея.  
Ластятся волны к веслу,  
Ластится к влаге лилея.

Слухом невольно ловлю...  
Лепет зеркального лона.  
«Милый! Мой милый! Люблю!» –  
Полночь глядит с небосклона.



Вот несколько примеров перепевности:

Так созвучно, созвонно...

Узорно-играющий, *тающий* свет –  
Тайное *слышащих, дышащих* строк.

Радостно-расширенные реки.

цветок,  
отданный огненным пчелам.

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

Счастливый путь. Прозрачна даль.  
Закатный час еще далек.  
Быть может, близок. Нам не жаль.  
Горит и запад и восток.

Или:

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

Но чу! Во тьме – чуть слышные шаги.  
Их тысячи. Все ближе. А! Враги!  
Товарищи! Товарищи! Проснитесь!

Возьмите еще «Русалку», сплошь написанную короткими предложениями <...>.

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

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

С радостным:

И утро выростало *для нас, для нас, для нас.*

Меланхолическим:

И сердце простило, но сердце застыло,  
И плачет, и плачет, и плачет невольно.  
(из пьесы «Безглагольность»)

Мрачным:

Било полночь в наших думах,  
Было поздно, поздно, поздно.

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

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

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

Отданное стиснутым рукам,  
Судорожно бьющееся тело.

Ср. «Придорожные травы».

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

Волна бежит. Волна с волною слита.  
Волна с волною слита в одной мечте.

Прильнув к скалам, они гремят сердито.  
Они гремят сердито: «Не те! Не те!»

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

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

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

Вот отрывки из поэмы «Болото».

На версты и версты шелестящая осока,  
Незабудки, кувшинки, кувшинки, камыши.  
Болото раскинулось властно и широко.  
Шепчутся стебли в изумрудной тиши.

Или:

О, как грустно шепчут камыши без счета,  
Шелестящими, шуршащими стеблями говорят.  
Болото, болото, ты мне нравишься, болото,  
Я верю, что божественен предсмертный взгляд.

Пьеса «Болото», по-моему, ритмически символизирует зыбкость и затрудненность движения по трясине: в сти-

хах чувствуется тряска, соединенная с мучительным, засасывающим однообразием.

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

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

Канделябры тяжелые свет свой льют,  
Безжизненно тянутся отсветы свечей,  
И в зал, в этот страшный призрачный приют,  
Привиденья выходят из зеркальных зыбей.

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

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

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

Мы кружимся бешено один лишь час,  
Мы носимся с бешенством скорее и скорей,  
Дробятся мгновения и гонят нас,  
Нет выхода, и нет привидениям дверей...

Или заглушёнными призывами жизни:

Живите, живите – мне страшно –  
Живите скорей.

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

Беру примеры на выбор:

*болото – кто-то; осока – широко;*  
*камышы – тиши; навсегда – следа;*  
*изумрудом – чудом; говорят – взгляд;*  
*распахнет – гнет.*

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

Чтобы заключить сказанное мною о поэзии Бальмонта и в виде запоздалого motto (эпиграфа (*итал.*)- *сост.*) к моему очерку – вот недавно сказанные слова Анри Альбера.

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

Henri Albert (Frederic Nitzche).

Son influence sur notre jeune littérature a déjà été considérable. Elle ira tous les jours grandissante. Salutaire? Néfaste? Qu'importe! Elle nous apporte de nouvelles matières à penser, de nouveaux motifs de vivre... (Анри Альбер (Фридрих Ницше). Его влияние на нашу молодую литературу было уже значительным. Оно будет возрастать с каждым днем. Благотворное? Пагубное? Не все ли: равно! Оно дает

нам новый материал для размышлений, новые побуждения для того, чтобы жить (*фр.*)- *сост.*)

**- В чем И.Ф. Анненский усматривает причины искажения взгляда на слово?**

**- Как автор характеризует лирическое "Я" стихотворений К. Бальмонта?**

**- Какие открытия, по мнению автора, поможет сделать читателю "новая символическая поэзия"?**

**- Как рассмотрена автором проблема "противоречия между этикой в жизни и эстетикой в искусстве"?**

## **Младосимволизм**

*А. Белый*

### **СИМВОЛИЗМ КАК МИРОПОНИМАНИЕ**

#### **I**

Еще недавно думали – мир изучен. Всякая глубина исчезла с горизонта. Простиралась великая плоскость. Не стало вечных ценностей, открывавших перспективы. Все обесценилось. Не исчезло стремление к дальнему в сердцах. Захотелось перспективы. Опять запросило сердце вечных ценностей.

<...>

Не событиями захвачено все существо человека, а символами иного. Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален. Перевал от критицизма к символизму неминуемо сопровождается пробуждением духа музыки. Дух музыки – показатель перевала сознания. Не к драме, ко всей культуре, обращен возглас Ницше: «Увенчайте плющем чело ваше, возьмите в руки тирсы и

не дивитесь, если тигры и пантеры, лапаясь, лягут у ваших ног... вы должны сопровождать дионисианское торжественное шествие от Инда»... Современное человечество взволнованно приближением внутренней музыки к поверхности сознания. Оно захвачено не событием, а символом иного. Пока иное не воплотится, не прояснятся волнующие нас символы современного творчества. Только близорукие в вопросах духа ищут ясности в символах. Душа не звучит их – не узнают они ничего.

К тому, что было прежде времен, к тому, что будет, обращен символ.

Из символа брызжет музыка. Она минует сознание. Кто не музыкален, тот ничего не поймет.

Символ пробуждает музыку души. Когда мир придет в нашу душу, всегда она зазвучит. Когда душа станет миром, она будет вне мира. Если возможно влияние на расстоянии, если возможна магия, мы знаем, что ведет к ней. Усилившееся до непомерного музыкальное звучание души – вот магия. Чарует душа, музыкально настроенная. В музыке чары. Музыка – окно, из которого льют в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия.

Искусство есть гениальное познание. Гениальное познание расширяет его формы. В символизме, как методе, соединяющем вечное с его пространственными и временными проявлениями, встречаемся с познанием Платоновых идей. Искусство должно выражать идеи. Всякое искусство по существу символично. Всякое символическое познание идейно. Задача искусства, как особого рода познания, неизменна во все времена. Меняются способы выражения. Развитие философского познания доказательством от противного ставит его в зависимость от познания откровением, познания символического. С изменением теории познания меняется отношение к искусству. Оно уже больше не

самодовлеющая форма; оно и не может быть призвано на подмогу утилитаризму. Оно становится путем к наиболее существенному познанию – познанию религиозному. Религия есть система последовательно развертываемых символов. Таково ее первоначальное внешнее определение. Совершающемуся перевалу в сознании соответствует изменение способа выражения символов искусства. Важно бросить взгляд на характер этого изменения.

Характерной чертой классического искусства является гармония формы. Эта гармония накладывает печать сдержанности в выражении прозрений. Гёте и Ницше часто об одном. Где первый как бы случайно приподымает угольщик завесы, обнаружив глубину, второй старается выбросить глубину на поверхность, усиленно подчеркивая ее феноменальное обнаружение. Гениальные классические произведения имеют две стороны: лицевую, в которой дается его доступная форма, и внутреннюю; о последней существуют лишь намеки, понятные избранным. Толпа, довольная понятным для нее феноменализмом событий, рисовки, психологии, не подозревает внутренних черт, которые служат фоном описываемых явлений; эти черты доступны немногим. Таков аристократизм лучших образцов классического искусства, спасающегося под личиной обыденности от вторжения толпы в его сокровенные глубины. Такие образцы суть источники и глубины и плоскости одновременно. Здесь удовлетворяется и масса, и избранные. Такая двойственность неизбежно вытекает из самой двойственности критицизма; она образуется также от нежелания гениев, чтобы их символы служили предметом догматических кривотолков рационализма, утилитаризма и т. д. Здесь и презрение к «малым сим», и аристократическая ирония над слепыми, которые, хотя и не видят, но хвалят, и кокетство перед избранными духа. «Фауст» понятен



всем. Все единогласно называют «Фауста» гениальным произведением искусства; между тем теософские бездны «Фауста» часто скрыты от современных любителей всевозможных бездн – поклонников нового искусства. И, однако, эти поклонники понимают вторжение бездн в Заратустре, ломающее внешние очертания образов и отчетливость мысли. В этом отношении новое искусство, являясь посредником между глубинным пониманием немногих и плоским пониманием толпы, скорее демократично. Задача нового искусства не в гармонии форм, а в наглядном уяснении глубин духа, вследствие чего оно кричит, заявляет, приглашает задуматься там, где классическое искусство повертывало спину «малым сим». Такое изменение способа выражения стоит в связи с изменением теории познания, согласно которому познание во временном вечного перестает казаться невозможным. Если это так, искусство должно учить видеть Вечное; сорвана, разбита безукоризненная окаменелая маска классического искусства. По линиям разлома выползают отовсюду глубинные созерцания, насыщают образы, ломают их, так как осознают относительность образов. Образы превращаются в метод познания, а не в нечто самодовлеющее. Назначение их не вызвать чувство красоты, а развить способность самому видеть в явлениях жизни их преобразовательный смысл. Когда цель достигнута, эти образы уже не имеют никакого значения; отсюда понятен демократический смысл нового искусства, которому, несомненно, принадлежит близкое будущее. Но когда это будущее станет настоящим, искусство, приготовив человечество к тому, что за ним, должно исчезнуть. Новое искусство менее искусство. Оно – знамение, предтеча.

Изменение способа выражения искусства совершается постепенно. Современное искусство при таком измене-

нии часто шло ощупью. Многие спотыкались на этом пути. Артезианские воды, пробиваясь наружу, бьют грязью. Только потом солнце зажигает чистоту водного хрустала миллионами рубинов. Не следует быть жестоким по отношению к тем, кто шел впереди. Ведь по их израненным телам мы идем. Благодарение и жалость! Да замолчит всякая хула! Ведь Ницше между ними. А то как бы наша рука, занесенная над страдальцем, не опустилась машинально, когда мертвенно-бледная, тернием увенчанная голова, с нависшими усами, с грозой в челе, вся озаренная, вдруг закивает укоризненно горько – как бы эта голова не открыла глубокие очи, чтобы пронзить ясным взором обезумевшую душу. Как бы не сожгла нас багряница «Диониса распятого», как бы не растерзали ластящиеся к нему пантеры.

Следует доверчиво взглянуть на покойника, чтобы пантеры превратились в кротких кошек. А образ его так задумчиво грустно взирает на нас из бессмертных далей. О детском счастье говорит нам его детский взор – о белом острове детей, омытом лазурью.

Тише! Это – священная могила.

## II

<...>

Соединение вершин символизма, как искусства, с мистикой Владимир Соловьев определял особым термином. Термин этот – теургия. «Вселюсь в них и буду ходить в них, и буду их богом», – говорит господь. Теургия – вот что воздвигает пророков, вкладывает в уста их слово, дробящее скалы.

Мудрость Ницше на более углубленной, сравнительно с трагизмом, стадии понимания можно определить, как стремление к теургии. И отдельные места этой мудрости явно сквозят теургизмом. Если в символизме мы имеем

первую попытку показать во временном вечное, в теургии – начало конца символизма. Здесь уже идет речь о воплощении Вечности путем преобразования воскресшей личности. Личность – храм божий, в который вселяется господь: «Вселюсь в них и буду ходить в них» (Левит, XXVI, 12).

Догматика христианства отвергнута Шопенгауэром. Житейская техника – Ницше. Утверждая личность, как суд, вмещающий божество, а догмат, как внешне очерченный круг, замыкающий путь, бесконечно продолженный, не разрывая связи с вершинами ницшеанства, но стараясь изнутри преодолеть их, как Ницше преодолел Шопенгауэра, – христиане-теурги надеются на близость новой благой вести, указание на которую встречается в Писании. Разрешение вековых загадок бытия переносится по ту сторону ницшеанства. Под мину подводится контрмина. Но и ужас здесь. Дух захватывает. Ведь за Ницше обрыв. Ведь это так. И вот, сознавая безнадежность стояния над обрывом и невозможность возврата в низины мысли, надеются на чудо полета. Когда летательные машины еще не усовершенствованы, полеты вообще опасная вещь. Недавно погиб Лилиенталь – воздухоплаватель. Недавно мы видели неудачный, в глазах многих, полет и гибель другого воздухоплавателя – Ницше, Лилиенталья всей культуры. Понимание христианства теургами невольно останавливает внимание. Или это последняя трусость, граничащая с бесстрашием – скачок (потому что ведь только каменные козлы на рога бросаются в бездну), или это пророческая смелость неопитов, верующих, что в момент падения вырастут спасительные крылья и понесут человечество над историей. Задача теургов сложна. Они должны идти там, где остановился Ницше – идти по воздуху. Вместе с тем они должны считаться с теософским освещением вопросов бытия и не идти в разрез с исторической церковью. Тогда,

быть может, приблизятся горизонты ницшевских видений, которых сам он не мог достигнуть. Он слишком вынес перед этим. Слишком длинен был его путь. Он мог только усталый прийти к берегу моря и созерцать в блаженном оцепенении, как заревые отсветы туч несутся в вечернем потоке лучезарных смарагдов. Он мог лишь мечтать на закате, что это – ладьи огненного золота, на которых следует уплыть: «О, душа моя, изобильна и тяжела стоишь ты теперь, виноградное дерево с темно-золотистыми гроздьями, придавленная своим счастьем. Смотри, я сам улыбаюсь, – пока по тихим тоскующим морям не понесется челнок, золотое чудо» (Заратустра).

Уплыл ли Ницше в голубом море? Нет его на нашем горизонте. Наша связь с ним оборвана. Но и мы на берегу, а золотая ладья еще плещется у ног. Мы должны сесть в нее и уплыть. Мы должны плыть и тонуть в лазури.

Одни из нас обращены к прошлому, где старинное золото сжигается во имя солнечных потоков. В их очах убегающее солнце, и о сожженном золоте, быть может, они плачут.

Золотея, эфир просветится  
И в восторге сгорит.  
А над морем садится  
Ускользящий солнечный щит.  
И на море от солнца  
Золотые дрожат языки.  
Всюду отблеск червонца  
Среди всплесков тоски.  
Встали груды утесов  
Средь трепещущей солнечной ткани.  
Солнце село. Рыданий  
Полон крик альбатросов:  
Дети солнца! Вновь холод бесстрастья:  
Закатилось оно –  
Золотое, старинное счастье,  
Золотое руно.

Бесконечно веря в чудо полета, другие могут ответить им:

Зовут аргонавты  
На солнечный пир,  
Трубя в золотеющий мир.  
Внимайте, внимайте:  
Довольно страданий.  
Броню надевайте  
Из солнечной ткани!  
Все небо в рубинах,  
Шар солнца почил.  
Все небо в рубинах,  
Над нами.  
На горных вершинах  
Наш Арго,  
Наш Арго,  
Готовясь лететь, золотыми крылами  
Забил.

*Мир искусства. 1903. № 5.*

*Белый А. Арабески: Кн. статей. М.,  
1911. С. 200-227, 236-238.*

**- Какова, по мнению А. Белого, связь между искусством и религией?**

**- Что представляет собой символическое познание?**

**- Каков характер "изменения способа выражения символов искусства"?**

**- Что есть "теургия"?**

*А. А. Блок*

## О СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

*(Прочитано в Обществе ревнителей художественного слова  
8 апреля 1910 года)*

Прямая обязанность художника – показывать, а не доказывать. Приступая к своему ответу на доклад Вячеслава Ивановича Иванова, я должен сказать, что уклоняюсь от своих прямых обязанностей художника; но настоящее положение русского художественного слова явно показывает, что мы, русские символисты, прошли известную часть своего пути и стоим перед новыми задачами; в тех случаях, когда момент переходный столь определителен, как в наши дни, мы призываем на помощь воспоминание и, руководствуясь его нитью, устанавливаем и указываем, – может быть, самим себе более, чем другим, – свое происхождение, ту страну, из которой мы пришли. Мы находимся как бы в безмерном океане жизни и искусства, уже вдали от берега, где мы взопли на палубу корабля; мы еще не различаем иного берега, к которому влечет нас наша мечта, наша творческая воля; нас немного, и мы окружены врагами; в этот час великого полудня яснее узнаем мы друг друга; мы обмениваемся взаимно пожатиями холодеющих рук и на мачте поднимаем знамя нашей родины.

Дело идет о том, о чем всякий художник мечтает, – «сказаться душой без слова», по выражению Фета; потому для выполнения той трудной задачи, какую беру на себя, – для отдания отчета в пройденном пути и для гаданий о будущем, – я избираю язык поневоле условный; и, так как я согласен с основными положениями В. Иванова, а также с тем методом, который он избрал для удобства формулировки, – язык свой я назову языком *иллюстраций*. Моя цель

– конкретизировать то, что говорит. В. Иванов, раскрыть его терминологию, раскрасить свои иллюстрации к его тексту; ибо я принадлежу к числу тех, кому известно, какая реальность скрывается за его словами, на первый взгляд отвлеченными; к моим же словам прошу отнестись как к словам, играющим служебную роль, как к Бедкеру, которым по необходимости пользуется путешественник. Определеннее, чем буду говорить, сказать не сумею; но не будет в моих словах никакой самоуверенности, если скажу, что для тех, для кого туманен мой путеводитель, – и наши страны останутся в тумане. Кто захочет понять – поймет; я же, раз констатировав пройденное и установив внутреннюю связь событий, сочту своим долгом замолчать.

Прежде чем приступить к описанию тезы и антитезы русского символизма, я должен сделать еще одну оговорку: дело идет, разумеется, не об истории символизма; нельзя установить точной хронологии там, где говорится о событиях, происходивших и происходящих в действительно реальных мирах.

*Теза:* «ты свободен в этом волшебном и полном соответствий мире». Твори, что хочешь, ибо *этот мир принадлежит тебе*. «Пойми, пойми, все тайны в нас, в пас сумрак и рассвет» (Брюсов). «Я – бог таинственного мира, весь мир – в одних моих мечтах» (Сологуб). Ты – одинокий обладатель клада; но рядом есть еще знающие об этом кладе (или – только кажется, что и они знают, но пока это все равно). Отсюда – мы: немногие знающие, символисты.

С того момента, когда в душах нескольких людей оказываются заложенными эти принципы, зарождается символизм, возникает школа. Это – первая юность, детская новизна первых открытий. Здесь еще никто не знает, в каком мире находится другой, не знает этого даже о себе; все только «перемигиваются», согласные на том, что существ-

вует раскол между этим миром и «мирами иными»; дружные силы идут на борьбу за эти «иные», еще неизвестные миры

Дерзкое и неопытное сердце шепчет: «Ты свободен в волшебных мирах»; а лезвие таинственного меча уже приставлено к груди; символист уже изначально – *теург*, то есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие; но на эту тайну, которая лишь впоследствии оказывается всемирной, он смотрит как на свою; он видит в ней клад, над которым расцветает цветок папоротника в июньскую полночь, и хочет сорвать в голубую полночь – «голубой цветок».

В лазури Чьего-то лучезарного взора пребывает теург; этот взор, как меч, пронзает все миры: «моря и реки, и дальний лес, и выси снежных гор» – и сквозь все миры доходит к нему вначале – лишь сиянием Чьей-то безмятежной улыбки.

Лишь забудешься днем, иль проснешься в полночи,  
Кто-то здесь. Мы вдвоем, –  
Прямо в душу глядят лучезарные очи  
Темной ночью и днем.  
Тает лед, утихают сердечные вьюги,  
Расцветают цветы,  
*Только Имя одно Лучезарной Подруги*  
*Угадаешь ли ты?*

*(Вл. Соловьев)*

Миры, предстающие взору в свете лучезарного меча, становятся все более зовущими; уже из глубины их несутся щемящие музыкальные звуки, призывы, шепоты, почти слова. Вместе с тем они начинают *окрашиваться* (здесь возникает первое глубокое знание о цветах); наконец, преобладающим является тот цвет, который мне всего легче



назвать пурпурно-лиловым (хотя это название, может быть, не вполне точно).

Золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров, разгорается ослепительно – и пронзает сердце теурга. Уже начинает сквозить лицо среди небесных роз; различается голос; возникает *диалог*, подобный тому, который описан в «Трех Свиданиях» Вл. Соловьева; он говорит: «Не трижды ль Ты далась живому взгляду? – Твое лицо явилось, но всю Тебя хочу я увидеть». – Голос говорит: «Будь в Египте».

Таков конец «тезы». Начинается чудо одинокого преобразования.

Тогда, уже ясно предчувствуя изменение облика, как бы ощущая прикосновение чьих-то бесчисленных рук к своим плечам в лилово-пурпурном сумраке, который начинает просачиваться в золото, предвидя приближение каких-то огромных похорон, – теург отвечает на призывы:

В эту ночь золотисто-пурпурную,  
Видно, нам не остаться вдвоем,  
И сквозь розы небес что-то сдержанно-бурное  
Уловил я во взоре Твоем.

Буря уже коснулась Лучезарного Лица, он *почти* воплощен? то есть – *Имя почти угадано*. Предусмотрено все, кроме одного: *мертвой точки торжества*. Это – самый сложный момент перехода от тезы к антитезе, который определяется уже а *posteriori* (после опыта, на основании опыта (*лат.*) – *сост.*) и который я умею рассказать, лишь введя фикцию чьего-то постороннего вмешательства (лицо мне неизвестно). Вся картина переживаний изменяется существенно, начинается «антитеза», «изменение облика», которое предчувствовалось уже в самом начале «тезы». События, свидетельствующие об этом, следующие.

Как бы ревнуя одинокого теурга к Заревой ясности, некто внезапно пересекает золотую нить зацветающих чу-

дес; лезвие лучезарного меча меркнет и перестает чувствоваться в сердце. Миры, которые были пронизаны его золотым светом, теряют пурпурный оттенок; как сквозь прованную плотину, врывается сине-лиловый мировой сумрак (лучшее изображение всех этих цветов – у Врубеля) при раздирающем аккомпанементе скрипок и напевов, подобных цыганским песням. Если бы я писал картину, я бы изобразил переживания этого момента так: в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз.

Для этого момента характерна необыкновенная острота, яркость и разнообразие переживаний. В лиловом сумраке нахлынувших миров уже все полно соответствий, хотя их законы совершенно иные, чем прежде, потому что нет уже золотого меча. Теперь на фоне оглушительного вопля всего оркестра громче всего раздастся восторженное рыдание: «Мир прекрасен, мир волшебен, ты свободен».

Переживающий все это – уже не один; он полон многих демонов (иначе называемых «двойниками»), из которых его злая творческая воля создаст по произволу постоянно меняющиеся группы заговорщиков. В каждый момент он скрывает, при помощи таких заговоров, какую-нибудь часть души от себя самого. Благодаря этой сети обманов – тем более ловких, чем волшебнее окружающий лиловый сумрак, – он умеет сделать своим орудием каждого из демонов, связать контрактом каждого из двойников; все они рыщут в лиловых мирах и, покорные его воле, добывают ему лучшие драгоценности – все, чего он ни пожелает: один – принесет тучку, другой – вздох моря, третий – аметист, четвертый – священного скарабея, крылатый глаз. Все это бросает господин их в горнило своего *художественного творчества* и наконец, при помощи заклинаний,

добывает искомое – себе самому на диво и на потеху; искомое – красавица кукла.

Итак, свершилось: мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим «анатомическим театром», или *балаганом*, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами (ессе homo! (се человек! (*лат*) – *сост.*)). Золотой меч погас, лиловые миры хлынули мне в сердце. Океан – мое сердце, все в нем равно волшебное: я не различаю жизнь, сна и смерти, этого мира и иных миров (мгновенье, остановись!). Иначе говоря, я уже сделал собственную жизнь искусством (тенденция, проходящая очень ярко через все европейское *декадентство*). Жизнь стала искусством, я произвел заклинания, и передо мною возникло наконец то, что я (лично) называю «*Незнакомкой*»: красавица кукла, синий призрак, земное чудо.

Это – венец антитезы. И долго длится легкий, крылатый восторг перед своим созданием. Скрипки хвалят его на своем языке.

Незнакомка. Это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это – дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона; но всякий делает то, что ему назначено.

Созданное таким способом – заклинательной волей художника и помощью многих мелких демонов, которые у всякого художника находятся в услужении, – не имеет ни начала, ни конца; оно ни живое, ни мертвое.

Шлейф, забрызганный звездами,  
Синий, синий, синий взор.  
Меж землей и небесами  
Вихрем поднятый костер.

(«Земля в снегу»)

В поле звезд отыскал я кольцо  
Вот лицо возникает из кружев,  
Возникает из кружев лицо.  
Вот плывут ее выюжные трели,  
Звезды светлые шлейфом влача,  
И взлетающий бубен метели,  
Бубенцами тревожно бренча

(«Нечаянная Радость»)

Это – создание искусства. Для меня – это свершившийся факт. Я стою перед созданием своего искусства и не знаю, что делать. Иначе говоря, что мне делать с этими мирами, что мне делать и с собственной жизнью, которая отныне стала искусством, ибо со мной рядом *живет* мое создание – не живое, не мертвое, синий призрак. Я вижу ясно «зарницу меж бровями туч» Вакха («Эрос» Вяч. Иванова), ясно различаю перламутры крыльев (Врубель – «Демон», «Царевна-Лебедь») или слышу шелест шелков («Незнакомка»). Но все – призрак.

При таком положении дела и возникают вопросы о проклятии искусства, о «возвращении к жизни», об «общественном служении», о церкви, о «народе и интеллигенции». Это – совершенно естественное явление, конечно лежащее в пределах символизма, ибо это искание утраченного золотого меча, который вновь пронзит хаос, организует и усмирит бушующие лиловые миры.

Ценность этих исканий состоит в том, что они-то и обнаруживают с очевидностью *объективность и реальность* «тех миров»; здесь утверждается положительно, что все миры, которые мы посещали, и все события, в них происходившие, вовсе не суть «наши представления», то есть что «теза» и «антитеза» имеют далеко не одноличное значение. Так, например, в период этих исканий оценивается по существу *русская революция*, то есть она перестает вос-

приниматься как *полуреальность*, и все ее исторические, экономические и т. п. частичные причины получают свою высшую санкцию; в противовес суждению вульгарной критики о том, будто «нас захватила революция», мы противопоставляем обратное суждение: революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачнения золота и торжества лилового сумрака, то есть тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах. Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед нами. И сама Россия в лучах этой новой (вовсе не Некрасовской, но лишь традицией связанной с Некрасовым) гражданственности оказалась нашей собственной душой.

В данный момент положение событий таково: мятеж лиловых миров стихает. Скрипки, хвалившие призрак, обнаруживают наконец свою истинную природу: они умеют разве громко рыдать, рыдать помимо воли пославшего их; но громкий, торжественный визг их, превращаясь сначала в рыдание (это в полях тоскует мировая душа) почти вовсе стихает. Лишь где-то за горизонтом слышны теперь заглушённые тоскливые ноты. Лиловый сумрак рассеивается; открывается пустая равнина – душа, опустошенная пиром. Пустая, далекая равнина, а над нею – последнее предостережение – хвостатая звезда. И в разреженном воздухе горький запах миндаля (несколько иначе об этом – см. *моя пьеса «Песня Судьбы»*).

Реальность, описанная мною, – единственная, которая для меня дает смысл жизни, миру и искусству. Либо существуют те миры, либо нет. Для тех, кто скажет «нет», мы остаемся просто «так себе декадентами», сочинителями

невиданных ощущений, а о смерти говорим теперь только потому, что устали.

За себя лично я могу сказать, что у меня если и была когда-нибудь, то окончательно пропала охота убеждать кого-либо в существовании того, что находится дальше и выше меня самого; осмелюсь прибавить кстати, что и покорнейше просил бы не тратить времени на непонимание моих стихов почтенную критику и публику, ибо стихи мои суть только подробное и последовательное описание того, о чем я говорю в этой статье, и желающих ознакомиться с описанными переживаниями ближе я могу отослать только к ним.

Если «да», то есть если эти миры существуют, а все описанное могло произойти и произошло (а я не могу этого не знать), то было бы странно видеть нас в иной состоянии, чем мы теперь находимся; нам предлагают: пой, веселись и призывай к жизни, – а у нас лица обожжены и обезображены лиловым сумраком. Тем, кто величает нас «апостолами сна и смерти», позволительно задать вопрос, где были они в эпоху «тезы» и «антитезы»? Или они еще тогда не родились и просто ни о чем не подозревают? Имели они *эти* видения или нет, то есть символисты они или нет?

Символистом можно только родиться; отсюда все то внешнее и вульгарное мракобесие, которому предаются так называемые «реалисты», из всех сил старающиеся стать символистами. Старания эти настолько же понятны, насколько жалки. Солнце наивного реализма закатилось; осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя. Оттого писатели даже с большими талантами не могут ничего поделать с искусством, если они не крещены «огнем и духом» символизма. Предаваться головолomным выдумкам – еще не значит быть художником, но быть художником – значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно

не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа: Врубель видел сорок разных голов Демона, а в действительности их не счесть.

Искусство есть *Ад*. Недаром В. Брюсов завещал художнику; «Как Данте, подземное пламя должно тебе щеки обжечь». По бесчисленным кругам Ада может пройти, не погибнув, только тот, у кого есть спутник, учитель и руководительная мечта о Той, которая поведет туда, куда не смеет войти и учитель.

Что же произошло с нами в период «антитезы»? Отчего померк золотой меч, хлынули и смешались с этим миром лилово-синие миры, произведя хаос, соделав из жизни искусство, выслав синий призрак из недр своих и опустошив им душу?

Произошло вот что: были «пророками», пожелали стать «поэтами». На строгом языке моего учителя Вл. Соловьева это называется так:

Восторг души – расчетливым обманом,  
И речью рабскою – живой язык богов,  
Святыню Муз шумящим балаганом  
Он заменил и обманул глупцов.

Да, все это так. Мы вступили в обманные заговоры с услужливыми двойниками; мы силою рабских дерзновений превратили мир в Балаган; мы произнесли клятвы демонам – не прекрасные, но только красивые (а ведь всего красивее в мире – рабы, те, кто отдается, а не берет), и, наконец, мы *обманули глупцов*, ибо наша «литературная известность» (которой грош цена) посетила нас именно тогда, когда мы изменили «Святыне Муз», когда поверили в созданный нами призрак «антитезы» больше, чем в реальную данность «тезы».

Поправимо или непоправимо то, что произошло с нами? К этому вопросу, в сущности, и сводится вопрос «Быть или не быть русскому символизму?»

Простой пессимизм, или простой оптимизм, или даже исповедь – все это будет только уклонением от поставленного вопроса. Наш грех (и личный, и коллективный) слишком велик. Именно из того положения, в котором мы сейчас находимся, есть немало ужасных исходов. Так или иначе, лиловые миры захлестнули и Лермонтова, который бросился под пулю своею волей, и Гоголя, который сжег себя самого, барахтаясь в лапах паука; еще выразительнее то, что произошло на наших глазах: безумие Врубеля, гибель Комиссаржевской; недаром так бывает с художниками сплошь и рядом, – ибо искусство есть чудовищный и блистательный Ад. Из мрака этого Ада выводит художник свои образы; так Леонардо заранее готовится черным фоном, чтобы на нем выступали очерки Демонов и Мадонн; так Рембрандт выводит свои сны из черно-красных теней, а Каррьер – из серой сетчатой мглы. Так Андрей Белый бросает в начале своей гениальной повести («Серебряный голубь») вопрос: «А небо? А бледный воздух его, сперва бледный, а коли приглядеться, вовсе *черный* воздух?.. Ей, не бойся, не в воздухе ты...»

Но именно в черном воздухе Ада находится художник, прозревающий иные миры. И когда гаснет золотой меч, протянутый прямо в сердце ему чьей-то Незримой Рукой – сквозь все многоцветные небеса и глухие воздуха миров иных, – тогда происходит смешение миров, и в глухую полночь искусства художник сходит с ума и гибнет.

Но в *тезе*, где дано уже предчувствие сумрака антитезы, дан прежде всего золотой меч:



Предчувствую Тебя. Года проходят мимо.  
Все в облике одном предчувствую Тебя.  
Весь горизонт в огне и ясен нестерпимо.  
И молча жду,— тоскуя и любя.  
Весь горизонт в огне и близко появленье.  
*Но страшно мне: изменишь облик Ты... и т. д.*

*(«Стихи о Прекрасной Даме»)*

Мы пережили безумие иных миров, преждевременно потребовав чуда; то же произошло ведь и с народной душой: она прежде срока потребовала чуда, и ее испепелили лиловые миры революции. Но есть неистребимое в душе — там, где она младенец. В одном месте панихиды о младенцах дьякон перестает просить, но говорит просто: «Ты дал *неложное обетование*, что *блаженные младенцы* будут в Царствии Твоем».

В первой юности нам было дано неложное обетование. О народной душе и о нашей, вместе с нею испепеленной, надо сказать простым и мужественным голосом: «Да воскреснет». Может быть, мы сами и погибнем, но останется заря той *первой* любви.

Все мы как бы возведены были на высокую гору, откуда предстали нам царства мира в небывалом сиянии лилового заката; мы отдавались закату, красивые, как царичи, но не прекрасные, как цари, и бежали от подвига. Оттого так легко было броситься вслед за нами непосвященным; оттого заподозрен символизм.

Мы растворили в мире «жемчужину любви». Но Клеопатра была βασιλις βασιλεων (Царица Царей (*греч.*) — *сост.*) лишь до того часа, когда страсть заставила ее положить на грудь змею. Или гибель в покорности, или подвиг мужественности. Золотой меч был дан для того, чтобы разить.

Подвиг мужественности должен начинаться с *послушания*. Сойдя с высокой горы, мы должны уподобиться арестанту Рэдингской тюрьмы:

Я никогда не знал, что может  
Так пристальным быть взор.  
Впиваясь в узкую полоску,  
В тот голубой узор,  
Что, узники, зовем мы небом  
И в чем наш весь простор.

Впиваясь взором в высоту, найдем ли мы в этом пустом небе след некогда померкшего золота? Или нам суждена та гибель, о которой иногда со страхом мечтали художники? Это – гибель от «играющего случая»: кажется, пройдены все пути и замолены все грехи, когда в неожиданный час, в глухом переулке, с неизвестного дома срывается прямо на голову тяжелый кирпич. Этой лирикой случая жил Лермонтов:

Скакун на волю господина  
Из битвы вынес, как стрела,  
Но злая пуля осетина  
Его во мраке догнала.

Мой вывод таков: путь к подвигу, которого требует наше служение, есть – прежде всего – ученичество, самоуглубление, пристальность взгляда и духовная диета. Должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе.

Художник должен быть трепетным в самой дерзости, зная, чего стоит смешение искусства с жизнью, и оставаясь в жизни простым человеком. Мы обязаны, в качестве художников, ясно созерцать все священные разговоры («*santa conversazione*») и свержение Антихриста, как Беллини и Беато. Нам должно быть памятно и дорого паломничество

Синьорелли, который, придя на склоне лет в чужое скалистое Орвьето, смиренно попросил у граждан позволить ему расписать новую капеллу.

*Март–апрель 1910*

**- Как А. Блоком определены "теза" и "антитеза" русского символизма?**

**- Как, по мнению автора, соотносятся жизнь и творчество художника?**

*Эллис*

## **О СУЩНОСТИ СИМВОЛИЗМА**

### **Общее определение и обоснование символизма**

<...>

Если сущность искусства «искание символа», то метод, дающий самое полное и сознательное овладение последним, и есть тождество метода, проникновение в заветнейшую из тайн творчества, есть, так сказать, искусство *par excellence*, всего более искусство. Таким искусством или художественным творчеством *par excellence* и является современный символизм, завершающий и синтезирующий в себе все предшествующие методы, опыты и формы творчества, берущий (по словам Т. Готье) «звуки со всех клавиатур и краски со всех палитр».

Не случайно именно в современном символизме получил небывалое выражение культ музыки, этого идеального и абсолютного предела всех других искусств, этого искусства, дошедшего до абсолютного слияния формы с содержанием.

Не случайно также и то, что лишь в начале развития современного символизма, как новой формы и нового метода творчества, явилось и самое слово «символизм».

Впервые тогда слово «символ» (symbole) стало сознательно употребляться в ином, чем прежде, специфическом боевом значении, оно приобрело даже значение лозунга, пароля; оно само таинственно получило то значение, о котором вещало, т. е. значение символическое, стало своим собственным символом.

Итак, наша задача сводится к доказательству двух положений: во-первых, того, что сущность художественного творчества – искание символа, и, во-вторых, того, что метод современного символизма всего лучше удовлетворяет эту потребность художественного творчества. Тогда сам собой решится и третий из поставленных нами вопросов: возможно ли принципиальное разграничение символизма и реализма в художественном творчестве?

<...>

...Всякая форма художественного творчества лишь постольку является целесообразной и истинной, поскольку она соответствует основному требованию, стремлению постигать вечное в каждой преходящей форме. Чем глубже и сознательнее художественное творчество, тем более и более оно начинает смотреть на все видимое, реальное – лишь как на Gleichniss, лишь как на значок, как на оболочку или символ великого неизвестного, определить которое и представляется возможным, единственно отправляясь от преходящего как от искаженной и отраженной копии Вечного. Если мы добавим к этому, что основным учением, основным требованием и убеждением современного символизма является именно это самое воззрение на художественное творчество как на претворение всех реальностей в значки, то есть символы воплощенных в них идей, то станет совершенно понятным, почему мы считаем именно современный символизм самой сознательной и самой высшей формой искусства.

В лице своих лучших представителей современный символизм бесповоротно раз навсегда провел черту между созерцанием «искусства сквозь призму жизни» и «созерцанием жизни сквозь призму искусства», отдав решительное предпочтение второму пути.

<...>

Если сущность всякого художественного творчества коренится в созерцании, а дар последнего – удел лишь немногих исключительных душ, то о каком же общественном значении, тем более «коллективном творчестве», может быть речь в данном случае? Уместно здесь вспомнить суровые слова Шопенгауэра, умевшего и смевшего всегда героически защищать сокровенное от толпы.

«Обыкновенный человек, этот фабричный товар природы, каких она ежедневно производит тысячами, совершенно не способен на продолжительное, в полном смысле не заинтересованное наблюдение, составляющее собственно созерцательность... Поэтому-то он так скоро управляетя со всем – с произведениями искусства, прекрасными произведениями природы и с созерцанием жизни, всюду и во всех своих сценах исполненном значительности».

Всякий общественный взгляд на предмет созерцания всегда обратен истине, вульгарен и даже кощунствен. Искусство по существу – дело немногих и для немногих. Отсюда вытекает великое достоинство отверженности каждого художника и его абсолютная бесполезность в утилитарном смысле.

<...>

Аристократический индивидуализм – первая и последняя заповедь символизма, самый живой из его лозунгов, самое новое слово из всех сказанных им новых слов!

<...>

Тот же принцип идейного аристократизма спасал и спасает символизм от примитивной, обратной перестановки субъекта и объекта художественного творчества и от вторичного впадения в старые формы реализма с его сведением Истины к понятию «жизненной правды» – то есть к соответствию с эмпирической действительностью, – с его неуклонным культом среднего человека, с его обыденной сумеречностью и бытовой пошлостью.

<...>

Аристократический характер символизма в одинаковой степени свойственен ему и как чисто эстетическому явлению (сюжет, стиль, метод, техника), и как идейному и цельному в своей сложности переживанию (переворот общего сознания нашей эпохи, переоценка культуры), и как теоретическому построению (идеология символизма, переоценка метафизики и науки). Даже широкой волне чисто мистических исканий, порожденной первой эстетической борьбой за «новое», современный символизм сумел передать тот же свободный и созерцающий с высоты дух, сказавшийся в области религиозной давно невиданной ломкой догматизма и беспощадной критикой всех исторических, омертвевших форм и ценностей (борьба с «историческим христианством», идея религии будущего и чаяние «третьего завета», художественное оплодотворение тайных учений оккультизма).

Бесспорным историческим фактом, совершающимся на наших глазах и в душе первых между нами, является процесс превращения современного символизма из новой эстетической школы, почти из проблемы стиля – в новую, невыразимо напряженную и насыщенную художественную форму, служащую все более и более оболочкой всего современного мирозерцания, всего небывалого перелома культуры нашей эпохи, оболочкой, органически и творче-

ски слитой со всем богатством своего содержания и при этом готовый еще не один раз мучительно разорваться, чтобы явить не один раз новые и новые оболочки, еще более чуткие, еще более многогранные и насыщенные.

<...>

Русские символисты. М., 1910.  
С. 6-7, 17, 28-32, 36.

**- Что, по мнению Эллиса, объединяет символизм и музыкальное искусство?**

**- В чем выражается "аристократический характер символизма"?**

## Акмеизм

*Н.С. Гумилев*

### НАСЛЕДИЕ СИМВОЛИЗМА И АКМЕИЗМ

Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает. И то, что символические произведения уже почти не появляются, а если и появляются, то крайне слабые, даже с точки зрения символизма, и то, что все чаще и чаще раздаются голоса в пользу пересмотра еще так недавно бесспорных ценностей и репутаций, и то, что появились футуристы, эгофутуристы и прочие гиены, всегда следующие за львом (пусть не думает читатель, что этой фразой я ставлю крест над всеми крайними устремлениями современного искусства <...>).

На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова *ακμή* – высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь), – во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем

то было в символизме. Однако, чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом.

Французский символизм, родоначальник всего символизма как школы, выдвинул на передний план чисто литературные задачи: свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору, вознесенную превыше всего, и пресловутую «теорию соответствий». Последнее выдает с головой его не романскую и, следовательно, не национальную, наносную почву. Романский дух слишком любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию; эта же символическая слиянность всех образов и вещей, изменчивость их облика, могла родиться только в туманной мгле германских лесов. Мистик сказал бы, что символизм во Франции был прямым последствием Седана. Но, наряду с этим, он вскрыл во французской литературе аристократическую жажду редкого и труднодоступного и таким образом спас ее от угрожающего ей вульгарного натурализма.

Мы, русские, не можем считаться с французским символизмом, хотя бы уже потому, что новое течение, о котором я говорил выше, отдает решительное предпочтение романскому духу перед германским. Подобно тому, как французы искали новый, более свободный стих, акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов, более, чем когда-либо, свободной перестановкой ударений, и уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе стихосложения. Головокружительность символических метафор приучила их к смелым поворотам мысли; зыбкость слов, к которым они прислушивались, побудила искать в живой народной речи новых



– с более устойчивым содержанием; и светлая ирония, не подрывающая корней нашей веры, – ирония, которая не могла не проявляться хоть изредка у романских писателей, – стала теперь на место той безнадежной, немецкой серьезности, которую так возлелеяли наши символисты. Наконец, высоко ценя символистов за то, что они указали нам на значение в искусстве символа, мы не согласны приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия и ищем их полной согласованности. Этим мы отвечаем на вопрос о сравнительной «прекрасной трудности» двух течений: акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню. А один из принципов нового направления – всегда идти по линии наибольшего сопротивления.

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

Мы не решились бы заставить атом поклониться богу, если бы это не было в его природе. Но, ощущая себя явлениями среди явлений, мы становимся причастны мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и, в свою очередь, воздействуем сами. Наш долг, наша воля, наше счастье и наша трагедия – ежечасно угадывать то, чем будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира, и торопить его приближение. И как высшая награда, ни на

миг не останавливая нашего внимания, грезится нам образ последнего часа, который не наступит никогда. Бунтовать же во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним – открытая дверь. Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней. Здесь индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность. Здесь бог становится богом живым, потому что человек почувствовал себя достойным такого бога. Здесь смерть – занавес, отделяющий нас от актеров, от зрителей, и во вдохновении игры мы презираем трусливое заглядывание – что будет дальше? Как адамысты, мы немного лесные звери и, во всяком случае, не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению. Но тут время говорить русскому символизму.

Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом. Некоторые его искания в этом направлении почти приближались к созданию мифа. И он вправе спросить идущее ему на смену течение, только ли звериными добродетелями оно может похвастаться и какое у него отношение к непознаваемому. Первое, что на такой вопрос может ответить акмеизм, будет указанием на то, что непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать. Второе – что все попытки в этом направлении – нецеломудренны. Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе. Бедность воображения обнаружит тот, кто эволюцию личности будет представлять себе всегда в условиях времени и пространства. Как можем мы вспоминать наши прежние существования (если это не явно литературный прием), когда мы были в бездне, где мириады иных воз-

возможностей бытия, о которых мы ничего не знаем, кроме того, что они существуют? Ведь каждая из них отрицается нашим бытием и, в свою очередь, отрицает его. Детски-мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания – вот то, что нам дает неведомое. Франсуа Виллон, спрашивая, где теперь прекраснейшие дамы древности, отвечает сам себе горестным восклицанием:

«..., Mais où sont les neiges d'antan!» И это сильнее дает нам почувствовать нездешнее, чем целые томы рассуждений, на какой стороне луны находятся души усопших... Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками – вот принцип акмеизма. Это не значит, чтобы он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному; но тогда она должна только содрогаться. Разумеется, познание бога, прекрасная дама Теология останется на своем престоле, но ни ее низводить до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят. Что же касается ангелов, демонов, стихийных и прочих духов, то они входят в состав материала художников и не должны. больше земной тяжестью перевешивать другие, взятые им образы.

Всякое направление испытывает влюбленность к тем или иным творцам и эпохам. Дорогие могилы связывают людей больше всего. В кругах, близких к акмеизму, чаще всего произносят имена Шекспира, Рабле, Виллона и Теофиля Готье. Подбор этих имен не произволен. Каждое из них – краеугольный камень для здания акмеизма, высокое напряжение той или иной его стихии. Шекспир показал нам внутренний мир человека, Рабле – тело и его радости, мудрую физиологичность, Виллон поведал нам о жизни, нимало не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все – и бога, и порок, и смерть, и бессмертие, Теофиль Готье

для этой жизни нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм. Соединить в себе эти четыре момента – вот та мечта, которая объединяет сейчас между собою людей, так смело назвавших себя акмеистами.

*Аполлон. 1913. № 1.*

*Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. Пг., 1923. С. 37-42.*

- **Чем обусловлено появление акмеизма?**
- **Каковы принципы акмеизма?**
- **В чем акмеизм противопоставлен символизму?**

*Н.С. Гумилев*

### **ЧИТАТЕЛЬ**

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

Поэзия и религия – две стороны одной и той же монеты. И та и другая требуют от человека духовной работы. Но не во имя практической цели, как этика и эстетика, а во имя высшей, неизвестной им самим. Этика приспособляет

человека к жизни в обществе, эстетика стремится увеличить его способность наслаждаться. Руководство же в перерождении человека в высший тип принадлежит религии и поэзии. Религия обращается к коллективу. Для ее целей, будь то построение небесного Иерусалима, повсеместное прославление Аллаха, очищение материи в Нирване, необходимы совместные усилия, своего рода работа полипов, образующая коралловый риф. Поэзия всегда обращается к личности. Даже там, где поэт говорит с толпой, – он говорит отдельно с каждым из толпы. От личности поэзия требует того же, чего религия – от коллектива. Во-первых, признания своей единственности и всемогущества, во-вторых, усовершенствования своей природы. Поэт, понявший «трав неясный запах», хочет, чтобы то же стал чувствовать и читатель. Ему надо, чтобы всем «была звездная книга ясна» и «с ним говорила морская волна». Поэтому поэт в минуты творчества должен быть обладателем какого-нибудь ощущения, до него не осознанного и ценного. Это рождает в нем чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит свое последнее и самое главное, без познания чего не стоило земле и рождаться. Это совсем особенное чувство, иногда наполняющее таким трепетом, что оно мешало бы говорить, если бы не сопутствующее ему чувство победности, сознание того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда воскрешали мертвых, разрушали стены. Эти два чувства бывают и у плохих поэтов. Изучение техники заставляет их являться реже, но давать большие результаты.

Поэзия всегда желала отмежеваться от прозы. И типографским (прежде каллиграфическим) путем, начиная каждую строку с большой буквы, и звуковым ясно слышимым ритмом, рифмой, аллитерацией, и стилистически, создавая особый «поэтический» язык (трубадуры, Ронсар, Ломоно-

сов), и композиционно, достигая особой краткости мысли, и эйдологически в выборе образов. И повсюду проза следовала за ней, утверждая, что между ними, собственно, нет разницы, подобно бедняку, преследующему своей дружбой богатого родственника. За последнее время ее старания как будто увенчались успехом. С одной стороны, она под пером Флобера, Бодлера, Рембо приобрела манеры избранницы судьбы, с другой, поэзия, помня, что по-этика – неперемное условие ее существования, неустанно ищет новых и новых средств воздействия и подошла к запретной области в стиле Вордсворда, композиции Байрона, свободном стихе и др. и даже в начертании, раз Поль Фор печатает свои стихи в строку, как прозу.

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

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

Это – в минуту творчества. Однако ни для кого, а для поэта тем более, не тайна, что каждое стихотворение находит себе живого реального читателя среди современников,

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

Прежде всего каждый читатель глубоко убежден, что он авторитет; один – потому, что дослужился до чина полковника, другой – потому, что написал книгу о минералогии, третий – потому, что знает, что тут хитрости никакой нет: «Нравится – значит хорошо, не нравится – значит плохо; ведь поэзия – язык богов, ergo, я могу о ней судить совершенно свободно». Таково общее правило, но в дальнейшем своем отношении читатели разделяются на три основных типа: наивный, сноб и экзальтированный. Наивный ищет в поэзии приятных воспоминаний; если он любит природу – он порицает поэтов, не говорящих о ней, если он социалист, Дон Жуан или мистик – он ищет стихов по своей специальности. Он хочет находить в стихах привычные ему образы и мысли, упоминания о вещах, которые ему нравятся. О своих впечатлениях он говорит мало и обыкновенно ничем не мотивирует своих мнений. В общем, довольно добродушный, хотя и подвержен припадкам слепой ярости, как всякое травоядное. Распространен среди критиков старого закала.

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

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

Картина безотрадная, не правда ли? И если поэтическое творчество есть оплодотворение одного духа другим посредством слова, подобное оплодотворению естественному, то это напоминает любовь ангелов к каиниткам, или, что то же самое, – простое скотоложство. Однако может быть иной читатель, читатель-друг. Этот читатель думает только о том, о чем ему говорит поэт, становится как бы написавшим данное стихотворение, напоминает его инто-



нациями, движениями. Он переживает творческий миг во всей его сложности и остроте, он прекрасно знает, как связаны техникой все достижения поэта и как лишь ее совершенства являются знаком, что поэт отмечен милостью Божией. Для него стихотворение дорого во всей его материальной прелести, как для псалмопевца слюни его возлюбленной и покрытое волосами лоно. Его не обманешь частичными достижениями, не подкупишь симпатичным образом. Прекрасное стихотворение входит в его сознание как непреложный факт, меняет его, определяет его чувства и поступки. Только при условии его существования поэзия выполняет свое мировое назначение облагораживать людскую породу. Такой читатель есть, я, по крайней мере, видел одного. И я думаю, если бы не человеческое упрямство и нерадивость, многие могли бы стать такими.

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

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

«можно» следует выкинуть из всех областей исследования поэзии.

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

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

- В чем Н. Гумилев видит сходство поэзии и религии?
- Как определены отношения поэта и читателя?
- Какими качествами автор наделяет "читателя-друга"?
- Что составляет "организм стихотворения"?

### *О.Э. Мандельштам*

#### УТРО АКМЕИЗМА

##### I

При огромном эмоциональном волнении, связанном с произведениями искусства, желательно, чтобы разговоры об искусстве отличались величайшей сдержанностью. Для огромного большинства произведение искусства соблазнительно, лишь поскольку в нем просвечивает мироощущение художника. Между тем мироощущение для художника орудие и средство, как молоток в руках каменщика, и единственно реальное – это само произведение.

Существовать – высшее самолюбие художника. Он не хочет другого рая, кроме бытия, и когда ему говорят о действительности, он только горько усмехается, потому что знает бесконечно более убедительную действительность искусства. Зрелище математика, не задумываясь возводящего в квадрат какое-нибудь десятизначное число, наполняет нас некоторым удивлением. Но слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусств-

ва нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает.

Эта реальность в поэзии – слово как таковое. Сейчас, например, излагая свою мысль по возможности в точной, но отнюдь не поэтической форме, я говорю, в сущности, сознанием, а не словом. Глухонемые отлично понимают друг друга, и железнодорожные семафоры выполняют весьма сложное назначение, не прибегая к помощи слова. Таким образом, если смысл считать содержанием, все остальное, что есть в слове, приходится считать простым механическим привеском, только затрудняющим быструю передачу мысли. Медленно рождалось «слово как таковое». Постепенно, один за другим, все элементы слова втягивались в понятие формы, только сознательный смысл, Логос, до сих пор ошибочно и произвольно почитается содержанием. От этого ненужного почета Логос только проигрывает. Логос требует только равноправия с другими элементами слова. Футурист, не справившись с сознательным смыслом как с материалом творчества, легкомысленно выбросил его за борт и по существу повторил грубую ошибку своих предшественников.

Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов.

И, если у футуристов слово как таковое еще ползает на четвереньках, в акмеизме оно впервые принимает более достойное вертикальное положение и вступает в каменный век своего существования.

## II

Острие акмеизма – не стилет и не жало декадентства. Акмеизм – для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитек-

турно спящие в ней силы. Зодчий говорит: я строю – значит, я прав. Сознание своей правоты нам дороже всего в поэзии и, с презрением отбрасывая бирюльки футуристов, для которых нет высшего наслаждения, как зацепить вязальной спицей трудное слово, мы вводим готику в отношения слов, подобно тому, как Себастьян Бах утвердил ее в музыке.

Какой безумец согласится строить, если он не верит в реальность материала, сопротивление которого он должен победить. Булыжник под руками зодчего превращается в субстанцию, и тот не рожден строить, для кого звук долота, разбивающего камень, не есть метафизическое доказательство. Владимир Соловьев испытывал особый пророческий ужас перед седыми финскими валунами. Немое красноречие гранитной глыбы волновало его, как злое колдовство. Но камень Тютчева, что «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой», – есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания.

Камень как бы возжаждал иного бытия. Он сам обнаружил скрытую в нем потенциально способность динамики – как бы попросился в «крестовый свод» – участвовать в радостном взаимодействии себе подобных.

### III

Символисты были плохими домоседами, они любили путешествия, но им было плохо, не по себе в клетки своего организма и в той мировой клетки, которую с помощью своих категорий построил Кант. Для того, чтобы успешно строить, первое условие – искренний пиетет к трем изме-

рениям пространства – смотреть на них не как на обузу и на несчастную случайность, а как на богом данный дворец. В самом деле: что вы скажете о неблагодарном госте, который живет за счет хозяина, пользуется его гостеприимством, а между тем в душе презирает его и только и думает о том, как бы его перехитрить. Строить можно только во имя «трех измерений», так как они есть условие всякого зодчества. Вот почему архитектор должен быть хорошим домоседом, а символисты были плохими зодчими. Строить – значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни – злая, потому что весь ее смысл – уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто.

#### IV

Своеобразие человека, то, что делает его особью, подразумевается нами и входит в гораздо более значительное понятие организма. Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем. В погоне за утонченностью XIX век потерял секрет настоящей сложности. То, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия организма – готический собор, – ныне эстетически действует как чудовищное. Notre Dame есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул. Мы не хотим развлекать себя прогулкой в «лесу символов», потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес – божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма.

Средневековье, определяя по-своему удельный вес человека, чувствовало и признавало его за каждым, совершенно независимо от его заслуг. Титул мэтра применялся охотно и без колебаний. Самый скромный ремесленник, самый последний клерк владел тайной солидной важ-

ности, благочестивого достоинства, столь характерного для этой эпохи. Да, Европа прошла сквозь лабиринт ажурно-тонкой культуры, когда абстрактное бытие, ничем не прикрашенное личное существование ценилось как подвиг. Отсюда аристократическая интимность, связующая всех людей, столь чуждая по духу «равенству и братству» Великой Революции. Нет равенства, нет соперничества, есть сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия.

Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя – вот высшая заповедь акмеизма.

## V

A=A: какая прекрасная поэтическая тема. Символизм томился, скучал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом и предлагает его вместо сомнительного *a realibus ad realiora* («От реального к реальнейшему» – лозунг, выдвинутый Вяч. Ивановым в его книге «По звездам. Опыты философские, эстетические и критические» - *сост.*). Способность удивляться – главная добродетель поэта. Но как же не удивиться тогда плодотворнейшему из законов – закону тождества? Кто проникся благоговейным удивлением перед этим законом – тот несомненный поэт. Таким образом, признав суверенитет закона тождества, поэзия получает в пожизненное ленное обладание все сущее без условий и ограничений. Логика есть царство неожиданности. Мыслить логически значит непрерывно удивляться. Мы полюбили музыку доказательства. Логическая связь – для нас не песенка о чижике, а симфония с органом и пением, такая трудная и вдохновенная, что дирижеру приходится напрягать все свои способности, чтобы сдерживать исполнителей в повиновении.

Как убедительна музыка Баха! Какая мощь доказательства! Доказывать и доказывать без конца: принимать в искусстве что-нибудь на веру недостойно художника, легко и скучно...

Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить.

## VI

Средневековье дорого нам потому, что обладало в высокой степени чувством граней и перегородок. Оно никогда не смешивало различных планов и к потустороннему относилось с огромной сдержанностью. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия роднит нас с этой эпохой и побуждает черпать силы в произведениях, возникших на романской почве около 1200 года. Будем же доказывать свою правоту так, чтобы в ответ нам содрогалась вся цепь причин и следствий от альфы до омеги, научимся носить «легче и вольнее подвижные оковы бытия».

1913

- Какое значение вкладывается в понятие "строительства" в акмеизме?
- Что роднит акмеизм с эпохой Средневековья
- В чем заключается закон "тождества"?

*О.Э. Мандельштам*

### СЛОВО И КУЛЬТУРА

Трава на петербургских улицах – первые побегі девственного леса, который покроет место современных городов. Эта яркая, нежная зелень, свежестью своей удиви-



тельная, принадлежит новой одухотворенной природе. Воистину Петербург самый передовой город мира. Не метрополитеном, не небоскребом: измеряется бег современности – скорость, а веселой травкой, которая пробивается из-под городских камней.

Наша кровь, наша музыка, наша государственность – все это найдет свое продолжение в нежном бытии новой природы, природы-Психеи. В этом царстве духа без чело- века каждое дерево будет дриадой, и каждое явление будет говорить о своей метаморфозе.

Остановить? Зачем? Кто остановит солнце, когда оно мчится на воробьиной упряжи в отчий дом, обуянное жаждой возвращения? Не лучше ли подарить его дифирам- бом, чем вымаливать у него подачки?

Не понимал он ничего  
И слаб и робок был, как дети,  
Чужие люди для него  
Зверей и рыб ловили в сети...

Спасибо вам, «чужие люди», за трогательную заботу, за нежную опеку над старым миром, который уже «не от мира сего», который весь ушел в чайные и подготовку к грядущей метаморфозе:

Cum subit illius tristissima noctis imago,  
Quae mihi supremum tempus in urbe fuit,  
Cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliquit,  
Labitur ex oculis nunc quoque gutta meis.

(Только представлю себе той ночи печальнейший образ,  
Той, что в Граде была ночью последней моей,  
Только лишь вспомню, как я со всем дорогим расставался, -  
Льются слезы из глаз даже сейчас у меня.

*(Пер. С. Шервинского)*

*лат.*; Публий Овидий Назон. Скорбные элегии, кн. I, элегия 3; стихи 1 – 4 (М., 1978. – С. 10).

Да, старый мир – «не от мира сего», но он жив более чем когда-либо. Культура стала военным лагерем: у нас не еда, а трапеза; не комната, а келья; не одежда, а одеяние. Наконец мы обрели внутреннюю свободу, настоящее внутреннее веселье. Воду в глиняных кувшинах пьем как вино, и солнцу больше нравится в монастырской столовой, чем в ресторане. Яблоки, хлеб, картофель – отныне утоляют не только физический, но и духовный голод. Современник не знает только физического голода, только духовной пищи. Для него и слово – плоть, и простой хлеб – веселье и тайна.

\* \* \*

Все другие различия и противоположности бледнеют перед разделением ныне людей на друзей и врагов слова. Подлинно агнцы и козлища. Я чувствую почти физически нечистый козлиный дух, идущий от врагов слова. Здесь вполне уместен аргумент, приходящий последним при всяком серьезном разногласии: мой противник дурно пахнет.

Процесс обмирщения государственности не остановился на отделении церкви от государства, как его понимала французская революция. Социальный переворот принес более глубокую секуляризацию.

Намечается органический тип новых взаимоотношений, связывающий государство с культурой наподобие того, как удельные князья были связаны с монастырями. Князья держали монастыри для совета. Этим все сказано. Внеположность государства по отношению к культурным ценностям ставит его в полную зависимость от культуры. Культурные ценности окрашивают государственность, сообщают ей цвет, форму и, если хотите, даже пол. Надписи на государственных зданиях, гробницах, воротах страхуют государство от разрушения временем.

Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху. Но бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя, как пахарь, жаждет целины времен, Революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму. Не потому, что Давид снял жатву Робеспьера, а потому, что так хочет земля.

Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл.

Удивительно, в самом деле, что все возьмется с поэтами и никак с ними не развяжутся. Казалось бы – прочел, и ладно. Преодолеl, как теперь говорят. Ничего подобного. Серебряная труба Катулла:

*Ad claras Asiae volemus urbes*

(Букв.: «Мы стремимся в ясные города Азии»  
(лат., Катулл, стихотв. XLVI, стих. 6) – *сост.*)

мучит и тревожит сильнее, чем любая футуристическая загадка. Этого нет по-русски. Но ведь это должно быть по-русски. Я взял латинские стихи, потому что русским читателем они явно воспринимаются как категория долженствования: императив звучит в них нагляднее. Но это свойство всякой поэзии, поскольку она классична. Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было.

Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер. Когда любовник а типине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за

окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость:

Словно темную воду, я пью помутившийся воздух,  
Время вспахано плугом, и роза землею была.

Так и поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином.

То, что верно об одном поэте, верно обо всех. Не стоит создавать никаких школ. Не стоит выдумывать своей поэтики.

\* \* \*

В жизни слова наступила героическая эра. Слово – плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти: страдание. Люди голодны. Еще голоднее государство. Но есть нечто более голодное: время. Время хочет пожрать государство. Как трубный глас звучит угроза, нацарапанная Державиным на грифельной доске. Кто поднимет слово и покажет его времени? Нет ничего более голодного, чем лентьевское византийское государство: оно страшнее голодного человека. Сострадание к культуре, отрицающей слово, – общественный путь и подвиг современного поэта.

В ком сердце есть, тот должен слышать, время,  
Как твой корабль ко дну идет...

Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности. Это тот же революционный голод. Сомнение Фомы. К чему обязательно осязать перстами? А главное, зачем отождествлять слово с вещью, с предметом, который оно обозначает?

Разве вещь хозяин слова? Слово – Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошеного, но не забытого тела.

То, что сказано о вещьности, звучит несколько иначе в применении к образности:

Prends l'éloquence et tords-lui son cou!

(Букв.: «Возьми красноречие и сверни ему шею!»  
(*фр.*, из стихотв. П. Верлена «Art poétique») – *сост.*).

Пиши безобразные стихи, если сможешь, если сумеешь. Слепой узнает милое лицо, едва прикоснувшись к нему зрячими перстами, и слезы радости, настоящей радости узнавания, брызнут из глаз его после долгой разлуки. Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта.

И сладок нам лишь узнаванья миг.

Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. Нет ничего невозможного. Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настезь распахнута перед толпой. Внезапно все стало достоянием общим. Идите и берите. Все доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы. Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков. В глоссолалии самое поразительное, что говорящий не знает языка, на котором говорит. Он говорит на совершенно неизвестном языке. И всем, и ему кажется, что он говорит по-гречески или по-

халдейски. Нечто совершенно обратное эрудиции. Современная поэзия, при всей своей сложности и внутренней искренности, наивна:

Ecoutez la chanson grise...

(«Послушайте эту простую песенку...» (*фр.*) – контаминация строк из стихотв. Верлена «Ecoutez la chanson bien douce» (букв.: «Послушайте нежную песенку...») и «Art poétique» («Rien de plus cher que la chanson grise...» – «Нет ничего дороже простой песенки...»)- *сост.*)

Синтетический поэт современности представляется мне не Верхарном, а каким-то Верленом культуры. Для него вся сложность старого мира – та же пушкинская цевница. В нем поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы. Кто сказал, что причина революции – голод в междупланетных пространствах? Нужно рассыпать пшеницу по эфиру.

1921

- Как оценивается О.Э. Мандельштамом состояние современной ему культуры?
- Какие отношения автор выстраивает между поэзией временем?
- Каким качеством наделяется поэтическое слово?

*О.Э. Мандельштам*

## О ПРИРОДЕ СЛОВА

Но забыли мы, что осиянно  
Только слово средь земных тревог  
И в Евангелии от Иоанна  
Сказано, что слово – это Бог.

Мы ему поставили пределом  
Скудные пределы естества,  
И как пчелы в улье опустелом,  
Дурно пахнут мертвые слова.

*Н. Гумилев*

Я хочу поставить один вопрос, — именно, едина ли русская литература? В самом деле, является ли русская литература современная той же самой, что литература Некрасова, Пушкина, Державина или Симеона Полоцкого? Если преемственность сохранилась, то как далеко она простирается в прошлое?

Если русская литература обладает свойством непрерывности, то чем определяется ее единство, каков существенный ее принцип (так называемый критерий)?

Поставленный мною вопрос приобретает особенную остроту, благодаря ускорению темпа исторического процесса. Правда, должно быть, преувеличение считать каждый год нынешней истории за век, но нечто вроде геометрической прогрессии, правильного и закономерного ускорения, замечается в бурной реализации накопленных и растущих потенциалов исторической силы, энергии. Благодаря изменению колебательных волн — событий, приходящихся на известный промежуток времени, пошатнулось понятие единицы времени, и не случайно современная математическая наука выдвинула принцип относительности.

Чтобы спасти принцип единства в вихре перемен и безостановочном потоке явлений, современная философия, в лице Бергсона, чей глубоко иудаистический ум одержим настойчивой потребностью практического монотеизма, предлагает нам учение о системе явлений. Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он ос-

вобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в том же время он поддается умопостигаемому свертыванию.

Уподобление объединенных во времени явлений такому вееру подчеркивает только их внутреннюю связь и вместо проблемы причинности, столь рабски подчиненной мышлению во времени и на долгое время поработившей умы европейских логиков, выдвигает проблему связи, лишенную всякого привкуса метафизики и, именно потому, более плодотворную для научных открытий и гипотез.

Наука, построенная на принципе связи, а не причинности, избавляет нас от дурной бесконечности эволюционной теории, не говоря уже о ее вульгарном прихвостне – теории прогресса.

Движение бесконечной цепи явлений без начала и конца есть именно дурная бесконечность, ничего не говорящая уму, ищущему единства и связи, усыпляющая научную мысль легким и доступным эволюционизмом, дающим, правда, видимость научного обобщения, но ценою отказа от всякого синтеза и внутреннего строя.

Расплывчатость, неархитектурность европейской научной мысли XIX-го века к началу наступившего столетия совершенно деморализовала научную мысль. Ум, который не есть знание и совокупность знаний, а есть хватка, прием, метод, покинул науку, благо он может существовать самостоятельно и найдет себе пищу где угодно. И тщетно было бы искать именно этого ума в научной жизни старой Европы. Свободный ум человека отделился от науки. Он очутился всюду, только не в ней: в поэзии, в мистике, в политике, в богословии.



Что же касается до научного эволюционизма с теорией прогресса, то, поскольку он сам не свернул себе шеи, как это сделала новая европейская наука, он, продолжая работать в том же самом направлении, выбросился на берег теософии, как обессиленный пловец, достигший безрадостного предела. Теософия – прямая наследница старой европейской науки. Туда ей и дорога. Та же дурная бесконечность, то же отсутствие позвоночника в учении о перевоплощении (карма), тот же грубый и наивный материализм в вульгарном понимании сверхчувственного мира, то же отсутствие воли и вкуса к деятельному познанию и какая-то ленивая всеядность, огромная тяжелая жвачка, рассчитанная на тысячи желудков, интерес ко всему, граничащий с равнодушием, – всепонимание, граничащее с ничегонепониманием.

Для литературы эволюционная теория особенно опасна, а теория прогресса прямо-таки убийственна. Если послушать историков литературы, стоящих на точке зрения эволюционизма, то получается, что писатели только и думают, как бы расчистить дорогу идущим впереди себя, а вовсе не о том, как выполнить свое жизненное дело, или же получается, что все они участвуют в конкурсе изобретений на улучшение какой-то литературной машины, причем неизвестно, где скрывается жюри и для какой цели эта машина служит.

Теория прогресса в литературе – самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества. Литературные формы сменяются, одни формы уступают место другим. Но каждая смена, каждое такое приобретение сопровождается утратой, потерей. Никакого «лучше», никакого прогресса в литературе быть не может, просто потому, что нет никакой литературной машины и нет старта, куда нужно скорее других доскакать.

Даже к манере и форме отдельных писателей неприменима эта бессмысленная теория улучшения – здесь каждое приобретение также сопровождается утратой и потерей. Где у Толстого, усвоившего в «Анне Карениной» психологическую мощь и конструктивность флюберовского романа, звериное чутье и физиологическая интуиция «Войны и мира»? Где у автора «Войны и мира» прозрачность формы, «кларизм» «Детства и отрочества»? Автор «Бориса Годунова», если бы и хотел, не мог повторить лицейских стихов, совершенно так же, как теперь никто не напишет державинской оды. А кому что больше нравится – дело другое. Подобно тому, как существуют две геометрии – Эвклида и Лобачевского, возможны две истории литературы, написанные в двух ключах: одна, говорящая только о приобретениях, другая – только об утратах, и обе будут говорить об одном и том же.

Возвращаясь к вопросу о том, едина ли русская литература и если да, то каков принцип ее непрерывности, мы с самого начала отбрасываем теорию улучшения, будем говорить только о внутренней связи явлений и, прежде всего, попробуем отыскать критерий возможного единства, стержень, позволяющий развернуть во времени разнообразные и разбросанные явления литературы.

Таким критерием единства литературы данного народа, единства условного, может быть признан только язык народа, ибо все остальные признаки сами условны, переходящи и производны. Язык же, хотя и меняется, ни одну минуту не застывает в покое, от точки и до точки, ослепительно ясной в сознании филологов, и в пределах всех своих изменений остается постоянной величиной, «константой», остается внутренне единым. Для всякого филолога понятно, что такое тождество личности в применении к самосознанию языка. Когда латинская речь, распростра-

нившаяся по всем романским землям, зацвела новым цветением и пустила побеги будущих романских языков, началась новая литература,— детская и убогая по сравнению с латинской, но уже романская.

Когда прозвучала живая и образная речь «Слова о полку Игореве», насквозь светская, мирская и русская в каждом повороте,— началась русская литература. А пока Велимир Хлебников, современный русский писатель, погружается в самую гущу русского корнесловия, в этимологическую ночь, любезную уму и сердцу умного читателя, жива та же самая русская литература, литература «Слова о полку Игореве». Русский язык так же точно, как и русская народность, сложился из бесконечных примесей, скрещиваний, прививок и чужеродных влияний. Но в одном он останется верен самому себе, пока и для нас не прозвучит наша кухонная латынь, и на могучем теле языка не взойдут бледные молодые побеги нашей жизни, подобно древнефранцузской песенке о мученице Евлалии:

Buona pulcella fut Eulalia.  
Bel auret corps bellezour anima.

(«Доброй девицей была Евлалия... Красивой была телом, еще прекраснее душой...» *(старофр., подстрочный перевод Г. Г. Деренковской) - сост.*)

Русский язык — язык эллинистический. По целому ряду исторических условий, живые силы эллинской культуры, уступив Запад латинским влияниям и ненадолго загощиваясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самоуверенную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью.

Если западные культуры и истории замыкают язык извне, огораживают его стенами государственности и церковности и пропитываются им, чтобы медленно гнить и зацвести в должный час его распада, русская культура и история со всех сторон омыты и опоясаны грозной и безбрежной стихией русского языка, не вмещающегося ни в какие государственные и церковные формы.

Жизнь языка в русской исторической действительности перевешивает все другие факты полнотою явлений, полнотою бытия, представлявшей только недостижимый предел для всех прочих явлений русской жизни. Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с его бытийственностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. Поэтому русский язык историчен уже сам по себе, так как во всей своей совокупности он есть волнующееся море событий, непрерывное воплощение и действие разумной и дышащей плоти. Ни один язык не противится сильнее русскому назывательному и прикладному назначению. Русский номинализм, то есть представление о реальности слова, как такового, животворит дух нашего языка и связывает его с эллинской филологической культурой не этимологически и не литературно, а через принцип внутренней свободы, одинаково присущей им обоим.

Всяческий утилитаризм есть смертельный грех против эллинистической природы русского языка, и совершенно безразлично, будет ли это тенденция к телеграфному или стенографическому шифру ради экономии и упрощенной целесообразности, или же утилитаризм более высокого порядка, приносящий язык в жертву мистической интуиции, антропософии и какому бы то ни было всепожирающему и голодному до слов мышлению.

Андрей Белый, например, – болезненное и отрица-  
тельное явление в жизни русского языка только потому,  
что он нещадно и бесцеремонно гоняет слово, сообразуясь  
исключительно с темпераментом своего спекулятивного  
мышления. Захлебываясь в изощренном многословии, он  
не может пожертвовать ни одним оттенком, ни одним из-  
ломом своей капризной мысли и взрывает мосты, по кото-  
рым ему лень перейти. В результате, после мгновенного  
фейерверка, – куча щебня, унылая картина разрушения,  
вместо полноты жизни, органической целостности и деятельно-  
го равновесия. Основной грех писателей вроде Андрея Бе-  
лого – неуважение к эллинистической природе слова, бес-  
пощадная эксплуатация его для своих интуитивных целей.

В русской поэзии чаще, чем в какой-либо другой, по-  
вторяется тема старого сомнения в способности слова к  
выражению чувств:

Как сердцу высказать себя?  
Другому как понять тебя?

Так язык предохраняет себя от бесцеремонных поку-  
шений...

Скорость развития языка несоизмерима с развитием  
самой жизни. Всякая попытка механически приспособить  
язык к потребностям жизни заранее обречена на неудачу.  
Так называемый футуризм, понятие, созданное безграмот-  
ными критиками и лишенное всякого содержания и объе-  
ма, не только курьез обывательской литературной психо-  
логии. Он получает точный смысл, если разуместь под ним  
именно это насильственное, механическое приспособле-  
ние, недоверие к языку, который одновременно – и скоро-  
ход, и черепаха.

Хлебников возится со словами, как крот, он прорыл в  
земле ходы для будущего на целое столетие, между тем

представители московской метафорической школы, именующие себя имажинистами, выбивающиеся из сил, чтобы приспособить язык к современности, остались далеко позади языка, и их судьба – быть выметенными, как бумажный сор.

Чаадаев, утверждая свое мнение, что у России нет истории, то есть что Россия принадлежит к неорганизованному, неисторическому кругу культурных явлений, упустил одно обстоятельство – именно: язык. Столь высоко организованный, столь органический язык не только – дверь в историю, но и сама история. Для России отпадением от истории, отлучением от царства исторической необходимости и преемственности, от свободы и целесообразности было бы отпадение от языка. «Онемение» двух, трех поколений могло бы привести Россию к исторической смерти. Отлучение от языка равносильно для нас отлучению от истории. Поэтому совершенно верно, что русская история идет по краюшку, по бережку, над обрывом, и готова каждую минуту сорваться в нигилизм, то есть в отлучение от слова.

Из современных русских писателей живее всех эту опасность почувствовал Розанов, и вся его жизнь прошла в борьбе за сохранение связи со словом, за филологическую культуру, которая твердо стоит на фундаменте эллинистической природы русской речи. Анархическое отношение ко всему решительно, полная неразбериха, все нипочем, только одного не могу – жить бессловесно, не могу перенести отлучение от слова! Такова приблизительно была духовная организация Розанова. Этот анархический и нигилистический дух признавал только одну власть – магию языка, власть слова, и это, заметьте, не будучи поэтом, собирателем и нанизывателем слов, а будучи просто разговорщиком или ворчуном вне всякой заботы о стиле.

Одна книга Розанова называется «У церковных стен». Мне кажется, Розанов всю жизнь шарил в мягкой пустоте, стараясь нащупать, где же стены русской культуры. Подобно некоторым другим русским мыслителям, вроде Чаадаева, Леонтьева, Гершензона, он не мог жить без стен, без «акрополя». Все кругом поддается, все рыхло, мягко и податливо. Но мы хотим жить исторически, в нас заложена неодолимая потребность найти твердый орешек Кремля, Акрополя, все равно как бы ни называлось это ядро, государством или обществом. Жажда орешка и какой бы то ни было символизирующей этот орешек стены определяет всю судьбу Розанова и окончательно снимает с него обвинение в беспринципности и анархичности.

Тяжело человеку быть целым поколением – ему ничего больше не остается, как умереть – мне время тлеть, тебе цвести. И Розанов не жил – он умирал разумной и мыслящей смертью, как умирают поколения. Жизнь Розанова – смерть филологии, увядание, усыхание словесности и ожесточенная борьба за жизнь, которая теплится в словечках и разговорчиках, в кавычках и цитатах, но в филологии и только в филологии.

Отношение Розанова к русской литературе самое что ни на есть нелитературное. Литература – явление общественное, филология – явление домашнее, кабинетное. Литература – это лекция, улица; филология – университетский семинарий, семья. Да, именно университетский семинарий, где пять человек студентов, знакомых друг с другом, называющих друг друга по имени и отчеству, слушают своего профессора, а в окно лезут ветви знакомых деревьев университетского сада. Филология – это семья, потому что всякая семья держится на интонации и на цитате, на кавычках. Самое лениво сказанное слово в семье имеет свой оттенок. И бесконечная, своеобразная, чисто филологиче-

ская словесная нюансировка составляет фон семейной жизни. Вот почему тяготение Розанова к домашности, столь мощно определившее весь уклад его литературной деятельности, я вывожу из филологической природы его души, которая в неутомимом искании орешка шелкала и лушила свои слова и словечки, оставляя нам только шелуху. Немудрено, что Розанов оказался ненужным и бесплодным писателем.

Какой ужас, что человек (вечный филолог) нашел слово для этого – «смерть». Разве это возможно как-нибудь назвать? Разве оно имеет имя? Имя уже определение, уже «что-то знаем». Так своеобразно определяет Розанов сущность своего номинализма: вечное познавательное движение, вечное шелканье орешка, кончающееся ничем, потому что его никак не разгрызть. Да какой же Розанов литературный критик? Он все только щиплет, он случайный читатель, заблудившаяся овца – ни то, ни се...

Критик должен уметь проглатывать томы, отыскивая нужное, делая обобщения; Розанов же увязнет с головой в строчке любого русского поэта, как он увяз в строчке Некрасова. «Еду ли ночью по улице темной» – первое, что пришло в голову ночью на извозчике (розановское примечание: «вряд ли сыщется другой такой русский стих во всей русской поэзии»). Церковь Розанов полюбил за ту же самую филологию, что и семью; вот что он говорит: «Церковь об умершем произнесла такие удивительные слова, каких мы не умеем произнести об умершем отце, сыне, жене, подруге, та есть она всякого вообще умирающего, умершего человека почувствовала так близко, так «около души», как только мать может почувствовать свое умершее дитя. Как же ей не оставить за это все?..»



Антифилологический дух, с которым боролся Розанов, вырвался из самых глубин истории; это в своем роде такой же неугасимый огонь, как и огонь филологический.

Есть такие вечные огни на земле, пропитанной нефтью; где-нибудь случайно загорится и горит десятки лет. Нет нейтрализующего состава, погасить абсолютно нечем. Лютер был уже плохой филолог, потому что вместо аргумента он запустил в черта чернильницей. Антифилологический огонь изъязвляет тело Европы, пылая горящими сопками на земле Запада, навеки опустошая для культуры ту почву, на которой он вспыхнул. Ничем нельзя нейтрализовать голодное пламя. Нужно предоставить ему гореть, обходя заклые места, куда никому не нужно, куда никто не станет торопиться.

Европа без филологии – даже не Америка; это – цивилизованная Сахара, проклятая Богом, мерзость запустения. По-прежнему будут стоять европейские кремли и акрополи, готические города, соборы, похожие на леса, и куполообразные сферические храмы, но люди будут смотреть на них, не понимая их, с бессмысленным испугом недоуменно спрашивая, какая сила их возвела и какая кровь течет в жилах окружающей их мощной архитектуры.

Да что говорить! Америка лучше этой, пока что умопостигаемой, Европы. Америка, истратив свой филологический запас, вывезенный из Европы, как бы ошалела и призадумалась, и вдруг завела свою собственную филологию, откуда-то выкопала Уитмена, и он, как новый Адам, стал давать имена вещам, дал образец первобытной, номенклатурной поэзии, под стать самому Гомеру.

Россия – не Америка, к нам нет филологического ввозу; не прорастет у нас диковинный поэт, вроде Эдгара По, как дерево от пальмовой косточки, переплывшей океан с пароходом. Разве что Бальмонт, самый нерусский из по-

этов, чужестранный переводчик золотой арфы, каких никогда не бывает на Западе; переводчик по призванию, по рождению, в оригинальнейших своих произведениях.

Положение Бальмонта в России – это иностранное представительство от несуществующей фонетической державы, редкий случай типичного перевода без оригинала. Хотя Бальмонт и москвич, между ним и Россией лежит океан. Это поэт совершенно чужой русской поэзии, он оставит в ней меньший след, чем переведенный им Эдгар По или Шелли, хотя собственные его стихи заставляют предполагать очень интересный подлинник.

У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек Акрополя, маленький Кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории.

Поскольку Розанов в нашей литературе представитель домашнего юродствующего и нищенствующего эллинизма, постольку Анненский – эллинизма героического, филологии воинствующей. Стихи и трагедии Анненского можно сравнить с деревянными укреплениями, городищами, которые выносились далеко в степь удельными князьями для защиты от печенегов, навстречу хазарской ночи.

На темный жребий мой я больше не в обиде:  
И наг и немощен был некогда Овидий.

Неспособность Анненского служить каким бы то ни было влияниям, быть посредником, переводчиком, прямо поразительна. Оригинальнейшей хваткой он когтил чужое и еще в воздухе, на большой высоте, надменно выпускал из когтей добычу, позволяя ей упасть самой. И орел его поэзии, когтивший Еврипида, Малларме, Леконта де Лиля,

ничего не приносил нам в своих лапах, кроме горсти сухих трав.

Поймите: к вам стучится сумасшедший,  
Бог знает, где и с кем всю ночь проведший,  
Блуждает взор, и речь его дика,  
И камешков полна его рука;  
Того гляди – другую опростает,  
Вас листьями сухими закидает...

Гумилев назвал Анненского великим европейским поэтом. Мне кажется, когда европейцы его узнают, смиренно воспитав свои поколения на изучении русскою языка, подобно тому, как прежние воспитывались на древних языках и классической поэзии, они испугаются дерзости этого царственного хищника, похитившего у них голубку Эвридику для русских снегов, сорвавшего классическую шаль с плеч Федры и возложившего с нежностью, как подобает русскому поэту, звериную шкуру на все еще зябнущего Овидия.

Как удивительна судьба Анненского! Прикасясь к мировым богатствам, он сохранил для себя только жалкую горсточку, вернее, поднял горсточку праха и бросил ее обратно в пылающую сокровищницу Запада. Все спали, когда Анненский бодрствовал. Храпели бытовики. Не было еще «Весов». Молодой студент Вячеслав Иванович Иванов обучался у Моммзена и писал по-латыни монографию о римских налогах. И в это время директор Царскосельской гимназии долгие ночи боролся с Еврипидом, выпитывал в себя змеиный яд мудрой эллинской речи, готовил настой таких горьких, полынно-крепких стихов, каких никто ни до, ни после его не писал.

И для Анненского поэзия была домашним делом, и Еврипид был домашний писатель, сплошная цитата и кавычки. Всю мировую поэзию Анненский воспринимал как

сноп лучей, брошенный Элладой. Он знал расстояние, чувствовал его пафос и холод, и никогда не сближал внешне русского и эллинского мира. Урок творчества Анненского для русской поэзии – не эллинизация, а внутренний эллинизм, адекватный духу русского языка, так сказать, домашний эллинизм. Эллинизм – это печной горшок, ухват, крынка с молоком,, это домашняя утварь, посуда, всеокружение тела; эллинизм – это тепло очага, ощущаемое, как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку, всякая одежда, возлагаемая на плечи любим и с тем же самым чувством священной дрожи, с каким

Как мерзла быстрая река  
И зимни вихри бушевали,  
Пушистой кожей прикрывали  
Они святого старика.

Эллинизм – это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом. Эллинизм – это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу. Наконец, эллинизм – это могильная ладья египетских покойников, в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия человека, вплоть до ароматического кувшина, зеркала и гребня. Эллинизм – это система в бергсоновском смысле слова, которую человек разворачивает вокруг себя, как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое я.

В эллинистическом понимании символ есть утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно, и символом.

Спрашивается, нужен ли поэтому сугубый, нарочитый символизм в русской поэзии? Не является ли он грехом против эллинистической природы нашего языка, творящего образы, как утварь, на потребу человека?

По существу нет никакой разницы между словом и образом. Слово есть уже образ запечатанный; его нельзя трогать. Он не пригоден для обихода, как никто не станет прикуривать от лампадки. Такие запечатанные образы тоже очень нужны. Человек любит запрет, и даже дикарь кладет магическое запрещение, «табу», на известные предметы. Но, с другой стороны, запечатанный, изъятый из употребления образ враждебен человеку, он в своем роде чучело, пугало.

Alles Vergänglichliches ist nur ein Gleichnis. Все преходящее есть только подобие (Строка из «Chorus Mysticus», которым завершается II часть "Фауста" Гете (нем.) – *сост.*). Возьмем к примеру розу и солнце, голубку и девушку. Для символиста ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза – подобие солнца, солнце – подобие розы, голубка – подобие девушки, а девушка – подобие голубки. Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического «леса соответствий» – чучельная мастерская.

Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс «соответствий», кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой.

Весьма замечательную в русской поэзии эпоху символистов группы «Весов», развернувшуюся за два десятилетия в колоссальную, хотя на глиняных ногах, постройку, лучше всего определить как эпоху лжесимволизма. Пусть

настоящее определение не будет понято как ссылка на классицизм, унижительная для этой прекрасной поэзии и плодотворного стиля Расина. Ложноклассицизм – кличка, данная школьным невежеством и прилепившаяся к большому стилю. Русский лжесимволизм – действительно лжесимволизм. Журден открыл на старости лет, что он говорил всю жизнь прозой. Русские символисты открыли такую же прозу: изначальную, образную природу слова. Они запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно – ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что сам потом не рад будешь.

Человек больше не хозяин у себя дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов, хозяйскому глазу человека не на чем отдохнуть, не на чем успокоиться. Вся утварь взбунтовалась. Метла просится на пашах, печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного значения (как будто варить не абсолютное значение). Хозяина выгнали из дому, и он больше не смеет в него войти. Как же быть с прикреплением слова к его значению; неужели это крепостная зависимость? Ведь слово не вещь. Его значимость несколько не перевод его самого. На самом деле, никогда не было так, чтобы кто-нибудь крестил вещь, называл ее придуманным именем.

Самое удобное и в научном смысле правильное – рассматривать слово как образ, то есть словесное представление. Этим путем устраняется вопрос о форме и содержании, буде фонетика – форма, все остальное – содержание. Устраняется и вопрос о том, что первичная значимость – слово или его звучащая природа? Словесное представление

– сложный комплекс явлений, связь, «система». Значимость слова можно рассматривать, как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре, и обратно, звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре.

Старая психология умела только объективировать представление и, преодолевая наивный солипсизм, рассматривала их как нечто внешнее. В этом случае решающим моментом был момент данности. Данность продуктов нашего сознания сближает их с предметами внешнего мира и позволяет рассматривать представления как нечто объективное. Чрезвычайно быстрое очеловечение науки, включая сюда и теорию познания, наталкивает нас на другой путь. Представления можно рассматривать не только как объективную данность сознания, но и как органы человека, совершенно так же точно, как печень, сердце.

В применении к слову такое понимание словесных представлений открывает широкие новые перспективы и позволяет мечтать о создании органической поэтики не законодательного, а биологического характера, уничтожающей канон во имя внутреннего сближения организма, обладающей всеми чертами биологической науки.

Задачи построения такой поэтики взяла на себя органическая школа русской лирики, возникшая по творческой инициативе Гумилева и Городецкого в начале 1912 года, к которой официально примкнули Ахматова, Нарбут, Зенкевич и автор этих строк. Очень небольшая литература по акмеизму и скупость на теорию его вождей затрудняет его изучение. Акмеизм возник из отталкивания: Прочь от символизма, да здравствует живая роза! – таков был его первоначальный лозунг. Городецким в свое время была сделана попытка привить акмеизму литературное мировоззрение,

«адамизм», род учения о новой земле и о новом Адаме. Попытка не удалась, акмеизм мировоззрением не занимался; он принес с собой ряд новых вкусовых ощущений, гораздо более ценных, чем идеи, а главным образом вкус к целостному словесному представлению, образу, в новом органическом понимании.

Литературные школы живут не идеями, а вкусами; принести с собой целый ворох новых идей, но не принести новых вкусов значит не сделать новой школы, а лишь основать поэтику. Наоборот, можно создать школу одними только вкусами, без всяких идей. Не идеи, а вкусы акмеистов оказались убийственны для символизма. Идеи оказались отчасти перенятыми у символистов, и сам Вячеслав Иванов много способствовал построению акмеистической теории. Но смотрите, какое случилось чудо: для тех, кто живет внутри русской поэзии, новая кровь потекла по ее жилам. Говорят, вера движет горы, а я скажу, в применении к поэзии: горы движет вкус. Благодаря тому, что в России, в начале столетия, возник новый вкус, такие громады, как Рабле, Шекспир, Расин, снялись с места и двинулись к нам в гости. Подъемная сила акмеизма в смысле деятельной любви к литературе, ее тяжестям, ее грузу — необычайно велика, и рычагом этой деятельной любви и был именно новый вкус, мужественная воля к поэзии и поэтике, в центре которой стоит человек, не сплюснутый в лепешку лжесимволическими ужасами, а как хозяин у себя дома, истинный символизм, окруженный символами, то есть утварью, обладающей и словесными представлениями, как своими органами.

Не раз русское общество переживало минуты гениального чтения в сердце западной литературы. Так Пушкин, и с ним все его поколение, прочитал Шенье. Так следующее поколение, поколение Одоевского, прочитало



Шеллинга, Гофмана и Новалиса. Так шестидесятники прочитали своего Бокля, и хотя, в последнем случае, обе стороны звезд с неба не хватали, но и здесь идеальная встреча состоялась. Акмеистический ветер перевернул страницы классиков и романтиков, и они раскрылись на том самом месте, какое всего нужнее было для эпохи. Расин раскрылся на «Федре», Гофман – на «Серапионовых братьях». Раскрылись ямбы Шенье и гомеровская «Илиада». Акмеизм не только литературное, но и общественное явление в русской истории. С ним вместе в русской поэзии возродилась нравственная сила. «Хочу, чтоб всюду плавала свободная ладья; и Господа и дьявола равно прославлю я», – сказал Брюсов. Это убогое «ничевочество» никогда не повторится в русской поэзии. Общественный пафос русской поэзии до сих пор поднимался только до «гражданина», но есть более высокое начало, чем «гражданин», – понятие «мужа».

В отличие от старой гражданской поэзии, новая русская поэзия должна воспитывать не только граждан <ина>, но и «мужа». Идеал совершенной мужественности подготовлен стилем и практическими требованиями нашей эпохи. Все стало тяжелее и громаднее, потому и человек должен стать тверже, как человек должен быть тверже всего на земле и относиться к ней, как алмаз к стеклу. Гиератический, т. е. священный, характер поэзии обусловлен убежденностью, что человек тверже всего остального в мире.

Отшумит век, уснет культура, переродится народ, отдав свои лучшие силы новому общественному классу, и весь этот поток увлечет за собой хрупкую ладью человеческого слова в открытое море грядущего, где нет сочувственного понимания, где унылый комментарий заменяет свежий ветер вражды и сочувствия современников. Как же можно снарядить эту ладью в дальний путь, не снабдив ее всем необходимым для столь чужого и столь дорогого читате-

ля? Еще раз я уподоблю стихотворение египетской ладье мертвых. Все для жизни припасено, ничего не забыто в этой ладье. Но я вижу возможность многочисленных возражений и начало реакции на акмеизм в этой первоначальной его формулировке, подобно кризису лжесимволизма. Чистая биология не подходит для построения поэтики. Биологическая аналогия хороша и плодотворна, но в результате ее последовательного применения получается биологический канон, не менее давящий и нестерпимый, чем лжесимволический. «Души готической рассудочная пропасть» глядит из физиологического понимания искусства. Сальери достоин уважения и горячей любви. Не его вина, что он слышал музыку алгебры так же сильно, как живую гармонию.

На место романтика, идеалиста, аристократического мечтателя о чистом символе, об отвлеченной эстетике слова, на место символизма, футуризма и имажинизма пришла живая поэзия слова-предмета, и ее творец не идеалист-мечтатель Моцарт, а суровый и строгий ремесленник мастер Сальери, протягивающий руку мастеру вещей и материальных ценностей, строителю и производителю вещественного мира.

1922

**- Что означает для О.Э. Мандельштама понятие "эллинизм"?**

**- Как раскрывается выражение "эллинистическая природа русского языка"?**

**- Что, по мнению автора, делает акмеизм "не только литературным, но и общественным явлением"?**

## Футуризм

*В. Хлебников*

### ХУДОЖНИКИ МИРА!

Мы долго искали такую, подобную чечевице, задачу, чтобы направленные к общей точке соединенные лучи труда художников и труда мыслителей встретились бы в общей работе и смогли бы зажечь и обратить в костер даже холодное вещество льда. Теперь такая задача – чечевица, направляющая вместе вашу бурную отвагу и холодный разум мыслителей, – найдена. Эта цель – создать общий письменный язык, общий для всех народов третьего спутника Солнца, построить письменные знаки, понятные и приемлемые для всей населенной человечеством звезды, затерянной в мире. Вы видите, что она достойна нашего времени. Живопись всегда говорила языком, доступным для всех. И народы китайцев и японцев говорят на сотне разных языков, но пишут и читают на одном письменном языке. Языки изменили своему славному прошлому. Когда-то, когда слова разрушали вражду и делали будущее прозрачным и спокойным, языки, шагая по ступеням, объединили людей 1) пещеры, 2) деревни, 3) племена, родового союза, 4) государства – в один разумный мир, союз меняющих ценности рассудка на одни и те же меновые звуки. Дикарь понимал дикаря и откладывал в сторону слепое оружие. Теперь они, изменив своему прошлому, служат делу вражды и, как своеобразные меновые звуки для обмена рассудочными товарами, разделили многоязычное человечество на страны таможенной борьбы, на ряд словесных рынков, за пределами которого данный язык не имеет хождения. Каждый строй звучных денег притягивает на верховенство, и, таким образом, языки как таковые служат разь-

единению человечества и ведут призрачные войны. Пусть один письменный язык будет спутником дальнейших судеб человека и явится новым собирающим вихрем, новым собирателем человеческого рода. Немые – начертательные знаки – помирят многоголосицу языков.

На долю художников мысли падает построение азбуки понятий, строя основных мыслей, – из них строится здание слова.

Задача художников краски дать основным единицам разума начертательные знаки.

Мы сделали часть труда, падающего на долю мыслителей, мы стоим на первой площадке лестницы мыслителей и застаем на ней уже подымающихся художников Китая и Японии – привет им! Вот что видно с этой лестницы мыслителей: виды на общечеловеческую азбуку, открывающиеся с лестницы мыслителей. Пока, не доказывая, я утверждаю, что:

1) *B* на всех языках значит вращение одной точки кругом другой или по целому кругу или по части его, дуге, вверх и назад.

2) Что *X* значит замкнутую кривую, отделяющую преградой положение одной точки от движения к ней другой точки (защитная черта).

3) Что *Z* значит отражение движущейся точки от черты зеркала под углом, равным углу падения. Удар луча о твердую плоскость.

4) Что *M* Значит распад некоторой величины на бесконечно малые, в пределе, части, равные в целом первой величине.

5) Что *III* значит слияние нескольких поверхностей в одну поверхность и слияние границ между ними. Стремление одномерного мира данных размеров очертить наибольшую площадь двумерного мира.

6) Что  $L$  означает рост по прямой пустоты между двумя точками, движение по прямому пути одной точки прочь от другой и, как итог, для точечного множества, бурный рост объема, занимаемого некоторым числом точек.

7) Что  $C$  означает пустоту одного тела, заполненную объемом другого тела, так что отрицательный объем первого тела точно равен положительному объему второго. Это полый двумерный мир, служащий оболочкой трехмерному телу – в пределе.

8) Что  $L$  значит распространение наиболее низких волн на наиболее широкую поверхность, поперечную движущейся точке, исчезание измерения высоты во время роста измерений широты, при данном объеме бесконечно малая высота при бесконечно больших двух других осях – становления тела двумерным из трехмерного.

9) Что  $K$  значит отсутствие движения, покой сети  $n$  точек, сохранение ими взаимного положения; конец движения.

10) Что  $C$  значит неподвижную точку, служащую исходной точкой движения многих других точек, начинающих в ней свой путь.

11) Что  $T$  означает направление, где неподвижная точка создала отсутствие движения среди множества движений в том же направлении, отрицательный путь и его направление за неподвижной точкой.

12)  $D$  значит переход точки из одного точечного мира в другой точечный мир, преобразованный присоединением этой точки.

13) Что  $G$  значит наибольшие колебания, вышина которых направлена поперек движения, вытянутые вдоль луча движения. Движения предельной вышины.

14) Что  $H$  значит отсутствие точек, чистое поле.

15) Что *Б* значит встречу двух точек, движущихся по прямой с разных сторон. Борьба их, поворот одной точки от удара другой.

16) Что *Ц* значит проход одного тела через пустое место в другом.

17) Что *Щ* означает разбивку поверхности, целой раньше, на разные участки, при неподвижном объеме.

18) Что *Р* значит разделение тела «плоской пещерой» как след движения через него другого тела.

19) Что *Ж* значит движение из замкнутого объема, отделение свободных точечных миров.

Итак, с нашей площадки лестницы мыслителей стало ясно, что простые тела языка – звуки азбуки – суть имена разных видов пространства, перечень случаев его жизни. Азбука, общая для многих народов, есть краткий словарь пространственного мира, такого близкого вашему, художники, искусству и вашей кисти.

Отдельное слово походит на небольшой трудовой союз, где первый звук слова походит на председателя союза, управляя всем множеством звуков слова. Если собрать все слова, начатые одинаковым согласным звуком, то окажется, что эти слова, подобно тому, как небесные камни часто падают из одной точки неба, все такие слова летят из одной и той же азбуки, как простейшего имени.

Так, 20 имен построек, начатых с *Х*, защищающих точку человека от враждебной точки непогоды, холода или врагов, достаточно прочно несут на своих плечах тяжесть второго утверждения и т. д.

Задачей труда художников было бы дать каждому виду пространства особый знак. Он должен быть простым и не походить на другие. Можно было бы прибегнуть к способу красок и обозначить *м* темно-синим, *в* – зеленым, *б* – красным, *с* – серым, *л* – белым и т. д. Но можно было

бы для этого мирового словаря, самого краткого из существующих, сохранить начертательные знаки. Конечно, жизнь внесет свои поправки, но в жизни всегда так бывало, что вначале знак понятия был простым чертежом этого понятия. И уж из этого зерна росло дерево особой буквенной жизни.

Мне *Вэ* кажется в виде круга и точки в нем <...>

*Ха* – в виде сочетания двух черт и точки <...>

*Зэ* – вроде упавшего *К*, зеркало и луч <...>

*Л* – круговая площадь и черта оси <...>

*Ч* – в виде чаши <...>

*ЭС* – пучок прямых <...>

Но это вапа, художники, задача изменить или усовершенствовать эти знаки. Если вы построите их, вы завяжите узел общезвездного труда.

Предполагаемый опыт обратить заушный язык из дикого состояния в домашнее, заставить его носить полезные тяжести заслуживает снимания.

Ведь «вритти» и по-санскритски значит «вращение», а «хата» и по-египетски «хата».

Задача единого мирового научно построенного языка все яснее и яснее выступает перед человечеством.

Задачей вашей, художники, было бы построить удобные меновые знаки между ценностями звука и ценностями глаза, построить сеть внушающих доверие чертежных знаков.

В азбуке уже дана мировая сеть звуковых «образов» для разных видов пространства; теперь следует построить вторую сеть – письменных знаков – немые деньги на разговорных рынках.

Конечно, вы будете бояться чужого вдохновения и следовать своему пути.

---

Предлагаю первые опыты заумного языка как языка будущего, с той оговоркой, что гласные звуки здесь случайны и служат благозвучанию. Вместо того, чтобы говорить:

«Соединившись вместе, орды гуннов и готов, собравшись кругом Аттилы, полные боевого воодушевления, двинулись далее вместе, но, встреченные и отраженные Аэцием, защитником Рима, рассеялись на множество паек и остановились и успокоились на своей земле, разлившись в степях, заполняя их пустоту», – не следовало ли сказать:

«*Ша + со* (гуннов и готов), *вэ* Аттилы, *ча по, со до, но бо + зо* Аэция, *хо* Рима, *со мо вэ + ка со, ло ша* степей + *ча*».

Так звучит с помощью струн азбуки первый рассказ.

Или: «*Вэ со* человеческого рода *бэ го* языков, *пэ умов вэ со ша* языков, *бо мо* слов *мо ка* разума *ча* звуков *по со до лу* земли *мо со* языков *вэ* земли».

То есть: «Думая о соединении человеческого рода, но столкнувшись с горами языков, бурный огонь наших умов, вращаясь около соединенного заумного языка, достигая распылением слов на единицы мысли в оболочке звуков, бурно и вместе идет и признанию на всей земле единого заумного языка».

Конечно, эти опыты еще первый крик младенца, и здесь предстоит работа, но общий образ мирового грядущего языка дан. Это будет язык «заумный».



**- Как объясняется необходимость создания «общего письменного языка»?**

**- Почему В. Хлебников доверяет создание нового языка художникам?**

*В. Хлебников*

## НАША ОСНОВА

### § 1. СЛОВОТВОРЧЕСТВО

Если вы находитесь в роще, вы видите дубы, сосны, ели... Сосны с холодным темным синеватым отливом, красная радость еловых шишек, голубое серебро березовой чащи там, вдали.

Но все это разнообразие листвы, стволов, веток создано горстью почти неотличимых друг от друга зерен. Весь лес в будущем – поместится у вас на ладони. Словотворчество учит, что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих семена слова. Из этих исходных точек строится слово, и новый сеятель языков может просто наполнить ладонь 28 звуками азбуки, зернами языка. Если у вас есть водород и кислород, вы можете заполнить водой сухое дно моря и пустые русла рек

Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы «азбучных истин», и тогда для звуко-веществ может быть построено что-то вроде закона Менделеева или закона Мозеля – последней вершины химической мысли. Общественные деятели вряд ли учитывали тот вред, который наносится неудачно построенным словом. Это потому, что нет счетоводных книг расходования народного разума. И нет путейцев языка. Как часто дух языка допускает прямое слово, простую перемену согласного звука в уже су-

ществующем слове, но вместо него весь народ пользуется сложным и ломким описательным выражением и увеличивает растрату мирового разума временем, отданным на раздумье. Кто из Москвы в Киев поедет через Нью-Йорк? А какая строчка современного книжного языка свободна от таких путешествий? Это потому, что нет науки словотворчества.

Если б оказалось, что законы простых тел азбуки одинаковы для семьи языков, то для всей этой семьи народов можно было бы построить новый мировой язык – поезд с зеркалами слов Нью-Йорк – Москва. Если имеем две соседние долины с стеной гор между ними, путник может или взорвать эту гряду гор, или начать долгий окружной путь.

Словотворчество есть взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка.

Заменяя в старом слове один звук другим, мы сразу создаем путь из одной долины языка в другую и, как путейцы, пролагаем пути сообщения в стране слов через хребты языкового молчания.

«Лысый язык» покрывает всходами свои поляны. Слово делится на чистое и на бытовое. Можно думать, что в нем скрыт ночной звездный разум и дневной солнечный. Это потому, что какое-нибудь одно бытовое значение слова так же закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи. Но для небоведа солнце – такая же пылинка, как и все остальные звезды. И это простой быт, это случай, что мы находимся именно около данного солнца. И солнце ничем не отличается от других звезд. Отделяясь от бытового языка, самовитое слово так же отличается от живого, как вращение земли кругом солнца отличается от бытового вращения солнца кругом земли. Самовитое слово отрешается от призраков дан-

ной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки. Так, слово *зиры* значит и звезды, и глаз; слово *зень* – и глаз, и землю. Но что общего между глазом и землей? Значит, это слово означает не человеческий глаз, не землю, населенную человеком, а что-то третье. И это третье потонуло в бытовом значении слова, одном из возможных, но самом близком к человеку. Может быть, *зень* значило зеркальный прибор, отражающую площадь. Или взять два слова *ладья* и *ладонь*. Звездное, выступающее при свете сумерек, значение этого слова: расширенная поверхность, в которую опирается путь силы, как копье, ударившее в латы. Таким образом, ночь быта позволяет видеть слабые значения слов, похожие на слабые видения ночи. Можно сказать, что бытовой язык – тени великих законов чистого слова, упавшие на неровную поверхность.

Когда-то языки объединяли людей. Перенесемся в каменный век. Ночь, костры, работа черными каменными молотками. Вдруг шаги; все бросились к оружию и замерли в угрожающих осанках. Но вот из темноты донеслось знакомое имя, и сразу стало ясно: идут свои. «Свои!» – доносится из темноты с каждым словом общего языка. Язык так же соединял, как знакомый голос. Оружие – признак трусости. Если углубиться в него, то окажется, что оружие есть добавочный словарь для говорящих на другом языке – карманный словарь.

Как устрашающие одежды для иноплеменников языки заслуживают участи тигров в захолустном зверинце, кои, собрав достаточно возгласов удивления, обмениваются впечатлениями дня: «А что вы думаете?» – «Я получаю два рубля в сутки». – «Это стоит!»

Можно подумать, что наука роковым образом идет по тому пути, по которому уже шел язык. Мировой закон Ло-

ренца говорит, что тело сплющивается в направлении, поперечном давлению. Но этот закон и есть содержание «простого имени» Л: значит ли *Л-имя* лямку, лопасть, лист дерева, лыжу, лодку, лапу, лужу ливня, луг, лежанку – везде силовой луч движения разливается по широкой поперечной лучу поверхности, до равновесия силового луча с противосилами. Расширившись в поперечной площади, весовой луч делается легким и не падает, будет ли этот силовой луч весом моряка, лыжебежца, тяжестью судна на груди бурлака или путем капли ливня, переходящей в плоскость лужи. Знал ли язык про поперечное колебание луча, луч-вихрь? Знал ли, что

$R$  делается  $R\sqrt{1-v^2/c^2}$  где  $v$  – скорость тела,  $c$  – скорость света?

По-видимому, язык так же мудр, как и природа, и мы только с ростом науки учимся читать его. Иногда он может служить для решения отвлеченных задач. Так, попытаемся с помощью языка измерить длину волн добра и зла. Мудростью языка давно уже вскрыта световая природа мира Его «я» совпадает с жизнью света. Сквозь нравы сквозит огонь. Человек живет на «белом свете» с его предельной скоростью 300 000 километров и мечтает о «том свете» со скоростью большей скорости света. Мудрость языка шла впереди мудрости наук. Вот два столбца, где языком рассказана световая природа нравов, а человек понят как световое явление, здесь человек – часть световой области.

*«Тот свет»*

*«Начало относительности»*

Тело, туша

Тень

Тухнуть в смысле разложения тела

Тухнуть в смысле исчезания огня

Воскресать

Кресало и огниво

Дело, душа	День
Молодость, молодец	Молния
Грозный	Гроза
Солодка, сладость	Солнце (солнция)
Сой, семья, сын, семя	Сиять, солнце
Темя, тыл, тело	Тиять
Черги	Черный цвет
Мерзость	Мерзнуть
Стыд	Стужа
Холостой	Холод
Жить	Жечь
Пекло – место грешников	Печь
Пылкий	Пламя
Горе	Гореть
Грех	Гореть, греть
Ясный ум	Яски (звезды)
Ярость	Яркое пламя
Искренний	Искра
Святой, «светик»	Свет
Злой	Зола

Если свет есть один из видов молнии, то этими двумя столбцами рассказана молниеносно-световая природа человека, а следовательно, нравственного мира. Еще немного – и мы построим уравнение отвлеченных задач нравственности, исходя из того, что начало «греха» лежит на черном и горячем конце света, а начало добра – на светлом и холодном. Черные черти – боги пекла, где души грешников, не есть ли они волны невидимого теплого света?

Итак, в этом примере языкознание идет впереди естественных наук и пытается измерить нравственный мир, сделав его главой ученья о луче.

Если мы имеем пару таких слов, как *двор* и *твор*, и знаем о слове *дворяне*, мы можем построить слово *творяне* – творцы жизни. Или, если мы знаем слово *землероб*, мы

можем создать слово *времяхарь*, *времяроб*, т. е. назвать прямым словом людей, так же возделывающих свое время, как земледелец свою почву. Возьмем такие слова: *миропахарь* или *нраво*, или *нравда* <...>. Вы замечаете, как здесь, заменой *п* буквой *н*, мы перешли из области глагола *править* в область владений *правиться*. Также возможны слова *правитель*, *правительство* <...>.

Слову *боец* мы можем построить *поец*, *ноец*, *моец*. Именам рек *Днепр* и *Днестр* – поток с порогами и быстрый поток – можем построить *Мнепр* и *Мнестр* (Петников), быстро струящийся дух личного сознания и струящийся через преграды «пр»; красивое слово *Гнестр* – быстрая гибель; или *волестр*: народный волестр – или *огнепр* и *огнестр*, *Снепр* и *Снестр* – от сна, сниться. «Мне снился снестр...». Есть слово *я*, и есть слово *во мне*, *меня*. Здесь можем породить <...> – разум, от которого исходит слово. Слову *вервие* мыслимо *мервие* и *мервьий* – умирающий; *немервьий* – бессмертный. Слово *князь* дает право на жизнь *мязь* – мыслитель и *лязь*, и *днязь*. Звук, похожий на звук. *Звач* тот, кто зовет. Правительство, которое хотело бы опереться только на то, что оно нравится, могло бы себя назвать *правительством*. *Нравда* и *правда*. Слову *ветер* отвечает *петер* от глагола *петь*: «Это ветра ласковый петер...» Слову *земец* соответствует *темец*. И обратно: *земена*, *земьянин*, *земеса*; слово *бритва* дает право построить *мритва*, орудие смерти. Мы говорим: он *хитер*. Но мы можем говорить: он *битер*. Опираясь на слово *бивень*, можем сказать *хивень*. «Хивень полей – колос...»

Возьмем слово *лебедь*. Это звукопись. Длинная шея лебедя напоминает путь падающей воды; широкие крылья – воду, разливающуюся по озеру. Глагол *лить* дает *лебу* – проливаемую воду, а конец слова – *ядь* напоминает *черный* и *чернядь* (название одного вида уток). Стало быть, мы

можем построить – *небеди, небяжеский*: «В этот вечер за лесом летела чета небеден».

Вы помните, какую иногда свободу от данного мира дает опечатка. Такая опечатка, рожденная несознанной волей наборщика, вдруг дает смысл целой вещи и есть один из видов соборного творчества и поэтому может быть приветствуема как желанная помощь художнику. Слово *цветы* позволяет построить *мветы*, сильное неожиданностью. *Моложава, моложавый* дает слово *хорошава*: «хорошава весны»; «Эта осень опять холожава». {*Борозда*}, *праздник – морозда, мраздник*. Если есть *звезды*, могут быть *мнезды*. «И мнезды меня озаряют». *Чудо* и *чудеса* дает слова *худеса, времеса, судеса, инеса*. «Но врачесо замирной воли... и инеса седых времен, и тихеса – в них тонет поле, – и собеса моих имен». «Так инесо вторгалось в трудеса». *Полон* строит *молон*. Подобно слову *лихачи*, воины могут иметь имя *мечачи*. *Трудавец, груздь, трусть*.

Словотворчество – враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем. Новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи. Словотворчество не нарушает законов языка. Другой путь словотворчества – внутреннее склонение слов. Если современный человек населяет обедневшие воды рек тучами рыб, то языководство дает право населить новой жизнью, вымершими или несуществующими словами, оскудевшие волны языка. Верим, они снова заиграют жизнью, как в первые дни творения.

## § 2. ЗАУМНЫЙ ЯЗЫК

Значение слов естественного, бытового языка нам понятно. Как мальчик во время игры может вообразить, что тот стул, на котором он сидит, есть настоящий, кровный конь, и стул на время игры заменит ему коня, так и во время устной и письменной речи маленькое слово *солнце* в условном мире людского разговора заменит прекрасную, величественную звезду. Замененное словесной игрушкой, величественное, спокойно сияющее светило охотно соглашается на дательный и родительный падежи, примененные к его заместителю в языке. Но это равенство условно: если настоящее исчезнет, а останется только слово *солнце*, то ведь оно не сможет сиять на небе и согревать землю, земля замерзнет, обратится в снежок в кулаке мирового пространства. Также, играя в куклы, ребенок может искренне заливаться слезами, когда его комок тряпок умирает, смертельно болен; устраивать свадьбу двух собраний тряпок, совершенно неотличимых друг от друга, в лучшем случае с плоскими тупыми концами головы. Во время игры эти тряпочки – живые, настоящие люди, с сердцем и страстями. Отсюда понимание языка как игры в куклы; в ней из тряпочек звука спиты куклы для всех вещей мира. Люди, говорящие на одном языке, – участники этой игры. Для людей, говорящих на другом языке, такие звуковые куклы – просто собрание звуковых тряпочек. Итак, слово – звуковая кукла, словарь – собрание игрушек. Но язык естественно развивался из немногих основных единиц азбуки; согласные и гласные звуки были струнами этой игры в звуковые куклы. А если брать сочетания этих звуков в вольном порядке, например: *бобзоби* или *дыр бул ц{ы}л*, или *Манч! Манч!* (или) *чи брео зо!* – то такие слова не при-



надлежат ни к какому языку, но в то же время что-то говорят, что-то неуловимое, но все-таки существующее.

Если звуковая кукла *солнце* позволяет в нашей человеческой игре дергать за уши и усы великолепную звезду руками жалких смертных, всякими дательными падежами, на которые никогда бы не согласилось настоящее солнце, то те же тряпочки слов все-таки не дают куклы солнца. Но все-таки это те же тряпочки, и как таковые они что-то значат. Но так как прямо они ничего не дают сознанию (не годятся для игры в куклы), то эти свободные сочетания, игра голоса вне слов, названы заумным языком. Заумный язык – значит находящийся за пределами разума. Сравни *Зареч(ь)е* – место, лежащее за рекой, *Задонщина* – за Доном. То, что в заклинаниях, заговорах заумный язык господствует и вытесняет разумный, доказывает, что у него особая власть над сознанием, особые права на Жизнь наряду с разумным. Но есть путь сделать заумный язык разумным.

Если взять одно слово, допустим, *чашка*, то мы не знаем, какое значение имеет для целого слова каждый отдельный звук. Но если собрать все слова с первым звуком *Ч* (чаша, череп, чан, чулок и т. д.), то все остальные звуки друг друга уничтожат, и то общее значение, какое есть у этих слов, и будет значением *Ч*. Сравнивая эти слова на *Ч*, мы видим, что все они значат «одно тело в оболочке другого»; *Ч* – значит «оболочка». И таким образом заумный язык перестает быть заумным. Он делается игрой на осознанной нами азбуке – новым искусством, у порога которого мы стоим.

Заумный язык исходит из двух предпосылок:

1. Первая согласная простого слова управляет всем словом – приказывает остальным.

2. Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка.

Если взять слова *чаша* и *чѣботы*, то обоими словами правит, приказывает звук *Ч*. Если собрать слова на *Ч*: чулок, чѣботы, черевики, чувяк, чуни, чуп<а>ки, чехол и чаша, чара, чан, челнок, череп, чахотка, чучело, – то видим, что все эти слова встречаются в точке следующего образа. Будет ли это чулок или чаша, в обоих случаях объем одного тела (ноги или воды) пополняет пустоту другого тела, служащего ему поверхностью. Отсюда чара как волшебная оболочка, сковывающая волю очарованного – воду по отношению чары, отсюда чайть, то есть быть чашей для вод будущего. Таким образом *Ч* есть не только звук, *Ч* – есть имя, неделимое тело языка.

Если окажется, что *Ч* во всех языках имеет одно и то же значение, то решен вопрос о мировом языке: все виды обуви будут называться *Че* ноги, все виды чашек – *Че* воды, ясно и просто. Во всяком случае *хата* значит хата не только по-русски, но и по-египетски; *В* в индоевропейских языках означает «вращение». Опираясь на слова хата, хижина, халупа, хутор, храм, хранилище, – мы видим, что значение (*X*) – «черта преграды между точкой и движущейся к ней другой точкой». Значение *В* в вращении одной точки около другой неподвижной. Отсюда – вир, вол, ворот, вьюга, вихрь и много других слов. *М* – «деление одной величины на бесконечно малые части». Значение *Л* – «переход тела, вытянутого вдоль оси движения, в тело, вытянутое в двух измерениях, поперечных пути движения». Например, площадь лужи и капля ливня, лодка, лямка. Значение *Ш* – «слияние поверхностей, уничтожение границ между ними». Значение *К* – «неподвижная точка, прикрепляющая сеть подвижных». Таким образом заумный

язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разъединяют.

### Утверждение азбуки

Слова на *Л*: лодка, ложки, ладья, ладонь, лапа, лист, лопух, лопасть, лепесток, ласты, лямка, искусство лета, луч, лог, лежанка, проливать, лить... Возьмем пловца на лодке: его вес распределяется на широкую поверхность лодки. Точка приложения силы разливается на широкую площадь, и тяжесть делается тем слабее, чем шире эта площадь. Пловец делается легким. Поэтому *Л* можно определить как уменьшение силы в каждой данной точке, вызванное ростом поля ее приложения. Падающее тело оставливается, опираясь на достаточно большую поверхность. В общественном строе такому сдвигу отвечает сдвиг от думской России к советской России, так как новым строем вес власти разлит на несравненно более широкую площадь носителей власти: пловец – государство – (опирается) на лодку широкого народовластия.

Итак, каждый согласный звук скрывает за собой некоторый образ и есть имя. Что же касается гласных звуков, то относительно *О* и *Ы* можно сказать, что стрелки их значений направлены в разные стороны и они дают словам обратные значения (*войти* и *выйти*, *сой* – род и *сый* – особь, неделимое; *бо* – причина и *бы* – желание, свободная воля). Но гласные звуки менее изучены, чем согласные.

- Как В. Хлебников обосновывает необходимость "науки-словотворчества" ?
- Что такое "самовитое слово"?
- В чем автор видит различие между бытовым языком и языком "заумным"?

- Из каких предпосылок исходит заумный язык?
- Что заставляет автора утверждать, что "каждый согласный звук... есть имя"?

## ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ

Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

Только *мы* – *лицо нашего* Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности.

Кто не забудет своей *первой* любви, не узнает последней.

Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блюду Бальмонта? В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня?

Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова? Или на них зори неведомых красот?

Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Максимумам Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузьминым, Буниным и проч., и проч. нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!..

Мы *приказываем* чтить *права* поэтов:

1. На увеличение словаря в *его* объеме произвольными и производными словами (Слово-новшество).

2. На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.

3. С ужасом отстранять от гордого чела своего из банных веников сделанный вами Венок грошовой славы.

4. Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования.

И если *пока* еще и в наших строках остались грязные клейма ваших «здорового смысла» и «хорошего вкуса», то все же на них уже трепещут *впервые* Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова.

*Д. Бурлюк, Александр Крученых,  
В. Маяковский, Виктор Хлебников*

*Москва, 1912, декабрь.*

**- В чем авторы манифеста видят назначение художника?**

**- Как это видение соотносится с пониманием роли художника в символизме и акмеизме?**

**- Во имя чего авторы манифеста отказываются от культуры прошлого?**

## СЛОВО КАК ТАКОВОЕ

### О художественных произведениях

I) чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!

(пенье, плеск, пляска, разметыванье неуклюжих построек, забвение, разучивание. В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро; в живописи В. Бурлюк и О. Розанова.)

II) чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазанных сапог или грузовика в гостинной

(множество узлов связок и петель и заплат занозистая поверхность, сильно шероховатая. В поэзии Д. Бурлюк, В.

Маяковский, Н. Бурлюк и Б. Лившиц; в живописи Д. Бурлюк и К. Малевич.)

У писателей до нас инструментовка была совсем иная, напр.—

По небу полуночи ангел летел  
И тихую песню он пел...

Здесь окраску дает бескровное пе... пе... Как картины, писанные киселем и молоком, нас не удовлетворяют и стихи, построенные на

па-па-па  
пи-пи-пи  
ти-ти-ти  
и т. п.

Здоровый человек такой пищей лишь расстроит желудок.

Мы дали образец иного звуко и словосочетания:

дыр, бул, щыл,  
убещур  
скуп  
вы со бу  
р л эз

(кстати, в этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пупкина)

<...>

так разрешаются (без цинизма) многие роковые вопросы *отцов*, коим и посвящаю следующее стихотворение:

поскорее покончить  
*недостойный водевиль* —  
конечно  
этим никого не удивишь  
*жизнь глупая шутка и сказка*  
старые люди твердили...

нам не нужно указки  
и мы не разбираемся в этой гнили

---

живописцы бюджетляне любят пользоваться частями тел, разрезами,

а бюджетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык), этим достигается наибольшая выразительность, и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтожившей прежний застывший язык (см. подробнее об этом в моей статье «Новые пути слова» в книге «Трое»). Этот выразительный прием чужд и непонятен выпцветшей литературе до нас, а равно и напудренным эго-пшютистам (см. «Мезонин поэзии»).

---

любят трудиться бездарности и ученики.

(трудолюбивый медведь Брюсов, 5 раз переписывавший и полировавший свои романы Толстой, Гоголь, Тургенев) это же относится и к читателю.

речетворцы должны бы писать на своих книгах:

*прочитав, разорви!*

<...>

*А. Крученых, В. Хлебников*

Слово как таковое, М., 1913.

**- Что, по утверждению авторов, характеризует стремительный язык современности"?**

## **МАНИФЕСТ ИЗ АЛЬМАНАХА «САДОК СУДЕЙ П»**

Находя все нижеизложенные принципы цельно выраженными в 1-м «Садке Судей» и выдвинув ранее пресловутых и богатых, лишь в смысле Метцль и К°, футуристов,

мы тем не менее считаем этот путь нами пройденным и, оставляя разработку его тем, у кого нет более новых задач, пользуемся некоторой формой правописания, чтобы сосредоточить общее внимание на уже новых открывающихся перед нами заданиях.

Мы выдвинули новые принципы творчества, кои нам ясны в следующем порядке:

1. Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть в буквах лишь *направляющие речи*. Мы распатали синтаксис.

2. Мы стали *придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике*.

3. Нами осознана роль приставок и суффиксов.

4. Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание.

5. Мы характеризуем существительные не только прилагательными (как делали главным образом до нас), но и другими частями речи, также отдельными буквами и числами:

а) считая частью неотделимой произведения его помарки и виньетки творческого ожидания,

в) в почерке полагая составляющую поэтического импульса,

с) в Москве поэтому нами выпущены книги (автографов) «само-письма».

6. Нами уничтожены знаки препинания, чем роль словесной массы выдвинута впервые и осознана.

7. Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления), согласные – краска, звук, запах.

8. Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер живого разговорного слова. Мы переста-



ли искать размеры в учебниках; всякое движение рождает новый свободный ритм поэту.

9. Передняя рифма (Давид Бурлюк), средняя, обратная рифмы (Маяковский) разработаны нами.

10. Богатство словаря поэта – его оправдание.

11. Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф, и наоборот.

12. Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности воспеты нами.

13. Мы презираем славу; нам известны чувства, не жившие до нас.

Мы новые люди новой жизни.

*Давид Бурлюк, Елена Гуро,  
Николай Бурлюк, Владимир Маяковский,  
Екатерина Низен, Виктор Хлебников,  
Бенедикт Лившиц, А. Крученых.*

1913

**- Как, исходя из "новых принципов творчества" футуристов, можно охарактеризовать их систему ценностей?  
- В чем именно проявляется новизна представленных принципов?**

***В. В. Маяковский***

**КАПЛЯ ДЕГТЯ**

**«Речь, которая будет произнесена  
при первом удобном случае»**

*Милостивые государи и милостивые государыни!*

Этот год - год смертей: чуть не каждый день громкою скорбью рыдают газеты по ком-нибудь маститом, до срока ушедшем в лучший мир. Каждый день тягучим плачем го-

лосит петит над множеством имен, вырезанных Марсом. Какие благородные и монашески строгие выходят сегодня газеты. В черных траурных платьях похоронных объявлений, с глазами, блестящими кристальной слезой некролога. Вот почему было как-то особенно неприятно видеть, что эта самая облагороженная горем пресса подняла такое непристойное веселье по поводу одной очень близкой мне смерти.

Когда запряженные цугом критики повезли по грязной дороге, дороге печатного слова, гроб футуризма, недели трубили газеты: «Хо, хо, хо! так его! вези, вези! наконец-то!» (страшное волнение аудитории: «Как умер? футуризм умер? да что вы?»)

Да, умер.

Вот уже год вместо него, огнеслового, еле лавирующего между правдой, красотой и участком, на эстрадах аудиторий пресмыкаются скучнейшие когано-айхенвальдообразные старики. Год уже в аудиториях скучнейшая логика, доказывание каких-то воробьиных истин вместо веселого звона графинов по пустым головам.

Господа! да неужели вам не жалко этого взбалмошного, в рыжих вихрах детины, немного неумного, немного некультурного, но всегда, о! всегда смелого и горящего. Впрочем, как вам понять молодость? Молодые, которым мы дороги, еще не скоро вернутся с поля брани; вы же, оставшиеся здесь для спокойного занятия в газетах и прочих конторах; вы – или неспособные носить оружие рахитики или старые мешки, набитые морщинами и сединами, дело которых думать о наиболее безмятежном переходе в другой мир, а не о судьбах русского искусства.

А знаете, я и сам не очень-то жалею покойника, правда из других соображений.

Оживите в памяти первый гала-выход российского футуризма, ознаменованный такой звонкой «пощечиной общественному вкусу». Из этой лихой свалки особенно запомнились три удара под тремя криками нашего манифеста.

1. Смять мороженницу всяческих канонов, делающую лед из вдохновения.

2. Сломать старый язык, бессильный догнать скач жизни.

3. Сбросить старых великих с парохода современности.

Как видите, ни одного здания, ни одного благоустроенного угла, разрушение, анархизм. Над этим смеялись обыватели как над чудачеством сумасшедших, а это оказалось «дьявольской интуицией», воплощенной в бурном сегодня. Война, расширяя границы государств, и мозг заставляет врываться в границы вчера неведомого.

Художник! тебе ли тоненькой сеточкой контуров поймать несущуюся кавалерию. Репин! Самокиш! уберите ведра – краску расплещет.

Поэт! не сажай в качалку ямбов и хореев мощный бой – всю качалку разворотит!

Исламыванье слов, словоновшество! Сколько их, новых во главе с Петроградом, а кондукторисса! умрите, Северянин! Футуристам ли кричать о забвении старой литературы. Кто за казачьим гиком расслышит трель мандолиниста Брюсова. Сегодня все футуристы. Народ – футурист.

**Футуризм мертвой хваткой ВЗЯЛ Россию.**

Не видя футуризма перед собой и не умея заглянуть в себя, вы закричали о смерти. Да! футуризм умер как особенная группа, но во всех вас он разлит наводнением.

Но раз футуризм умер как идея избранных, он нам не нужен. Первую часть нашей программы – разрушение – мы

считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего, и голос футуризма, вчера еще мягкий от сентиментальной мечтательности, сегодня выльется в медь проповеди.

1915

**- Что позволяет В. Маяковскому придти к выводу о претворении в жизнь основных положений футуризма?**

***В. В. Маяковский***

### **ДВА ЧЕХОВА**

Конечно, обидитесь, если я скажу:

– Вы не знаете Чехова!

– Чехова?

И вы сейчас же вытащите из запыленной газетной и журнальной бумаги крепко сколоченные фразы.

«Чехов, – глубоко протянет поэтоволосый лирик-репортер, – это певец сумерек».

«Защитник униженных и оскорбленных», – авторитетно подтвердит многосемейный титулярный советник.. И еще и еще:

«Обличитель-сатирик»,

«Юморист»...

А бард в косоворотке срифмует:

Он любил людей такой любовью нежной,  
Как любит женщина, как любит только мать.

Послушайте! Вы, должно быть, знаете не того Чехова. Знаки вашего уважения, ваши лестные эпитеты хороши для какого-нибудь городского головы, для члена общества

ревнителем народного здоровья, для думского депутата, наконец, а я говорю о другом Чехове.

Антон Павлович Чехов, о котором говорю я, – писатель.

«Подумаешь, какую новость открыл!.. – расхохотесь вы. – Это детям известно».

Да, я знаю, вы тонко разобрались в характере каждой из трех сестер, вы замечательно изучили жизнь, отраженную в каждом чеховском рассказе, не запутаетесь в тропинках вишневого сада.

Вы знали его большое сердце, доброту, нежность и вот... надели на него чепчик и сделали нянькой, кормилицей всех этих забытых Фирсов, человек в футлярах, ноющих: «в Москву-у-у».

Мне же хочется приветствовать его достойно, как одного из династии «Королей Слова».

Должно быть, слишком режуци стоны горбящихся над нивами хлеба, слишком остра картина нужды, наматывающей жилы на фабричные станки только из необходимости есть, если каждого человека искусства впрягают в лямку тащущих труд на базары пользы.

Скольким писателям сбили дорогу!

Некрасов, как вкусные сдобные баранки, нанизывал строчки на нитку гражданских идей, Толстой от «Войны и мира» лаптем замесил папшню, Горький от «Марко» ушел к программам-минимум и максимум.

Всех писателей сделали глашатаями правды, афишами добродетели и справедливости.

И всем кажется, что писатель корпит только над одной мыслью, которою он хочет защитить, исправить вас, и что ценить его будут только, если он, объяснив жизнь, научит бороться с нею. Из писателей выуживают чиновников просвещения, историков, блюстителей нравственности.

Подбирают диктанты из Гоголя, изучают быт помещичьей Руси по Толстому, разбирают характеры Ленского и Онегина.

Разменяют писателей по хрестоматиям и этимологиям и не настоящих, живших, а этих, выдуманных, лишенных крови и тела, украсят лаврами.

Возьмите!

Памятник поставили не тому Пушкину, который был веселым хозяином на великом празднике бракосочетания слов и пел:

И блеск, и шум, и говор балов,  
И в час пирушки холостой  
Шипенье пенистых бокалов,  
И пунша пламень голубой.

Нет, на памятнике пометили: за то, что:

Чувства добрые он лирой пробуждал.

Практический результат один: как только острота политических взглядов какого-нибудь писателя сглаживается, авторитет его поддерживают не изучением его произведений, а силой. Так, в одном из южных городов ко мне перед лекцией явился «чин», заявивший: «имейте в виду, я не позволю вам говорить неодобрительно о деятельности начальства, ну, там Пушкина и вообще!»

Вот с этим очиновничаньем, с этим канонизированием писателей-просветителей, тяжелой медью памятников, наступающих на горло нового освобождающегося искусства слова, борются молодые.

В чем же истинная ценность каждого писателя?

Как гражданина отличить от художника?

Как увидеть настоящее лицо певца за портфелем при-  
сяжного поверенного?

Возьмите какой-нибудь факт, такой же, как сумерки, защита униженных и т. д., ну, напр., дворник бьет проститутку.

Попросите этот факт художника зарисовать, писателя описать, скульптора вылепить. Идея всех этих произведений будет, очевидно, одна: дворник – мерзавец. Скорее всего эту идею зафиксирует какой-нибудь общественный деятель. Чем же будут отличаться от него мысли людей искусства?

Единственно, конечно, образом выражения.

Художник: линия, цвет, плоскость.

Скульптор: форма.

Писатель: слово.

Теперь дайте этот факт двум различным писателям.

Разница, очевидно, будет только в одном: в методе выражения.

Таким образом, задача писателя – найти формально тому или другому циклу идей наиболее яркое словесное выражение. Содержание безразлично, но так как потребность нового выражения несетя каждым этапом времени особо, то и примеры, называемые сюжетом произведения, иллюстрирующие словесные комбинации, должны быть современны.

Яснее.

Возьмите задачник Евтушевского и прочтите на первой же странице: одному мальчику дали пять груш, а другому две груши, и т. д. Конечно, вы ни на секунду не подумаете, что седого математика интересовала страшная несправедливость, учиненная над вторым мальчиком. Нет, он взял их только как материал, чтобы провести свою арифметическую идею.

Точно так же для писателя нет цели вне определенных законов слова.

Говоря так, я вовсе не стою за бесцельную диалектику. Я только объясняю процесс творчества и разбираюсь в причинах влияния писателя на жизнь,

Влияние это, в отличие от такового же социологов и политиков, объясняется не преподнесением готовых комплектов идей, а связыванием словесных корзин, в которых вы можете по желанию передать любую идею другому.

Таким образом, слова – цель писателя. Каковы же изменения, происходящие в законах слов?

1. Изменения отношения слова к предмету, от слова, как цифры, как точного обозначения предмета, к слову – символу и к слову – самоцели.

2. Изменения взаимоотношения слова к слову. Быстро меняющийся темп жизни провел дорогу от главного периода до растрепанного синтаксиса.

3. Изменения отношения к слову. Увеличение словаря новыми словами.

Вот общие положения, единственно позволяющие подойти критически к писателю.

Так каждый писатель должен внести новое слово, потому что он прежде всего седой судья, вписывающий свои приказания в свод законов человеческой мысли.

Каков же Чехов как творящий слово?

Странно. Начнут говорить о Чехове как о писателе и, сейчас же забывая про «слово», начинают тянуть:

«Посмотрите, как он ловко почувствовал «психологию» дьячков с больными зубами».

«О, Чехов – это целая литература».

Но никто не хотел говорить о нем, как об эстете.

Эстет! И глазу рисуется изящный юноша, породистыми пальцами небрежно оставляющий на бумага сонеты изысканной любви.



А Чехов? «Пшла, чтобы ты издохла! – крикнул он. – Прокля-та-я!»

Поэт! И сейчас же перед вами вырисовывается выпятившая грудь фигура с благородным профилем Надсона, каждой складкой черного глухого сюртука кричащая, что разбит и поруган святой идеал.

А здесь: «После блинов осетровую уху ели, а после ухи куропаток с подливкой. Сметана, свежая икра, семга, тертый сыр. Так укомплектовались, что папаша мой тайком расстегнул пуговицы на животе».

Воспитанному уху, привыкшему принимать аристократические имена Онегиных, Ленских, Болконских, конечно, как больно заколачиваемый гвоздь, все эти Курицыны, Козулины, Комкодавленки.

Литература до Чехова, это – оранжерея при роскошном особняке «дворянина».

Тургенев ли, все, кроме роз, бравший руками в перчатках. Толстой ли, зажавши нос, ушедший в народ, – все за слово брались только как за средство перетащить за ограду особняка зрелище новых пейзажей, забавляющую интригу или развлекающую филантропов идею.

Чуть ли не на протяжении ста лет писатели, связанные одинаковою жизнью, говорили одинаковым словом. Понятие о красоте остановилось в росте, оторвалось от жизни и объявило себя вечным и бессмертным.

И вот слово – потерянная фотография богатой и тихой усадьбы.

Знает обязательные правила приличия и хорошего тона, течет рассудительно и плавно, как дормез.

А за оградой маленькая лавочка выросла в пестрый и крикливый базар. В спокойную жизнь усадеб ворвалась разноголосая чеховская толпа адвокатов, акцизных, приказчиков, дам с собачками. Коммивояжеры – хозяева жиз-

ни. Старая красота затрещала, как корсет на десятипудовой поповне.

Под стук топоров по вишневым садам распродали с аукциона вместе с гобеленами, с красной мебелью в стиле полуторы дюжины людовиков и гардероб изношенных слов. Сколько их!

«Любовь», «дружба», «правда», «порядочность» болтались, истрепанные, на вешалках. Кто же решится опять натянуть на себя эти кринолины вымирающих бабушек?

И вот Чехов внес в литературу грубые имена грубых вещей, дав возможность словесному выражению «торгующей России».

Чехов – автор разночинцев.

Первый, потребовавший для каждого шага жизни свое словесное выражение.

Безвозвратно осмеял «аккорды», «серебристые дали» поэтов, высасывающих искусство из пальца.

Как грек тело перед гибелью Эллады, лелеял слова вежливый Тургенев.

«Как хороши, как свежи были розы».

Но, боже, уже не вызовешь любовь магической фразой!

«– Отчего не любят? Отчего?»

Насмешлив спокойный голос Антона Павловича:

«– А вы его судаком по-польски кормили? А, не кормили! Надо кормить. Вот и ушел!»

Эстет разночинцев.

Позвольте, но ведь это позорно.

Быть эстетом белых девушек, мечтающих у изгороди в косых лучах заходящего солнца, быть эстетом юношей, у которых душа рвется «на бой, на бой, в борьбу со тьмой», это так, по, помилуйте, ведь эстет лабазников – это довольно некрасиво.

Все равно.

Чехов первый понял, что писатель только выгибает искусную вазу, а влить в нее вино или помой – безразлично.

Идей, сюжетов – нет.

Каждый безымянный факт можно опутать изумительной словесной сетью.

После Чехова писатель не имеет права сказать: тем нет.

«Запоминайте, – говорил Чехов, – только какое-нибудь поражающее слово, какое-нибудь меткое имя, а «сюжет» сам придет».

Вот почему, если книга его рассказов истреплется у вас, вы, как целый рассказ, можете читать каждую его строчку.

Не идея рождает слово, а слово рождает идею.

И у Чехова вы не найдете ни одного легкомысленного рассказа, появление которого оправдывается только «нужной» идеей.

Все произведения Чехова – это разрешение только словесных задач.

Утверждения его – это не вытщенная из жизни правда, а заключение, требуемое логикой слов. Возьмите его бескровные драмы. Жизнь только необходимо намечается за цветными стеклами слов. И там, где другому понадобилось бы самоубийством оправдывать чье-нибудь флианрование по сцене, Чехов высшую драму дает простыми «серыми» словами:

Астров: «А, должно быть, теперь в этой самой Африке жарница – страшное дело».

Как ни странно, но писатель, казалось бы, больше всех связанный с жизнью, на самом деле один из борю-

шихся за освобождение слова, сдвинул его с мертвой точки описывания.

Возьмите (пожалуйста, не подумайте, что я смеюсь) одну из самых характерных вещей Чехова: «Зайцы, басня для детей».

Шли однажды через мостик  
Жирные китайцы.  
Впереди их, задрав хвостик,  
Поспешали зайцы.  
Вдруг китайцы закричали:  
«Стой, лови! Ах! Ах!»  
Зайцы выше хвост задрали  
И попрятались в кустах.  
Мораль сей басни так ясна:  
Кто хочет зайцев кушать.  
Тот ежедневно, встав от сна,  
Папашу должен слушать.

Конечно, это авто-шарж. Карикатура на собственное творчество; но, как всегда в карикатуре, сходство подмечено угловатее, разительнее, ярче.

Конечно, из погони жирных китайцев за зайцами меньше всего можно вывести мораль: «папашу должен слушать». Появление фразы можно оправдать только внутренней «поэтической» необходимостью.

Далее.

Растрепанная жизнь вырастающих городов, выбросившая новых юрких людей, требовала применить к быстроте и ритм, воскрешающий слова. И вот вместо периодов в десятки предложений – фразы в несколько слов.

Рядом с щелчками чеховских фраз витиеватая речь стариков, например Гоголя, уже кажется неповоротливым бурсацким косноязычием.

Язык Чехова определен, как «здравствуйте», прост, как «дайте стакан чаю».

В способе же выражения мысли сжатого маленького рассказа уже пробивается спешащий крик грядущего: «Экономия!»

Вот эти-то новые формы выражения мысли, этот-то верный подход к настоящим задачам искусства дают право говорить о Чехове, как о мастере слова.

Из-за привычной обывателю фигуры ничем недовольного нытика, ходатая перед обществом за «смешных» людей, Чехова – «певца сумерек», выступают линии другого Чехова – сильного, веселого художника слова.

1914

- **Что, по мнению В. Маяковского, является главным в оценке творчества писателя?**
- **Каким образом действительность влияет на "метод выражения"?**
- **Что понимается под выражением "мастер слова"?**

## **ДЕКРЕТ № 1 О ДЕМОКРАТИЗАЦИИ ИСКУССТВ**

(ЗАБОРНАЯ ЛИТЕРАТУРА И ПЛОЩАДНАЯ ЖИВОПИСЬ)

Товарищи и граждане, мы, вожди российского футуризма – революционного искусства молодости, объявляем:

1. Отныне вместе с уничтожением царского строя *отменяется проживание искусства* в кладовых, сараях человеческого гения – дворцах, галереях, салонах, библиотеках, театрах.

2. Во имя великой поступи равенства каждого перед культурой *Свободное Слово* творческой личности пусть будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и па платьях всех граждан.

3. Пусть самоцветными радугами перекинутся *картины* (краски) на улицах и площадях от дома к дому, радуя, облагораживая глаз (вкус) прохожего.

Художники и писатели обязаны немедля взять горшки с красками и кистями своего мастерства иллюминировать, разрисовать все бока, лбы и груди городов, вокзалов и вечно бегущих стай железнодорожных вагонов.

Пусть отныне, проходя по улице, гражданин будет наслаждаться ежеминутно глубиной мысли великих современников, созерцать цветистую яркость красивой радости сегодня, слушать музыку – мелодии, грохот, шум – прекрасных композиторов всюду.

Пусть улицы будут праздником искусства для всех.

И если станет по слову нашему, каждый, выйдя на улицу, будет возвеличиваться, умудряться созерцанием красоты взамен теперешних улиц – железных книг (вывески), где страница за страницей начертали свои письма лишь алчба, любостяжание, корыстная подлость и низкая тупость – оскверняя душу и оскорбляя глаз. «Все искусство – всему народу!»

Первая расклейка стихов и вывеска картин произойдет в Москве в день выхода нашей газеты.

*Маяковский, Каменский, Бурлюк.*

1918

- **Что подразумевается под понятием "демократизация искусств?"**

- **Можно ли утверждать об изменении характера задач футуризма?**

## ЭТУ КНИГУ ДОЛЖЕН ПРОЧЕСТЬ КАЖДЫЙ!

(Предисловие к революционной хрестоматии футуристов  
«Ржаное поле»)

Зачем?

Зачем нам бессвязная галиматья людей, заполняющих страницы не высокими строками, «горящими вдохновением», а набором бессвязных звуков?

Зачем нам вместо столетиями чтимых великих эти раскрашенные рекламисты?

Сегодняшний день, поставивший столько сияющих задач, не оставляет времени для этих «пережитков прогнившей культуры».

Довольно. Остановитесь. Все ваши возражения – ложь желтых.

Кто такие футуристы?

Никому не запрещено называться футуристами. Под этой кличкой прошли выступления и итальянца Маринетти, ставившего политическую задачу – возрождение Италии – войну, и русских сладкопевцев вроде Северянина, и наши – молодых поэтов России, нашедших духовный выход в революции и ставших на баррикады искусства.

Смешав немешаемое, критики, за грехи одного, назвавшегося футуристом, требуют к ответу все течение.

Ругают абрикос за толстокожесть апельсина только потому, что оба фрукта.

Мы ограничили наш сборник российскими поэтами, выбрав из них тех, чье слово и сейчас считаем ржаным и насущным.

В чем насущность сегодняшней поэзии?

«Да здравствует социализм» – под этим лозунгом строит новую жизнь политик.

«Да здравствует социализм» – этим возвышенный идет под дула красноармеец.

«Днесь небывалой сбывается былью социалистов великая ересь», – говорит поэт.

Если б дело было в идее, в чувстве – всех троих пришлось бы назвать поэтами. Идея одна. Чувство одно.

Разница только в способе выражения.

У одного – политическая борьба.

У второго – он сам и его оружие.

У третьего венки слов.

Какое новое слово у футуристов?

Каждый господствовавший класс делал свои законы – святыми – непреложными.

Буржуазия возвела в поэтический культ – мелкую сентиментальную любовишку – гармоничный пейзаж – портрет благороднейших представителей класса. Соответствующие и слова ее – нежны – вежливы – благородны.

Все благополучно, все идеализировано.

Так, поэт Фет сорок шесть раз упомянул в своих стихах слово «конь» и ни разу не заметил, что вокруг него бегают и лошади.

Конь – изысканно, лошадь – буднично.

Количество слов «поэтических» ничтожно. «Соловей» можно – «форсунка» нельзя.

Для их мелкой любви совершенно достаточно одного глагола «любить», им непонятно, зачем футурист Хлебников шесть страниц заполняет производными от этого глагола, так что даже у наборщиков буквы «Л» не хватает.

И вся эта поэтическая вода вливалась в застывшие размеры стеклянных штампованных размеров.

Первая атака поэтов-революционеров должна была бить по этому поэтическому арсеналу.

Это сделали футуристы.

Мы спугнули безоблачное небо особняков зевами заводских зарев.



Мы прорвали любовный шепот засамоваренных веранд тысяченогим шагом столетий. Это наши размеры – какофония войн и революций.

И не наша вина, если и сейчас благородные чувства гражданских поэтов забронированы в такие эпитеты, как «царица свобода», «золотой труд» – у нас давно царицы и золоты сменены железом, бунтом.

Только с нами дорога к будущему.

Конечно, предлагаемая книга не исчерпывает футуризма. В ней собраны стихи на специальную тему – слово революция у революционеров слова.

Грядущее обрисует фигуру футуризма во весь рост, пока это не мертвец, позволяющий себя анатомировать, а боец, разворачивающий знамя.

1918

**- Ставят ли теоретики футуризма новые задачи перед искусством?**

## **Имажинизм**

### **ДЕКЛАРАЦИЯ**

Вы – поэты, живописцы, режиссеры, музыканты, прозаики.

Вы – ювелиры жеста, разносчики краски и линии, гранильщики слова.

Вы – наемники красоты, торгаши подлинными строфами, актами, картинами.

Нам стыдно, стыдно и радостно от сознания, что мы должны сегодня прокричать вам старую истину. Но что делать, если вы сами не закричали ее? Эта истина кратка, как любовь женщины, точна, как аптекарские весы, и ярка, как стосильная электрическая лампочка.

Скончался младенец, горластый парень десяти лет от роду (родился 1909 – умер 1919). Издох футуризм. Давайте грянем дружнее: футуризму и футурию – смерть. Академизм футуристических догматов, как вата, затыкает уши всему молодому. От футуризма тускнеет жизнь.

О, не радуйтесь, лысые символисты, и вы, трогательно наивные пассаисты. Не назад от футуризма, а через его труп вперед и вперед, левой и левой кличем мы.

Нам противно, тошно оттого, что вся молодежь, которая должна искать, приткнулась своею юностью к мясистым и увесистым соскам футуризма, этой горожанке, которая, забыв о своих буйных годах, стала «хорошим тоном», привилегией дилетантов. Эй, вы, входящие после нас в непротопанные пути и перепутья искусства, в асфальтированные проспекты слова, жеста, краски. Знаете ли вы, что такое футуризм: это босоножка от искусства, это ницшеанство формы, это замаскированная современностью надсоновщина.

Нам смешно, когда говорят о содержании искусства. Надо долго учиться быть безграмотным для того, чтобы требовать: «Пиши о городе».

Тема, содержание – эта слепая кишка искусства – не должны выпирать, как грыжа, из произведений. А футуризм только и делал, что за всеми своими заботами о форме, не желая отстать от парнаса и символистов, говорил о форме, а думал только о содержании. Все его внимание было устремлено, чтобы быть «погородское». И вот настает час расплаты. Искусство, построенное на содержании, искусство, опирающееся на интуицию (аннулировать бы эту ренту глупцов), искусство, обрамленное привычкой, должно было погибнуть от истерики. О, эта истерика сгнаивает футуризм уже давно. Вы, слепцы и подражатели, плагиаторы и примыкатели, не замечали этого процесса.

Вы не видели гноя отчаяния, и только теперь, когда у футуризма провалился нос новизны, – и вы, черт бы вас побрал, удосужились разглядеть.

Футуризм кричал о солнечности и радостности, но был мрачен и угрюм.

Оптовый склад трагизма и боли. Под глазами мозоли от слез.

Футуризм, звавший к арлекинаде, пришел к зимней мистике, к мистерии города. Истинно говорим вам: никогда еще искусство не было так близко к натурализму и так далеко от реализма, как теперь, в период третичного футуризма.

Поэзия: надрывная нытика Маяковского, поэтическая похабщина Крученых и Бурлюка, в живописи – кубики да переводы Пикассо на язык родных осин, в театре – кукиш, в прозе – нуль, в музыке – два нуля (00 – свободно).

Вы, кто еще смеет слушать, кто из-за привычки «чувствовать» не научился мыслить, забудем о том, что футуризм существовал, так же как мы забыли о существовании натуралистов, декадентов, романтиков, классиков, импрессионистов и прочей дребедени. К чертовой матери всю эту галиматью.

42-сантиметровыми глотками на крепком лафете мускульной логики мы, группа имажинистов, кричим вам свои приказы.

Мы, настоящие мастеровые искусства, мы, кто отшлифовывает образ, кто чистит форму от пыли содержания лучше, чем уличный чистильщик сапоги, утверждаем, что единственным законом искусства, единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образов. О, вы слышите в наших произведениях верлибр образов.

Образ, и только образ. Образ – ступнями от аналогий, параллелизмов – сравнения, противоположения, эпитеты сжатые и раскрытые, приложения политематического, многоэтажного построения – вот орудие производства мастера искусства. Всякое иное искусство – приложение к «Ниве». Только образ, как нафталин, пересыпающий произведение, спасает это последнее от моли времени. Образ – это броня строки. Это панцирь картины. Это крепостная артиллерия театрального действия.

Всякое содержание в художественном произведении так же глупо и бессмысленно, как наклейки из газет на картины. Мы проповедуем самое точное и ясное отделение одного искусства от другого, мы защищаем дифференциацию искусств.

Мы предлагаем изображать город, деревню, наш век и прошлые века – это все к содержанию, это нас не интересует, это разберут критики. Передай что хочешь, но современной ритмикой образов. Говорим современной, потому что мы не знаем прошлой, в ней мы профаны, почти такие же, как и седые пассажиры.

Мы с категорической радостью заранее принимаем все упреки в том, что наше искусство головное, надуманное, с потом работы. О, большего комплимента вы не могли нам придумать, чудаки. Да. Мы гордимся тем, что наша голова не подчинена капризному мальчишке – сердцу. И мы полагаем, что если у нас есть мозги в башке, то нет особенной причины отрицать существование их. Наше сердце и чувствительность мы оставляем для жизни и в вольное, свободное творчество входим не как наивно-отгадавшие, а как мудро-понявшие. Роль Колумбов с широко раскрытыми глазами, Колумбов поневоле, Колумбов из-за отсутствия географических карт – нам не по нутру.

Мы безраздельно и императивно утверждаем следующие материалы для творцов.

Поэт работает словом, беромым только в образном значении. Мы не хотим, подобно футуристам, морочить публику и заявлять патент на словотворчество, новизну и пр. и пр., потому что это обязанность всякого поэта, к какой бы школе он ни принадлежал.

Прозаик отличается от поэта только ритмикой своей работы.

Живописцу – краска, преломленная в зеркалах (витрин или озер) фактура.

Всякая наклейка посторонних предметов, превращающая картину в окрошку, ерунда, погоня за дешевой славой.

Актер – помни, что театр не инсценировочное место литературы. Театру – образ движения. Театру – освобождение от музыки, литературы и живописи. Скульптору – рельеф, музыканту... музыканту ничего, потому что музыканты и до футуризма еще не дошли. Право, это профессиональные пассажиры.

Заметьте: какие мы счастливые. У нас нет философии. Мы не выставляем логики мыслей. Логика уверенности сильнее всего.

Мы не только убеждены, что мы одни на правильном пути, мы знаем это. Если мы не призываем к разрушению старины, то только потому, что уборкой мусора нам некогда заниматься. На это есть гробокопатели, шакалы футуризма.

В наши дни квартирного холода – только жар наших произведений может согреть души читателей, зрителей. Им, этим восприимчивым искусства, мы с радостью дарим всю интуицию восприятия. Мы можем быть даже настолько снисходительны, что попозже, когда ты, очумевший и

еще бездарный читатель, подрастешь и поумнеешь, мы позволим тебе даже спорить с нами.

От нашей души, как от продовольственной карточки искусства, мы отрезаем майский, весенний купон. И те, кто интенсивнее живет, кто живет по первым двум категориям, те многое получают на наш манифест.

Если кому-нибудь не лень – создайте философию имажинизма, объясните с какой угодно глубиной факт нашего появления. Мы не знаем, может быть, оттого, что вчера в Мексике был дождь, может быть, оттого, что в прошлом году у вас оценилась душа, может быть, еще от чего-нибудь, – но имажинизм должен был появиться, и мы горды тем, что мы его оруженосцы, что нами, как плакатами, говорит он с вами.

Передовая линия имажинистов.

Поэты: Сергей Есенин, Рюрик Ивнев, Анатолий Мариенгоф, Вадим Шершеневич.

Художники: Борис Эрдман, Георгий Якулов.

Музыканты, скульпторы и прочие: ау?

1919

**- Что понимают авторы декларации под "свободным творчеством"?**

## **МАНИФЕСТ**

Мы, верховные мастера ордена имажинистов, непрестанно пребывая в тяжких заботах о судьбах нашего стиха русского и болея неразумением красот поэтических форм любезными нам современниками, в тысячный раз громогласно возвещаем чрез тело своих творений о первенстве перед прочим всем в словесном материале силы образа.

В тысячный раз мы выдвигаем значение формы, которая сама по себе есть прекрасное содержание и органическое выявление художника.

Принося России и миру дары своего вдохновенного изобретательства, коему суждено перестроить и разделить орбиту творческого воображения, мы устанавливаем два непреложных пути для следования словесного искусства:

1) пути бесконечности через смерть, т. е. одевания всего текучего в холод прекрасных форм, и

2) пути вечного оживления, т. е. превращения окаменелости в струение плоти.

Всякому известно имя строителя тракта первого и имя строителя тракта второго.

Созрев на почве родины своего языка без искусственного орошения западных стремлений, одевавших российских поэтов то в романтические плащи Байрона и Гете, то в комедиантские тряпки мистических символов, то в ржавое железо урбанизма, что низвело отечественное искусство на степень раболепства и подражательности, мы категорически отрицаем всякое согласие с формальными достижениями Запада, и не только не мыслим в какой-либо мере признания его гегемонии, но сами упорно готовим великое нашествие на старую культуру Европы.

Поэтому первыми нашими врагами в отечестве являются доморожденные Верлены (Брюсов, Белый, Блок и др.), Маринетти (Хлебников, Крученых, Маяковский), Верхарнята (пролетарские поэты – имя им легион).

Мы – буйные зачинатели эпохи Российской поэтической независимости. Только с нами Русское искусство вступает впервые в сознательный возраст.

*Сергей Есенин.  
Анатолий Мариенгоф.*

Дан: в городе Москве  
12 сентября 1921 года.

- Что понимается авторами манифеста под образным значением слова?

## Экспрессионизм

### ХАРТИЯ ЭКСПРЕССИОНИСТА

1. «Сегодняшний день есть день величайшего торжества» (слова Поприщина).

Когда мы, экспрессионисты, совершаем героическую вылазку, в русской поэзии все спокойно, как на Шипке.

2. На братской могиле поэзии вместе с символизмом и акмеизмом похоронен футуризм, презентизм, имажизм и евфуизм (евфуист И. Соколов – весна 1919 года).

3. Группа имажистов пыталась сдвинуть левую поэзию с мертвой точки. Но имажизм не отдельная литературная школа, а лишь только технический прием. Имажизм не сегодняшний, а вчерашний день. Имажизм в 1919 году – анахронизм. Его расцвет был уже в 1913–15 году. Классики имажизма Маяковский, Шершеневич, Богдашев и Третяков достигли такой высоты, что после 1915 года можно только им подражать, но нельзя их продолжать (доказательство: хотя бы вирши сегодняшних имажистов). И даже – больше: с точки зрения имажизма нынешняя группа имажистов – псевдоимажисты. Они – газетные имажисты: их имажизм не дороже имажизма газетных фельетонистов. Они не имажисты, а гиперболисты. Весь этот «имажизм» – спекуляция на невежестве публики. То, что имажисты выдают за имажизм, на самом деле есть плохой футуризм. Конец лжеимажистам! Вульгаризаторы имажизма больше не существуют (конечно, идейно, а не физически).

4. Великий футуризм, вождем которого в Италии был Маринетти, в Англии – Эзра Паунд, во Франции – Гильом Аполлинэр и в России – Владимир Маяковский, теперь ве-



ликая навозная куча. Русский футуризм умер лишь потому, что за 9 лет своего существования распался на множество отдельных фракций. Каждая фракция культивировала какую-нибудь одну сторону футуризма. Чистокровные марионеттисты, классики имажизма – Маяковский, Шершеневич, Большаков и Третьяков были Дон-Кихотами одного только образа. Кубисты Крученых и Хлебников во имя языка будущего разрушали только наш похабный синтаксис и нашу похабную этимологию. Центрифугисты-ритмисты Бобров и Божидар довели вопрос ритма до головокружительных высот. Эхист-евфонист Золотухин довел свою виртуозность в области концевоего созвучия, кажется, прямо до шарлатанства. Каждая фракция футуристов культивировала что-нибудь одно: имажисты – образ, кубисты – новый синтаксис и новую этимологию, центрифугисты – ритм и эвфонисты – рифму и ассо-диссонанс.

5. Мы, экспрессионисты, не отрицаем никого из наших предшественников. Но один имажизм, или один кубизм, или один только ритмизм нам узок. Мы хотим объединить работу всех фракций русского футуризма. Но мы не будем неофутуристами. Нам дороги не столько достижения футуризма, сколько его традиции.

6. В нашей поэтической индустрии нужна революция способов производства – вот наша цель. Мы должны попеть над уборкой мусора старого ритма, старой строфики и старой эвфонии.

Мы хотим:

а) в себе вытравить все те принципы старого стихосложения, которые считались незыблемыми от Гомера до Маяковского, и прийти к новому хроматическому стихосложению. Все старые стихосложения были построены на экспираторной (выдыхательной) основе звука, а не на его музыкальной высоте. Новое хроматическое стихосложение

будет построено по строго-математическим схемам 40-нотного ультра-хроматического звукоряда – и – е – а – о – у не только с диезами и бемолями, но и с *quartiése*'ами и *quartmoll*'ями (введены четвертные тона).

б) создать полистрофику и

в) достигнуть высшей эвфонии.

Наши лбы должна быть хорошими таранами для пробития бреши в старой поэтике. Мы не должны быть теми революционерами, которые кричат: «Да здравствует Константин и его жена конституция».

7. Только мы, экспрессионисты, найдем *maximum* экспрессии нашего восприятия.

8. Экспрессионизм, черт возьми, будет по своему историческому значению не меньше, чем символизм или футуризм.

9. К самим себе: Не бойся, малое стадо, ибо Отец ваш благоволил дать вам Царство (Лука, 12, 32).

*Экспрессионист И. Соколов*

Биографическая справка: экспрессионизм родился в голове И. Соколова; таинство крещения получил 11 июля 1919 года на эстраде Всерос. Союза поэтов.

– **Чем можно объяснить ограниченность задач экспрессионизма?**

## **Заумь**

### **ДЕКЛАРАЦИЯ ЗАУМНОГО ЯЗЫКА**

1. Мысль и речь не успевают за переживаниями вдохновенного, поэтому художник волен выразиться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не

застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (пример: го оснег кайд и т. д.).

2. Заумь – первоначальная (исторически и индивидуально) форма поэзии. Сперва – ритмически музыкальное волнение, пра-звук (поэтому надо бы записывать его, потому что при дальнейшей работе может позабыться).

3. Заумная речь рождает заумный пра-образ (и обратно) – неопределимый точно, например: бесформенные бука, Горго, Мормо; Туманная красавица Иллайяли; Авоська да Небоська и т. д.

4. К заумному языку прибегают:

а) когда художник дает образы еще не вполне определившиеся (в нем или вовне);

б) когда не хотят назвать предмет, а только намекнуть – заумная характеристика: он какой-то эдакий, у него четырехугольная душа, – здесь обычное слово в заумном значении. Сюда же относятся выдуманные имена и фамилии героев, названия народов, местностей, городов и проч., например: Ойле Бляна, Мамудя, Вудрас и Барыба, Свидригайлов, Карамазов, Чичиков и др. (но не аллегорические, как то: Правдин, Глупышкин, – здесь ясна и определена их значимость);

в) когда теряют рассудок (ненависть, ревность, буйство);

г) когда не нуждаются в нем – религиозный экстаз, мистика, любовь. (Глосса, восклицания, междометия, мурлыканья, припевы, детский лепет, ласкательные имена, прозвища – подобная заумь имеется в изобилии у писателей всех направлений).

5. Заумь пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным. От смысла слово сокращается, корчится, каменеет, заумь же дикая, пла-

менная, взрывная (дикий рай, огненные языки, пылающий уголь).

6. Заумь – самое краткое искусство как по длительности пути от восприятия к воспроизведению, так и по своей форме, например: Кубоа (Гамсун), Хо-бо-ро и др.

7. Заумь – самое всеобщее искусство, хотя происхождение и первоначальный характер его могут быть национальными, например: Ура, Эван-эвое и др.

Заумные теории могут дать всемирный поэтический язык, рожденный органически, а не искусственно, как эсперанто.

*А. Крученых*

Баку – 1921 г.

*Заумники 1922. А. Крученых, Г. Петников, В. Хлебников.*

**-Что является основной задачей "всеобщего искусства"?**

**- Насколько сохраняется в "зауми" функция поэтического слова?**

## **Ничевоки**

### **ДЕКРЕТ О НИЧЕВОКАХ ПОЭЗИИ**

Именем Революции Духа объявляем:

1. Всякая поэзия, не дающая индивидуального подхода творца, не определяющая особого, только субъекту свойственного мировоззрения и мироощущения, не оперирующая с внутренним смыслом явлений и вещей (смысл – ничего с точки зрения и материи), как рассматриваемого объекта, так и слова в данный момент времени, – с сего Августа 1920 года

**АННУЛИРУЕТСЯ.**

2. Лица, замеченные в распространении аннулированных знаков поэзии или в подделке знаков Ничпоэзии (Ничевоческой Поэзии) подлежат суду Революционного Трибунала Ничевоков в составе Бориса Земенкова, Рюрика Рокка и Сергея Садикова.

3. Пора принудительно очистить поэзию от традиционного и кустарно-поэтического навозного элемента жизни во имя коллективизации объема тварности мирового начала и Личины Ничего. Начала сего для материалистов и шаблонных идеалистов не существует: оно для них – ничего. Мы – первые поднимаем кирпичи восстания за Ничего.

#### МЫ НИЧЕВОКИ.

4. Фокус современного кризиса явлений мира и мироощущений Ничевоком прояснен: кризис – в нас, в духе нашем. В поэтпроизведениях кризис этот разрешается истончением образа, метра, ритма, инструментовки, концовки. (Единственное пока что жизненное течение в поэзии – имажинизм нами принимается как частичный метод.) Истончение сведет искусство на нет, уничтожит его: приведет к Ничего и в Ничего. Наша цель: истончение поэтпроизведения во имя Ничего. На словесной канве вышить восприятия тождества и прозрения мира, его образа, цвета, запаха, вкуса и т. д.

Итак, истоки Всего – из Ничего. Средства изобразительности путем ряда  $n+1$  (где  $n$  = элементы изобразительности до данного момента времени, а  $1$  = средство новой изобразительности) – привести к равенству:  $n + 1 = \infty$ , т. е. – Ничего: цель бесконечности – Ничего. Отсюда:

5. В поэзии ничего нет; только – Ничевоки.

6. Жизнь идет к осуществлению наших лозунгов:

Ничего не пишите!

Ничего не читайте!

Ничего не говорите!  
Ничего не печатайте!

Творничбюро: *Сусанна Мар, Елена Николаева,*  
*Азций Ранов, Рюрик Рок, Олег Эрберг,*  
Главный секретарь: *Сергей Садиков.*

Ростов н /Д. Августа 1920 года.

Настоящий Декрет 17-го апреля 1921 года подписан в Москве экспрессионистом *Борисом Земенковым*, перешедшим в Российское Становище Ничевоков и вошедшим в состав Творничбюро.

- **Что понимается под "истончением искусства"?**
- **Чем можно объяснить отказ от творчества?**

### **ОБЭРИУ (ДЕКЛАРАЦИЯ)**

ОБЭРИУ (Объединение Реального Искусства), работающее при Доме Печати, объединяет работников всех видов искусства, принимающих его художественную программу и осуществляющих ее в своем творчестве.

ОБЭРИУ делится на четыре секции; литературную, изобразительную, театральную и кино. Изобразительная секция ведет работу экспериментальным путем, остальные секции демонстрируются на вечерах, постановках и в печати. В настоящее время ОБЭРИУ ведет работу по организации музыкальной секции.

### **ОБЩЕСТВЕННОЕ ЛИЦО ОБЭРИУ**

Громадный революционный сдвиг культуры и быта, столь характерный для нашего времени, задерживается в области искусства многими ненормальными явлениями. Мы еще не до конца поняли ту бесспорную истину, что

пролетариат в области искусства не может удовлетвориться художественным методом старых школ, что его художественные принципы идут гораздо глубже и подрывают старое искусство до самых корней. Нелепо думать, что Репин, нарисовавший 1905 год, – революционный художник. Еще нелепее думать, что всякие АХР'ы несут в себе зерно нового пролетарского искусства.

Требование общепонятного искусства, доступного по своей форме даже деревенскому школьнику, – мы приветствуем, но требование только такого искусства заводит в дебри самых страшных ошибок. В результате мы имеем груды бумажной макулатуры, от которой ломаются книжные склады, а читающая публика первого Пролетарского Государства сидит на переводной беллетристике западного буржуазного писателя.

Мы очень хорошо понимаем, что единственно правильного выхода из создавшегося положения сразу найти нельзя. Но мы совершенно не понимаем, почему ряд художественных школ, упорно, честно и настойчиво работающих в этой области, – сидят как бы на задворках искусства, в то время как они должны всемерно поддерживаться всей советской общественностью. Нам не понятно, почему Школа Филонова вытеснена из Академии, почему Малевич не может развернуть своей архитектурной работы в СССР, почему так нелепо освистан «Ревизор» Терентьева? Нам не понятно, почему так называемое левое искусство, имеющее за своей спиной немало заслуг и достижений, расценивается как безнадежный отброс и еще хуже – как шарлатанство. Сколько внутренней нечестности, сколько собственной художественной несостоятельности таится в этом диком подходе.

ОБЭРИУ ныне выступает как новый отряд левого революционного искусства. ОБЭРИУ не скользит по темам и

верхушкам творчества – оно ищет органически нового мироощущения и подхода к вещам. ОБЭРИУ вгрызается в сердцевину слова, драматического действия и кинокадра.

Новый художественный метод ОБЭРИУ (метод конкретного материалистического ощущения вещи и явления. Именно это его свойство делает его наиболее современным и актуальным. См. статью «Поэзия обэриутов». (*Примеч. авторов Декларации.*)) универсален, он находит дорогу к изображению какой угодно темы. ОБЭРИУ революционно именно в силу этого своего метода.

Мы не настолько самонадеянны, чтобы смотреть на свою работу как на работу, сделанную до конца. Но мы твердо уверены, что основание заложено крепкое и что у нас хватит сил для дальнейшей постройки. Мы верим и знаем, что только левый путь искусства выведет нас на дорогу новой пролетарской художественной культуры.

## ПОЭЗИЯ ОБЭРИУТОВ

Кто мы? И почему мы? Мы, обэриуты, – честные работники своего искусства. Мы – поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы – творцы не только нового поэтического языка, но и созидатели нового ощущения жизни и ее предметов. Наша воля к творчеству универсальна: она перехлестывает все виды искусства и врывается в жизнь, охватывая ее со всех сторон. И мир, замусоленный языками множества глупцов, запутанный в тину «переживаний» и «эмоций», – ныне возрождается во всей чистоте своих конкретных мужественных форм. Кто-то и посейчас величает нас «заумниками». Трудно решить, что это такое: сплошное недоразумение или безысходное непонимание основ словесного творчества? Нет школы более враждебной нам, чем заумь. Люди реальные и конкретные до мозга костей, мы – первые враги тех, кто холостит слово



и превращает его в бессильного и бессмысленного убудюка. В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии – столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики. Вы как будто начинаете возражать, что это не тот предмет, который вы видите в жизни? Подойдите поближе и потрогайте его пальцами. Посмотрите на предмет голыми глазами, и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты. Может быть, вы будете утверждать, что наши сюжеты «не-реальны» и «не-логичны»? А кто сказал, что «житейская» логика обязательна для искусства? Мы поражаемся красотой нарисованной женщины, несмотря на то, что, вопреки анатомической логике, художник вывернул лопатку своей героини и отвел ее в сторону. У искусства своя логика, и она не разрушает предмет, но помогает его познать

Мы расширяем смысл предмета, слова и действия. Эта работа идет по разным направлениям, у каждого из нас есть свое творческое лицо, и это обстоятельство кое-кого часто сбивает с толку. Говорят о случайном соединении различных людей. Видимо, полагают, что литературная школа – это нечто вроде монастыря, где монахи на одно лицо. Наше объединение свободное и добровольное, оно соединяет мастеров, а не подмастерьев, – художников, а не маляров. Каждый знает самого себя, и каждый знает – чем он связан остальными.

**А. Введенский** (крайняя левая нашего соединения), разбрасывает предмет на части, но от этого предмет не теряет своей конкретности. Введенский разбрасывает действие на куски, но действие не теряет своей творческой закономерности. Если расшифровать до конца, то получается в

результате – видимость бессмыслицы. Почему – видимость? Потому что очевидной бессмыслицей будет заумное слово, а его в творчестве Введенского нет. Нужно быть побольше любопытным и не полениться рассмотреть столкновение словесных смыслов. Поэзия не манная каша, которую глотают не жуя и о которой тотчас забывают.

**К. Вагинов**, чья фантазмагория мира проходит перед глазами как бы облеченная в туман и дрожание. Однако через этот туман вы чувствуете близость предмета и его теплоту, вы чувствуете наплывание толп и качание деревьев, которые живут и дышат по-своему, по-вагиновски, ибо художник вылепил их своими руками и согрел их своим дыханием.

**Игорь Бехтерев** – поэт, осознающий свое лицо в лирической окраске своего предметного материала. Предмет и действие, разложенные на свои составные, возникают, обновленные духом новой обэриутской лирики. Но лирика здесь не самоценна, она – не более как средство сдвинуть предмет в поле нового художественного восприятия.

**Н. Заболоцкий** – поэт голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя. Слушать и читать его следует более глазами и пальцами, нежели ушами. Предмет не дробится, но наоборот – сколачивается и уплотняется до отказа, как бы готовый встретить ошупывающую руку зрителя. Развертывание действия и обстановка играют подсобную роль к этому главному заданию.

**Даниил Хармс** – поэт и драматург, внимание которого сосредоточено не на статической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях. В момент действия предмет принимает новые конкретные очертания, полные действительного смысла. Действие, перелицованное на новый лад, хранит в себе «классический» отпечаток

и в то же время – представляет широкий размах обэриутского мироощущения.

**Бор. Левин** – прозаик, работающий в настоящее время экспериментальным путем.

Таковы грубые очертания литературной секции нашего объединения в целом и каждого из нас в отдельности, остальное договорят наши стихи.

Люди конкретного мира, предмета и слова, в этом направлении мы видим свое общественное значение. Ощущать мир рабочим движением руки, очищать предмет от мусора стародавних истлевших культур – разве это не реальная потребность нашего времени? Поэтому и объединение наше носит название ОБЭРИУ – Объединение Реального Искусства.

## НА ПУТЯХ К НОВОМУ КИНО

Кино как принципиально самостоятельного искусства до сего времени не было. Были наслоения старых «искусств» и в лучшем случае – отдельные робкие попытки наметить новые тропинки, в поисках настоящего языка кино. Так было...

Теперь для кино настало время обрести свое настоящее лицо, найти собственные средства впечатляемости и свой, действительно свой язык. «Открыть» грядущую кинематографию никто не в силах, и мы сейчас тоже не обещаем этого сделать. За людей это сделает время.

Но экспериментировать, искать пути к новому кино и утверждать какие-то новые художественные ступени – долг каждого честного кинематографиста. И мы это делаем.

В короткой заметке не место подробно рассказывать обо всей нашей работе. Сейчас – только несколько слов об уже готовом «Фильме № 1». Время тематики в кино ото-

шло. Теперь – самые некинематографические жанры – именно в силу своей тематичности, – авантюрный фильм и комический. Когда тема (+ фабула + сюжет) самодовлеет, они подчиняют материал. А находка самобытного, специфического киноматериала – уже ключ к находке языка кино. «Фильм № 1» – первый этап нашей экспериментальной работы. Нам не важен сюжет, нам важна «атмосфера» взятого нами материала – темы. Отдельные элементы фильма могут быть никак не связаны между собой в сюжетно-смысловом отношении, они могут быть антиподами по своему характеру. Дело, повторяем, не в этом. Вся суть в той «атмосфере», которая свойственна данному материалу, – теме. Вскрыть эту атмосферу – наша первая забота. Как мы разрешаем данную задачу – легче всего понять, увидев фильм на экране.

Не в порядке саморекламы: 24 января с. г. в Доме Печати – наше выступление. Там мы покажем фильм и подробно расскажем о наших путях и исканиях. Фильм сделан авторами-режиссерами Александром Разумовским и Клементием Минцем.

## ТЕАТР ОБЭРИУ

Предположим так: выходят два человека на сцену, они ничего не говорят, но рассказывают что-то друг другу – знаками. При этом они надувают свои торжествующие щеки. Зрители смеются. Будет это театр? Будет. Скажете – балаган? Но и балаган – театр.

Или так: на сцену опускается полотно, на полотне нарисована деревня. На сцене темно. Потом начинает светать. Человек в костюме пастуха выходит на сцену и играет на дудочке. Будет это театр? Будет.

На сцене появляется стул, на стуле – самовар. Самовар кипит. А вместо пара из-под крышки вылезают голые руки. Будет это? Будет.

И вот все это: и человек, и движения его на сцене, и кипящий самовар, и деревня – нарисованная на холсте, и свет – то потухающий, то зажигающийся, – все это – отдельные театральные элементы.

До сих пор все эти элементы подчинялись драматическому сюжету – пьесе. Пьеса – это рассказ в лицах о каком-либо происшествии. И на сцене всё делают для того, чтобы яснее, понятнее и ближе к жизни объяснить смысл и ход этого происшествия.

Театр совсем не в этом. Если актер, изображающий министра, начнет ходить по сцене на четвереньках и при этом – выть по-волчьи; или актер, изображающий русского мужика, произнесет вдруг длинную речь по-латыни – это будет театр, это заинтересует зрителя, даже если это произойдет вне всякого отношения к драматическому сюжету. Это будет отдельный момент – ряд таких моментов, режиссерски организованных, создадут театральное представление, имеющее свою линию сюжета и свой сценический смысл.

Это будет тот сюжет, который может дать только театр. Сюжет театрального представления – театральный, как сюжет музыкального произведения – музыкальный. Все они изображают одно – мир явлений, но в зависимости от материала – передают его по-разному, по-своему.

Придя к нам, забудьте все то, что вы привыкли видеть во всех театрах, Вам, может быть, многое покажется нелепым. Мы берем сюжет – драматургический. Он развивается вначале просто, потом он вдруг перебивается как будто посторонними моментами, явно нелепыми. Вы удивлены. Вы хотите найти ту привычную логическую закономерность,

которую – вам кажется – вы видите в жизни. Но ее здесь не будет. Почему? Да потому, что предмет и явление, перенесенные из жизни на сцену, – теряют «жизненную» свою закономерность и приобретают другую – театральную. Объяснять ее мы не будем. Для того, чтобы понять закономерность какого-либо театрального представления, – надо его увидеть. Мы можем только сказать, что наша задача – дать мир конкретных предметов на сцене в их взаимоотношениях и столкновениях. Над разрешением этой задачи мы работаем в нашей постановке «Елизавета Бам».

«Елизавета Бам» написана по заданию театральной секции ОБЭРИУ членом секции – Д. Хармсом. Драматургический сюжет пьесы распатан многими как бы посторонними темами, выделяющими предмет как отдельное, вне связи с остальным, существующее целое; поэтому сюжет драматургический не встанет перед лицом зрителя как четкая сюжетная фигура, он как бы теплится за спиной действия. На смену ему приходит сюжет сценический, стихийно возникающий из всех элементов нашего спектакля. На нем – центр нашего внимания. Но вместе с тем отдельные элементы спектакля для нас самоценны и дороги. Они ведут свое собственное бытие, не подчиняясь отступлению театрального метронома. Здесь торчит угол золотой рамы – он живет как предмет искусства; там выговаривается отрывок стихотворения – он самостоятелен по своему значению и в то же время – независимо от своей воли – толкает вперед сценический сюжет пьесы. Декорация, движение актера, брошенная бутылка, хвост костюма – такие же актеры, как и те, что мотают головами и говорят разные слова и фразы.

Композиция спектакля разработана И. Бахтеревым, Бор. Левиным и Даниилом Хармсом. Оформление – И. Бахтерева.

- В чем отличие логики искусства от "жизненной" логики?
- Что понимается под "расширением смысла" слова?

## Концептуализм

*С.Гандлевский*

Душа певца, согласно излитая,  
Разрешена от всех своих скорбей.

*Е. Баратынский*

Все мне дорого здесь,  
все мне дорого здесь,  
ничего мне не дешево здесь...

*Т. Кибиров*

## РАЗРЕШЕНИЕ ОТ СКОРБИ

Тайна – первопричина лирической поэзии.

Поэт не раскроет этой тайны, не может. Да и как раскроешь ее? Последовательно обедняя, упрощая, излагая? Глядишь, и никакой тайны не останется – так, мертвая вещь. Но тайна все-таки есть, она томит поэта, но тотчас погибает при попытке разгадать ее.

Дело поэта не раскрытие тайны, а воспроизведение ее в неприкосновенности, чтобы человек, причастный той же тайне, со страхом и восхищением узнал ее по твоим словам, как внезапно досказывает собеседник, оборвав твою историю на полуслове, твое же сновидение.

У разных поэтов разные тайны.

Ахматова, говорят, не любила Георгия Иванова. Но тайна 10-х годов, какой-то особенный воздух той поры

стали их пожизненным мучением, главным воздухом их поэзии.

Всю жизнь хранил тайну своего детства Набоков, хранил так трепетно, что и мы, люди эпохи «Москвошвея», заморожены ею. Есть и такая тайна: весна. Вымыты окна. Чирикают во дворе воробьи. «Точить ножи-ножницы», – кричит последний, быть может, точильщик. Праздник – и на столе сыр и шпроты, впереди – целый день. Готовы для выхода берет, короткие штаны, белые гольфы с кистями. Коммунальные склоки пóбоку и соседи поздравляют друг друга. 1 мая, счастье.

Пройдет время и мы узнаем, что наши лучшие годы, расцвет пяти чувств, беспричинный восторг – не вполне, как бы это сказать, правомочны, обман детского восприятия. Что больше, чем кто бы то ни было на свете, мы были введены в заблуждение, праздника не было, а были: кровь, ложь, общее оскотинение. Что кому велосипед «Дукс» и липовые аллеи, кому сладкая горечь предреволюционного артистического быта, а кому – сиротский праздник 1 мая, да и тот, как оказалось, обман.

Знание знанием и ненависть ненавистью, на что нам делать с любовью, раз она есть? Что делать лирическому поэту со своим главным достоянием – тайной, если она опозорена?

Позорная тайна может стать источником лирического творчества.

Разные поэты по-разному реагируют на осквернение тайны своего поколения.

Реакция может быть волевой. Да, мы обмануты, все ложь, речь разворована, но мы будем расти, встанем на цыпочки и вдохнем чистого воздуха подлинной культуры, отряхнем здешний прах со своих ног и станем свободны, наконец. Авторы, одержимые этим пафосом, пишут стихи,



в которых сама лексика, синтаксический строй, интонация – все плод гордого и завидного желания обрести свободу, найти в себе силы жить, несмотря на позорную тайну, ущерб, незаконнорожденность. Нотки судейски-презрительные наряду с одической плавностью слога естественны в этой поэтике. Торжественность, подчеркнутое и оттого чуть комическое и трогательное чувство собственного достоинства. Намеренной лжи здесь нет, но волевое, ценою напряжения всех сил стремление выпрямиться, встать с четверенок в полный рост неизбежно сковывает пластику движения, лишает поэтическую жестикоуляцию естественности.

Ряд вопросов возникает у читателя в связи с этой поэтической и человеческой установкой: по силам ли человеку очиститься вполне? В нашей ли воле вести себя так, как будто ничего и не произошло, захотеть и стать аристократом, добиться того, чтобы презрение к подлости привело к отторжению, изживанию ее? И опять-таки, как быть с любовью, в которой мы без вины виноваты? Тоже отторгнуть, раз эти сантименты вызваны жалкими, а то и подлыми атрибутами жалкого и подлого времени? Ну и последний вопрос: не засохнет ли вовсе поэзия без влаги – без слез покаянных, постыдных, сладких, ностальгических? Довольно ли одного пафоса презрения и праведности, чтобы человеческое намерение стало поэтическим делом?

Второй способ переосмысления поруганной тайны. Насмешка.

Поэты этого толка начинают вроде бы традиционно-романтически, содрогаются от горького смеха. Обманутое доверие мстит за себя: ходульные идеалы, языковая мертвечина, казенные авторитеты подвергаются злорадному осмеянию. Сфера осмеяния широка и продолжает расширяться. Веселье крепчает, распаляется, входит в азарт.

Огонь его перебрасывается на идеалы вообще, на язык вообще, на авторитеты вообще. Граница между смешным и несмешным размывается, потому что смешным оказывается все, мир оказывается недостойным буквального отношения. Так разочарованный мстит жизни за свое прозрение. Но и жизнь не остается в долгу. Веселье, не предполагающее серьезности, потерявшее его вовсе из виду, теряет веселость. Смех превращается в работу, пугуник становится назойливым, карнавал оборачивается скукой.

Надо спасать положение: нужны новые ухищрения, неприевшиеся затеи. Надолго ли их хватит, во-первых? а во-вторых и в главных, как только применительно к искусству появляется нужда в словах вроде «надо» и «нужно» – прости-прощай естественность, а значит, свобода, а значит, творчество. А об истине и разговору нет, ибо «нет убедительности в поношениях, и нет истины, где нет любви» (Пушкин).

Ну и наконец, третий способ переживания общей тайны поколения.

Назовем его, от фонаря, критическим сентиментализмом. Очертания его размыты, он занимает промежуточное между двумя вышеозначенными направлениями положение. Но тяга к одическому слогу, тоска по высокому утраченному родству не может быть здесь реализована с сознанием полной правоты: былое имеет слишком большую власть над душой поэтов этого направления. Причастность былому хоть и осознается ими как нечто постыдное, но – как быть – она есть. Она делает невозможным, потому что фальшивым, разговор со своим временем свысока. Этот разговор с высот пусть прекрасных, но чужих, другими поэтами открытых, для критического сентиментализма неуместен, как неуместна была в нашем детстве книжка «Детство Никиты» (внеклассное чтение). При чем здесь

Никита с его диковинным детством, когда сходить на помойку с ведром боязно, потому что Дьякон и Сева держат а страхе всю округу?

Тут, казалось бы, и примкнуть к ироникам. Но и этого не получается. В чувствах своих мы не вольны, и слишком много души положено на эту злополучную тайну, от которой поэтам критического сентиментализма никуда не деться, и борьба с этой ущербной любовью попахивала бы саморазрушением...

Прекрасны бабочки, и шорох мартовского льда на Неве прекрасен! И все-таки падает мое сердце от запаха ремонта, карбида, железного привкуса воды из кухонного косого сиплого крана. И есть вера, что в конце жизни я в конце времен в сумятице звуков мира раздается для посвященных как пароль и прощание: «Вставлять стекла!»

Шаткая, двойственная позиция. Есть в ней и высокая критика сверху и низкая снизу, но все это не главное, а главное – любовь сквозь стыд и стыд сквозь любовь. И пора называть вещи своими именами: эти поэты попросту по-человечески слабы.

Хорошо это или плохо? Скорее всего неплохо, если не расплыться вовсе, а держать в уме и высокий пафос и иронию. В чем сила поэта? Приказывать чувствам, наступать на горло собственной песне? Но это умеют слишком многие, для этого не надо родиться поэтом. Поэту указ не людские уложения, не пресловутая сила воли – куда и кого она только не заводила, – а, простите за выражение, гармония.

Итак, одна тайна и три поэтических способа выразить ее, три способа жить с нею. Вроде бы все сошлось с ответом: три ломоносовских стиля. Даст нам что-нибудь это совпадение? – Ничего не даст. Потому что мир изменился,

и его «верх», «низ», «середина» перетасованы самым причудливым образом.

Высокий стиль, если он упорствует и не делает скидок на произошедшие изменения, впадает частенько в выспренность и смахивает помимо воли поэта на пародию. Почва пошатнулась под ногами высокого стиля. Да и сами Поэты с большой буквы, разве смогут они жить или попросту выжить в согласии с законами своего жанра? Разлад неизбежен, а где разлад, там фальшь.

Низкий стиль наступает. Захваченный инерцией разрушения, он давно забыл свою первопричину: погранные чистоту и здравый смысл – и успел полюбить родительский хаос, как среду своего обитания. Ущербный смех, переливаясь через край жанра, заполняет реальную жизнь, становится нормой, хорошим тоном, повинностью Лицевая мускулатура одеревеневает в обязательной веселой гримасе. Рожденный позывом к свободе, смех становится врагом ее, присягой.

И разве только критический сентиментализм еще реализует свое право на выбор: смешно – смеюсь, горько – плачу или негодую.

Обретаясь между двух полярных стилей, он заимствует по мере надобности у своих репительных соседей, переиначивая крайности на свой лад: сбивая спеси праведной поэзии, окорачивая шабаш поэзии иронической. Этот способ поэтического мировосприятия драматичнее двух других, потому что эстетика его мало регламентирована, опереться не на что, кроме как на чувство, ум, вкус. Зато выбор, зато свобода и, в случае удачи, естественность поэтического высказывания.

Ну вот. Схема прояснилась, впору чертить таблицу и заполнять пустые клетки фамилиями стихотворцев... Вот этого как раз бы и не хотелось. Система может казаться на-

блюдательной и верной, пока это всего лишь игра ума, система может быть даже справедливой, но лишь до тех пор, пока она довольствуется ролью умозрения.

Это заметки по поводу тенденций, а не реальных поэтов. Потому что поэт, *целиком* совпавший по приметам с высокой или иронической установкой, – просто-напросто, как можно догадаться, не поэт, А гипотетический лирик третьего, дорогого мне направления – поэт, да и большой *по нынешним обстоятельствам*. Но для этого нужно не совпадение со схемой, пусть даже самой тонкой и всеохватывающей, а талант. Ведь если говорить начистоту, *всякий разговор о поэзии есть окольный разговор о таланте, разговор, в котором по недомыслию или намеренно не произведено сокращение дробей*.

Нашему времени нужно оправдание гармонией не меньше, а больше, чем многим другим временам, потому же, почему врач нужен не здоровым, а больным.

Значит, снова постылое «нужно», снова исправление нравов? Да нет, ведь художник не лечит, а лечиться...

**- Как определяет С. Гандлевский задачи поэзии?**

**- Какие способы поэтического мировосприятия выделяются автором?**

### *Л. Рубинштейн*

ЧТО ТУТ МОЖНО СКАЗАТЬ...

1. Водораздел между авангардной и традиционной эстетиками мне кажется ошибочным определять в области стиля. Как следствие такого взгляда происходит масса недоразумений вплоть до самых нелепых.

Мне представляется существенной проблема центра тяжести. Традиционное (условно говоря) сознание центр

тяжести безусловно помещает в рамки текста (произведения) и слабостью художника считает, если центр тяжести эти рамки покидает. Отсюда – как следствие – вневременное и внепространственное (иначе говоря – внеконтекстуальное) отношение к объектам искусства. Для меня художественный текст важен и интересен как одновременно повод и следствие *разговора*, как оптимальная реализация диалогического сознания. Здесь центр тяжести всегда где-то между автором, текстом и читателем. Таким образом, нетрадиционное художественное сознание мне представляется как диалогическое. Традиционное – как монологическое (Я надеюсь, понятно, что речь идет о тенденциях, а не о наличии указанных типов сознания в чистом виде.)

Проблематика авангарда не решается на уровне текста.

Это заблуждение, что текст сам по себе может быть авангардным или неавангардным. Буквально один и тот же текст может быть и одним и другим в зависимости от мотивов его создания, от контекста его культурного бытования и, наконец, от авторской заявки. Более того, я убежден, что в этом смысле один и тот же текст, написанный двумя разными авторами, будет двумя разными текстами. В этой давней моей догадке меня очень поддержал замечательный рассказ Борхеса «Пьер Менар, автор «Дон-Кихота»».

Авангардная проблематика реализуется в сложной системе отношений. Отношений между автором, текстом и адресатом. Текст в этих отношениях играет равнозначную, но не доминирующую роль. Текст при этом сам по себе может и, возможно, должен решать и собственно пластические задачи. Но авангард тут уже ни при чем.

2. Художественная система, которую я исповедую (за ней традиционно закрепилось название «Московский концептуализм»), работает не столько с языком, сколько с соз-

нением. Вернее, со сложными взаимоотношениями между сознанием индивидуально-художественным и сознанием общекультурным. Отсюда это мерцающее ощущение своего-чужого языка, присутствия-отсутствия автора в тексте и т. д.

Концептуальное сознание предполагает в тотально «окультуренном» пространстве отношение к тексту как к объекту, а к объекту как к тексту.

Что же касается проблем языка, то это скорее проблема *языков*, т. е. взаимодействие различных языковых пространств, различных *жанров* языка, в частных случаях – жанров литературы. Для концептуального текста вообще характерно жанровое или даже родо-видовое смещение: бытовая речь в роли стиховой и наоборот; фрагмент прозы в роли стихотворной строки и наоборот и т. д.

Концептуализм не озабочен чисто модернистскими (это, разумеется, тема для отдельного разговора, но пора договориться, что модернизм и авангардизм – вещи принципиально разные) упражнениями в области эвфонии, синтаксиса, метафорики и сюжетосложения. Все более или менее состоятельные новации (или псевдоновации) современного искусства для него являются такими же точно объектами рефлексии, как и классические формы и жанры. Всё в равной степени новое. И всё в равной степени старое.

3. Теперь, противореча всему сказанному, скажу, что мне, вообще-то говоря, не кажется продуктивным описание определенной художественной системы, в особенности той, самописание которой является ее неотъемлемым признаком. Любая система интересна ровно там, где она обнаруживает способность выхода из себя, продуктивное нарушение ряда. В области восприятия должен хорошо работать не только понятийный аппарат, но и слуховой.

Еще одна мысль. Мне думается, что на сегодняшний день мы переживаем явную дегероизацию и размывание авангарда как способа художествования и бытия. Сейчас, слава богу, кто только не авангардист. Для меня авангардизм всегда означал предельно осознанную неофициальность моего (и моих друзей) положения и бытования в местной культуре. Причем неофициальность, осознанную как эстетика и как поэтика.

Сколько-нибудь четкое деление нашей современной культуры на авангард и неавангард не то что не конструктивно, но как-то даже не очень-то возможно без деформаций и потерь. Привычная оппозиция «традиция – авангард» все более размывается, ослабляется, теряет напряжение, перестает работать.

Не лучше ли исходить из того, что в современной культуре (если, конечно, она представляется нам реальной) действуют, взаимовлияя, взаимно притягиваясь и отталкиваясь, разные потоки и тенденции, одни из которых нам кажутся более, другие менее состоявшимися, глубинными, конструктивными, живыми в конце концов.

4. И наконец. Каждый фрагмент моего текста (в оригинале) расположен на отдельном листе или карточке. В таком виде существует большинство моих текстов, начиная с 1975 г. Чем дольше существует эта «карточная» система, тем для меня большим числом смыслов и мотивов она нагружается.

Это предметная метафора моего понимания текста как объекта, а чтения как серьезного труда. Каждая карточка – это и объект, и универсальная единица ритма, выравнивающая любой речевой жест – от развернутого теоретического посыла до междометия, от сценической ремарки до обрывка телефонного разговора.



Пачка карточек – это предмет, объем, это НЕ-книга, это детище «внегугтенберговского» существования словесной культуры.

Чтение – это труд, игра и зрелище.

Мне кажется, что аутентичный, т. е. «объемный» вариант моего текста примерно так же соотношен с плоским вариантом, как, скажем, оркестровая партитура с переложением для одного или двух инструментов. Скорее всего я преувеличиваю. Но такую возможность желательно учитывать.

**- В какой системе отношений реализуется авангардная проблематика?**

**- Как, по мнению Л. Рубинштейна, решаются проблемы языка в концептуализме?**

**- Как характеризует автор своеобразие современной ему культуры?**

## **Метареализм**

### **ЧТО ТАКОЕ МЕТАРЕАЛИЗМ?**

### **ФАКТЫ И ПРЕДПОЛОЖЕНИЯ**

Манифест вывешен и зачитан 7 декабря 1986 г. в Центральном выставочном зале (на Кузнецком мосту), как зачин к вечеру «Метареализм в поэзии и живописи».

1. Метареализм - это стилевое направление в отечественной литературе и искусстве, сложившееся в 70-е гг., но приобретшее известность в 80-е гг.

Представители метареализма. В поэзии – И. Жданов, О. Седакова, В. Аристов, А. Парщиков, И. Кутик, А. Ерё-

менко и др. В живописи: Е. Дыбский, З. Шерман, Е. Гор, Б. Морковников, А. Цедлик и др.

2. Термин «метареализм» возник в декабре 1982 г., после вечера гиперреалистов в Доме художника. Стало ясно, что преодоление типового реализма идёт по крайней мере двумя путями. Одни художники закрепляют (и укрупняют) наружный, иллюзионистский слой реальности, другие – срывают его. Одни *гипер*-трофируют зримую поверхность вещей, другие обнажают их *мета*-физическую глубину. Одним свойственна гипербола – преувеличение наличного. Другим – *МЕТАБОЛА* – смещение в иное, «бросок» в возможное («метабола» буквально означает «сверхбросок», «переброс», «перемещение», «поворот»).

3. Понятие «метареализма» можно прочесть двояко.

В философском плане – это *мета-физический* реализм, т.е. реализм не физической данности, а сверхфизической природы вещей.

В стилевом плане – это *мета-форический* реализм, переходящий от условного подобия вещей к их реальной взаимопричастности, т.е. от метафоры – к метаболе. Пробраз метабола в мифологическом искусстве древности – метаморфоза.

4. Если на синкретической стадии искусства явления *превращаются* друг в друга (*метаморфоза*), а на стадии дифференциации *уподобляются* друг другу чисто условно (*метафора*), то на стадии синтетической они обнаруживают *причастность* друг другу, т.е. превратимость при сохранении раздельности, интеграцию на основе дифференциации (*метабола*).

5. Следуя за метафорой, искусство доходит до её предела, за которым начинается область современных метаболов.

Отличие метареалистов от метафористов – поэтического поколения 60-х гг. (А. Вознесенский, Б. Ахмадулина, Н. Матвеева, Р. Рождественский и др.): поиск сходств и подобий уступает место проникновению в подлинную *взаимопричастность* вещей, в ту реальность, которая лишь условно обозначается в метафоре, но пластически раскрывается в метаболе. Пример метафоры:

Как золотят купола  
в строительных лёгких лесах -  
оранжевая гора  
стоит в пустынных лесах

А. Вознесенский, «Осень в Дилижане»

Пример метаболы:

В густых металлургических лесах,  
где шёл процесс создания хлорофилла,  
сорвался лист. Уж осень наступила  
в густых металлургических лесах.

А. Ерёмченко

Метафора чётко делит мир на сравниваемое и сравнивающее, на отображаемую действительность и способ отображения. Осенний лес в Дилижане *похож* на строительные леса вокруг церкви.

Метабола – это целостный мир, не делимый надвое, но открывающий в себе множество измерений. Природа и завод превращаются друг в друга через лесообразные постройки, которые растут по собственным непостижимым законам – техника имеет свою органику: и вместе они

составляют одну реальность, в которой узнаваемо и жутко переплетаются металлургические и древесные черты.

Метабола раскрывается по ту сторону метафоры, как действительность иного, куда метафора отсылает лишь условным намёком. На место сходства становится сопричастность разных миров, равноправных в своей подлинности. Расширяется область прямых значений – за счёт того, что и «переносные», «кажущиеся» становятся прямыми.

Море, что зажато в клювах птиц, - дождь  
Небо, помещённое в звезду, - ночь.  
Дерева невыполненный жест – вихрь.

И. Жданов

Море не похоже на дождь, а небо – на ночь, здесь одно не служит отсылкой к другому, – но одно с т а н о в и т с я другим, составляя части расширяющейся реальности.

Метафора – *готовность поверить в чудо*, метабола – *способность его осязать*.

6. То, что называют «реализмом», – это реализм всего лишь одной из реальностей. Метареализм – это *реализм многих реальностей*, связанных непрерывностью метаболических смещений. Есть реальность, открытая зрению муравья, и реальность, открытая блужданию электрона, и реальность, свёрнутая в математическую формулу, и реальность, про которую сказано – «и горний ангелов полёт». Образ-метабола – способ взаимосвязи всех этих реальностей, утверждение их растущего единства.

Приставка «мета» всего лишь прибавляет к «реализму» то, что сам он вычитает из всеобъемлющей Реальности, сводя к одному из её подвидов.

7. Метареализм не следует возводить к *символизму*, который подразделял реальность на «низшую» и «высшую», «мнимую» и «подлинную», приготовляя тем самым восстание этой «низшей» реальности и последующее торжество плоского реализма. Метабола тем и отличается от символа, что предполагает взаимопроникновение реальностей, а не отсылку от одной, служебной, к другой, подлинной. Привилегии уничтожены. В метареальном искусстве каждое явление воспринимается как цель в себе, а не средство для постижения или отображения чего-то другого. Нравственный императив, предназначенный Кантом только для человека, распространяется метареализмом на весь мир явлений.

8. Метареализм имеет мало общего с *сюрреализмом*, поскольку обращается не к подсознанию, а к сверхсознанию, не опьяняет, а протрезвляет творческий разум. «С сюрреалистическими образами дело обстоит так же, как с образами, навеянными опиумом...» (А. Бретон, «Манифест сюрреализма»). Сюрреалисты отталкивались от чрезмерно трезвой и сухой действительности, их окружавшей. Метареализм отталкивается скорее от пьяной хмари и марева, обволакивающего наш исторический горизонт, и потому каждым образом зовёт к пробуждению, к выходу из гипнотического опьянения одною, «этой» реальностью, к многомерному восприятию мира.

9. Исток метареализма – не какое-то конкретное поэтическое явление, а вся история мирового искусства, в её энциклопедических сжатиях и извлечениях. Метабола – это, по сути, словарная статья, *микрoэнциклопедия* культуры, спрессованной всеми своими жанрами и уровнями, переводящей себя с языка на язык. Отсюда – отсутствие явно выраженного лирического героя, который заменяется – плохо это или хорошо – *суммой видений*, геометрическим местом точек зрения, равноудалённых от «я», или, что то же самое,

расширяющих его до «сверх-я», состоящего из множества очей. Полистилистика, стереоскопия, металиризм.

В сущности, метареализм существовал всегда – но потребовалось слишком долгое отступление от него, чтобы увидеть в нём лишь одно из направлений современного искусства.

10. Впервые метареализм оформился как особое стилевое течение и как теоретическое понятие на поэтическом вечере 8 июня 1983 года, когда произошло его отмежевание от другого стилевого течения – концептуализма. Наряду с разграничением стилей внутри одного вида искусства, столь же принципиальное значение имеет и консолидация разных искусств, отверженных одному стилю. Этим определяется задача вечера «Метареализм в поэзии и живописи», проводимого сегодня, 7 декабря 1986 г.

11. Поэты и художники-метареалисты, при всём различии индивидуальных манер, объединяются глубоким чувством пространства как непрерывной среды, раскрывающей метафизическую природу вещей: ведь именно через пространство каждая из них граничит с чем-то иным, «перешагивает» себя. Явления здесь не фиксируются на уровне отдельных «объектов» или «символов» – всяческая дискретность преодолевается непрерывностью силовых линий, эстетика которых отличает метареализм и от «жизнеподобного», и от абстрактного искусства.

В живописи метареализм проявляется как *снятие оппозиции между «абстрактным» и «предметным»*: изображается структура, а не эмпирическая поверхность вещей, но при этом сама структура обнаруживает свою собственную вещность, разворачивается в реальном пространстве. Среднее между геометрически условной абстракцией и реалистически очерченной вещью – это само пространство, представ-

ляющее собой абстракцию от отдельных вещей и вместе с тем вещественную наполненность и протяжённость самих абстракций. Поэтому пространство в его многослойности, упругости, способности простирается *из* себя и *за* себя, в его зримой *мета-физичности*, – едва ли не главный герой метареального искусства.

На метареальной картине с пространства содран наружный слой, кожа» (которую пристально рассматривают гиперреалисты), но не обнажена геометрическая схема, анатомический «костяк» (как в абстрактной живописи). Срез проходит где-то посередине между кожей и скелетом, среди мышечных напластований, волокнистых сплетений, лимфатических узлов и кровеносных сосудов – всей той мягкой и проводящей органической ткани, через которую совершается обмен веществ между вещами, метаболизм пространственной среды.

12. Метареализм – это не только творчество, но и мировоззрение, не только мировоззрение, но и образ жизни. Быть метареалистом – значит чувствовать себя связующим звеном многих реальностей, нести ответственность за то, чтобы эта связь не распалась, скрепляя её словом, мыслью, поступком.

При этом метареалист не принадлежит до конца ни одной из реальностей – не потому, что он играет в них, надевая всё новые маски, а потому, что он слишком *всерьёз* воспринимает Реальность как таковую.

1986

**- В чем отличие метаболы от метафоры?**

**- В чем отличие метареализма от реализма, символизма, сюрреализма?**

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА РУССКОЙ  
ПОЭЗИИ XX ВЕКА:**  
*МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ АНАЛИТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ*

**3. Гиппиус**

**ПЕСНЯ**

Окно моё высоко над землёю,  
Высоко над землёю,  
Я вижу только небо с вечернею зарёю,  
Вечернею зарёю.

И небо кажется таким пустым и бледным,  
Таким пустым и бледным,  
Оно не сжалится над сердцем бедным,  
Над моим сердцем бедным.

Увы, в печали безумной я умираю,  
Я умираю,  
Стремлюсь к тому, чего я не знаю,  
Не знаю...

И это желание не знаю откуда  
Пришло, откуда,  
Но сердце хочет и просит чуда,  
Чуда!

О, пусть будет то, чего не бывает,  
Никогда не бывает:  
Мне бледное небо чудес обещает,  
Оно обещает.

Но плачу без слез о неверном обете,  
О неверном обете...  
Мне нужно то, чего нет на свете,  
Чего нет на свете.



*И. Ф. Анненский*

ПЕРЕБОЙ РИТМА

Сонет

Как ни гулок, ни живуч – Ям-  
-б, утомлён и он, затих  
Средь мерцаний золотых,  
Уступив иным созвучьям.

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

Узнаю вас, близкий рампе,  
Друг крылатый эпиграмм, Пэ-  
она третьего размер.

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

## ДВОЙНИК

Не я, и не он, и не ты.  
И то же, что я, и не то же:  
Так были мы где-то похожи,  
Что наши смешались черты.

В сомненьи кипит еще спор,  
Но, слиты незримой четою,  
Одной мы живем и мечтою,  
Мечтою разлуки с тех пор.

Горячешный сон волновал  
Обманом вторых очертаний,  
Но чем я глядел неустанней,  
Тем ярче себя ж узнавал.

Лишь полога ночи немой  
Порой отразит колыханье  
Моё и другое дыханье,  
Бой сердца и мой и не мой...

И в мутном круженьи годин  
Всё чаще вопрос меня мучит:  
Когда наконец нас разлучат,  
Каким же я буду один?

## **А. А. Блок**

### **ДВОЙНИК**

Однажды в октябрьском тумане  
Я брёл, вспоминая напев.  
(О, миг непроданных лобзаний!  
О, ласки некупленных дев!)  
И вот – в непроглядном тумане  
Возник позабытый напев.

И стала мне молодость сниться,  
И ты, как живая, и ты...  
И стал я мечтой уноситься  
От ветра, дождя, темноты...  
(Так ранняя молодость снится.  
А ты-то, вернёшься ли ты?)

Вдруг вижу – из ночи туманной,  
Шатаясь, подходит ко мне  
Стареющий юноша (странно,  
Не снился ли он мне во сне?),  
Выходит из ночи туманной  
И прямо подходит ко мне.

И шепчет: «Устал я шататься,  
Промозглым туманом дышать,  
В чужих зеркалах отражаться  
И женщин чужих целовать...»  
И стало мне странным казаться,  
Что я его встречу опять...

Вдруг – он улыбнулся нахально, -  
И нет близ меня никого...  
Знаком этот образ печальный,  
И где-то я видел его...  
Быть может, себя самого  
Я встретил на глади зеркальной?

## *А. Белый*

### ЛЖЕПРОРОК

Проповедуя скорый конец,  
Я предстал, словно новый Христос,  
Возложивши терновый венец,  
Разукрашенный пламенем роз.

Запрудив вокруг меня тротуар,  
Удивительно внимали речам.  
Громыхали пролетки; и – там  
Угасал золотистый пожар;

Повисающий бурым столбом  
Задымил остывающий зной...  
Хохотали они надо мной  
Над безумно смешным лжехристом.

Яркогазовым залит лучом  
Слеп: но в «я» открывалось «Я»...  
Потащили в смиренный дом,  
Погоняя пинками меня.

## *А.А. Ахматова*

\* \* \*

Небывалая осень построила купол высокий,  
Был приказ облаками этот купол собой не темнить.  
И дивилися люди: проходят сентябрьские сроки.  
А куда провалились студёные, влажные дни?  
Изумрудною стала вода замутнённых каналов,  
И крапива запахла, как розы, но только сильнее.  
Было душно от зорь, нестерпимых, бесовских и алых,  
Их запомнили все мы до конца наших дней.  
Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник,  
И весенняя осень так жадно ласкалась к нему,  
Что казалось – сейчас забелеет прозрачный подснежник...  
Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему.

\* \* \*

Хочешь знать, как все это было? –  
Три в столовой пробило,  
И, прощаясь, держась за перила,  
Она словно с трудом говорила:  
«Это все... Ах, нет, я забыла,  
Я люблю вас, я вас любила  
Еще тогда!» -  
«Да».

\* \* \*

Проводила друга до передней.  
Постояла в золотой пыли.  
С колоколенки соседней  
Звуки важные текли.  
Брошена! Придуманное слово –  
Разве я цветок или письмо?  
А глаза глядят уже сурово  
В потемневшее трюмо.

## *О.Э. Мандельштам*

\* \* \*

Дано мне тело – что мне делать с ним,  
Таким единым и таким моим?

За радость тихую дышать и жить  
Кого, скажите, мне благодарить?

Я и садовник, я же и цветок,  
В темнице мира я не одинок.

На стекла вечности уже легло  
Мое дыхание, мое тепло.

Запечатлеется на нем узор,  
Неузнаваемый с недавних пор.

Пускай мгновения стекает муть –  
Узора милого не зачеркнуть.

\* \* \*

Я ненавижу свет  
Однообразных звезд.  
Здравствуй, мой давний бред, -  
Башни стрельчатой рост!

Кружевом, камень, будь  
И паутиной стань:  
Неба пустую грудь  
Тонкой иглою рань.

Будет и мой черед –  
Чую размах крыла.  
Так – но куда уйдет  
Мысли живой стрела?

Или, свой путь и срок,  
Я, исчерпав, вернусь:  
Там – я любить не мог,  
Здесь – я любить боюсь...

\* \* \*

Отравлен хлеб, и воздух выпит.  
Как трудно раны врачевать!  
Иосиф, проданный в Египет,  
Не мог сильнее тосковать!

Под звездным небом бедуины,  
Закрыв глаза и на коне,  
Слагают вольные былины  
О смутно пережитом дне.

Немного нужно для наитий:  
Кто потерял в песке колчан,  
Кто выменял коня – событий  
Рассеивается туман.

И, если подлинно поется  
И полной грудью, наконец,  
Все исчезает – остается  
Пространство, звезды и певец!

## ПОСОХ

Посох мой, моя свобода –  
Сердцевина бытия,  
Скоро ль истиной народа  
Станет истина моя?

Я земле не поклонился  
Прежде, чем себя нашел,  
Посох взял, развеселился  
И в далекий Рим пошел.

А снега на черных пашнях  
Не растают никогда,  
И печаль моих домашних  
Мне по-прежнему чужда.

Снег растает на утесах,  
Солнцем истины палим.  
Прав народ, вручивший посох  
Мне, увидевшему Рим!

## NOTRE DAME

Где римский судия судил чужой народ,  
Стоит базилика – и, радостный и первый,  
Как некогда Адам, распластывая нервы,  
Играет мышцами крестовый легкий свод.

Но выдает себя снаружи тайный план:  
Здесь позаботилась подпружных арок сила,  
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,  
И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,  
Души готической рассудочная пропасть,  
Египетская мощь и христианства робость,  
С тростинкой рядом – дуб, и всюду царь –

отвес.



Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,  
Я изучал твои чудовищные ребра,  
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй  
И я когда-нибудь прекрасное создам.

## АЙЯ-СОФИЯ

Айя-София – здесь остановиться  
Судил Господь народам и царям!  
Ведь купол твой, по слову очевидца,  
Как на цепи, подвешен к небесам.

И всем векам – пример Юстиниана,  
Когда похитить для чужих богов  
Позволила эфесская Диана  
Сто семь зеленых мраморных столбов.

Но что же думал твой строитель щедрый,  
Когда, душой и помыслом высок,  
Расположил апсиды и экседры,  
Им указав на запад и восток?

Прекрасен храм, купающийся в мире,  
И сорок окон – света торжество;  
На парусах, под куполом, четыре  
Архангела прекраснее всего.

И мудрое сферической зданье  
Народы и века переживет,  
И серафимов гулкое рыданье  
Не покоробит темных позолот.

## *В. Хлебников*

\* \* \*

И я свирел в свою свирель,  
И мир хотел в свою хотель.  
Мне послушные свалились звезды в плавный кружеток.  
Я свирел в свою свирель, выполняя мира рок.

\* \* \*

Там, где жили свиристели,  
Где качались тихо ели,  
Пролетели, улетели  
Стая легких времирей.  
Где шумели тихо ели,  
Где поюны крик пропели,  
Пролетели, улетели  
Стая легких времирей.  
В беспорядке тихом теней,  
Где, как морок старых дней,  
Закружились, зазвенели  
Стая легких времирей.  
Стая легких времирей!  
Ты поюнна и вабна,  
Душу ты пьянишь, как струны,  
В сердце входишь, как волна!  
Ну же, звонкие поюны,  
Славу легких времирей!

\* \* \*

Времышы-камышы  
На озере берегу,  
Где каменя временем,  
Где время каменем.  
На берега озере  
Времышы, камышы  
На озере берегу  
Священно шумящие.

### ЗАКЛЯТИЕ СМЕХОМ

О, рассмейтесь смехачи!  
О, засмейтесь, смехачи!  
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,  
О, засмейтесь усмеяльно!  
О, рассмешищ надсмеяльных – смех усмейных смехачей!  
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!  
Смейево, смейево,  
Усмей, осмей, смешики, смешики,  
Смеюнчики, смеюнчики.  
О, рассмейтесь, смехачи!  
О, замейтесь, смехачи!

\* \* \*

Наш кочень очень озабочен:  
Нож отточен, точен очень!

\* \* \*

Леса лысы:  
Леса обезлесили, леса обезлисили.

**ПЕРЕВЕРТЕНЬ**  
(кукси, кум мук и скук)

Кони, топот, инок,  
Но не речь, а черен он.  
Идем, молод, долом меди.  
Чин зван мечем навзничь.  
Голод, чем меч долог?  
Пал, а норов худ и дух ворона лап.  
А что? Я лов? Воля отча!  
Яд, яд, дядя!  
Иди, иди!  
Мороз в узел, лезу взором.  
Солов зов, воз волос.  
Колесо. Жалко поклаж. Оселок.  
Сани, плот и воз, зов и толп и нас.  
Горд дох, ход дрог.  
И лежу. Ужели?  
Зол, гол лог лоз.  
И к вам и трем с смерти мавки.

## *Ан. Мариенгоф*

\* \* \*

*Есенину*

Утихни, друг. Прохладен чай в стакане.  
Осыпалась заря, как августовский тополь.  
Сегодня гребень в волосах –  
Что распоясанные кони,  
А завтра седина, как снегом пыль.

Безлюбье и любовь истлели в очаге.  
Лети по ветру, стихотворный пепел!  
Я голову – крылом балтийской чайки  
На острые колени  
Положу тебе.

На дне зрачков ритмическая мудрость –  
Так якоря лежат  
В оглохших водоемах,  
Прохладный чай (и золотой, как мы)  
Качает в облаках сентябрьское утро.

\* \* \*

*Сергею Есенину*

На каторгу пусть приведет нас дружба,  
Закованная в цепи песни.  
О день серебряный  
Наполнив века жбан  
За край переплесни.

Меня всосут водопроводов рты,  
Клодезы рязанских сел – тебя  
Когда откроются ворота  
Наших книг  
Певуче петли ритмов проскрипят.



## ПРУД

Плоская спина отполированного пруда.  
Под цирковым куполом неба солнечные лучи-акробаты.  
Солнце полощет в воде свои рыжие волосы.  
Пруд наряжен, как на картине Клода Моне.  
На берегу собрались деревья в черных фраках.  
Нижние ветки опустили в воду свои павлиньи хвосты –  
кажется, деревья вытянули ноги, собираясь  
вальсировать по паркету пруда.  
В животе пруда разыгрались рыбки.  
По небесному озеру плывут белые лебеди облаков.  
Облака в открытом море распустили белые паруса.

*Ал. Крученых*

\* \* \*

Дыр бул щил  
убещур  
скуп  
вы со бу  
р л эз

## БОЕН-КР.

Дред  
Обрядык  
Дрададак!!!  
ах! зью-зью!  
зум  
дбр жрл!..жрт!..банч! банч!  
фазузузу -  
зумб!.. бой!.. бойма!!  
вр! драх!..  
дыбах! д!  
вз-з-з!..  
ц-ц-ц!..  
Амс! Мас! Кса!!!

## ЛОПНУВШИЙ ТОРМ

АЗ

– ПОСТРОЕНО ПО МЕХАНИЧЕСКОМУ  
СПОСОБУ –

В Р З Н Б . . . .

К . . . .

Ц . . . .

Р Ц П . . . .

Р Ж Г . . . .



## МОКРЕДНАЯ МОСЕНЬ

Сошлись черное шоссе с асфальтом неба  
И дождь забором встал  
Нет выхода из бревен ледяного плена  
– С-с-с-с-ш-ш-ш-ш –  
Сквозят дома  
Шипит и ширится стальной оскал!  
И молчаливо сходит всадник с неба  
– Надавит холод металлической души –  
И слякотной любовью запеленат  
С ним мир пускает  
Смертельной спазмы  
Пузыри!

*Н. Олейников*

### НАЧАЛЬНИКУ ОТДЕЛА

Ты устал от любовных утех,  
Надоели утехи тебе!  
Вызывают они только смех  
На твоей на холеной губе.

Ты приходишь печальный в отдел,  
И отдел замечает, что ты  
Побледнел, подурнел, похудел,  
Как бледнеть могут только цветы!

Ты – цветок! Тебе нужно полнеть,  
Осыпаться пылью и для женщин цвести...  
Дай им, дай им возможность иметь  
Из тебя и венки, и гирлянды плести.

Ты как птица, вернее, как птичка  
Должен пикать, вспорхнувши в ночи.  
Это пиканье станет красивой привычкой...  
Ты ж молчишь... Не молчи... не молчи...

## КАРАСЬ

*Н. С. Болдыревой*

Жареная рыбка,  
Дорогой карась,  
Где ж ваша улыбка,  
Что была вчерась?

Жареная рыба,  
Бедный мой карась,  
Вы ведь жить могли бы,  
Если бы не страсть.

Что же вас сгубило,  
Бросило сюда,  
Где не так уж мило,  
Где сковорода?

Помню вас ребенком,  
Хохотали вы,  
Хохотали звонко  
Под водой Невы.

Карасихи-дамочки  
Обожали вас –  
Чешую да мочки  
Да ваш рыбий глаз.

Бюстики у рыбок –  
Просто красота!  
Трудно без улыбок  
В те смотреть места.

Но однажды утром  
Встретилася вам  
В блеске перламутра  
Дивная мадам.

Дама та сманила  
Вас к себе в домок  
Но у той у дамы  
Слабый был умок.

С кем имеет дело,  
Ах, не поняла;  
Соблазвивши, смело  
С дому прогнала.

И решил несчастный  
Тотчас умереть.  
Ринулся он, страстный,  
Ринулся он в сеть.

Злые люди взяли  
Рыбку из сетей,  
На плиту послали  
Просто, без затей.

Ножиком вспороли,  
Вырвали кишки,  
Посолили солью,  
Всыпали муки.

А ведь жизнь прекрасной  
Рисовалась вам,  
Вы считались страстным  
Попромежду дам...

Белая смородина,  
Черная беда!  
Не гулять карасику  
С милой никогда.

Не ходить карасику  
Теплою водой,  
Не смотреть на часики,  
Торопясь к другой.

Плавниками-перышками  
Он не шевельнет.  
Свою любовь «корюшкою»  
Он не назовет.

Так шуми же, мутная  
Невская вода!  
Не поплыть карасику  
Больше никуда!

#### ПОСВЯЩЕНИЕ

Ниточка, иголочка,  
Булавочка, утюг...  
Ты моя двуколочка,  
А я твой битюг.

Ты моя колясочка,  
Розовый букет,  
У тебя есть крылышки,  
У меня их нет.

Женщинам в отличие  
Крылышки даны!  
В это неприличие  
Все мы влюблены.

Полюби, красавица,  
Полюби меня,  
Если тебе нравится  
Песенка моя.

## КОРОТКОЕ ОБЪЯСНЕНИЕ В ЛЮБВИ

Тянется ужин,  
Блещет бокал.  
Пищей нагружен,  
Я задремал.

Вижу: напротив  
Дама сидит.  
Прямо не дама,  
А динамит!

Гладкая кожа.  
Ест не спеша...  
Боже мой, Боже,  
Как хороша!

Я поднимаюсь  
И говорю:  
– Я извиняюсь,  
Но я горю!

*Даниил Хармс*

## ЗЕМЛЮ, ГОВОРЯТ, ИЗОБРЕЛИ КОНЮХИ

Посвящаю тем, кто живет  
на Конюшенной

вступ

вертонú финикию  
зерном шельдонú  
бисирéла у заката  
криволиким типунóм  
полумёна зырыня  
калитúшу шельдонú.

начало

приоткрыла портсигары  
от шумовок заслоня  
и валяша как репейник  
с'ел малиновый пирог  
чуть услыша между кресел  
пероченье рандаша  
разгогулину повесил  
варинцами на ушах  
Ира маленькая кукла  
хочет какать за моря  
под рубашку возле пупа  
и у снега фонаря

а голубушка и пряник  
тянет крышу на шушу  
живота островитяне  
финикийские пишу

Зеленó твоё рыло  
и труба  
и корыто зипунами  
барабан  
полетели панталоны  
бахромой  
чудотворная икона  
и духи  
голубятина не надо  
überall  
подарила выключатель  
и узду

а кухáми нижег áлы – е  
торапи покое был  
даже пальму строить надо  
для руины кабалы  
на цыганах уводила

али жмыхи половя  
за конюшни и удила  
фароонами зовя  
Финикия на готове  
переходы положу  
Магомета из конюшни  
чепраками вывожу  
валоамова ослица

пародила окунят  
вазелóнами больница  
шерамúра окиня  
и ковшами гычут лáдо

-----  
землю пахаря былин  
даже пальму строить надо  
для руины кабалы

Сына Авроáмова

óндрия гунты  
пóтом зашелóмила  
бухнула гурты  
мáмонта забúля  
лёда карабин  
óтарью капилица  
отрок на русси  
бусами малáнится  
пéнистая мовь  
шлёпая в предбаннице  
лысто о порог

ныне португалия  
тóже сапоги  
рыжими калёсами  
тоже сапоги  
уранила вырицу  
тоже сапоги  
калабала девочка  
тóже говорит

*(Рефрен  
«Тóже сапоги»  
звучит  
одним тоном).*

а лен – ты  
дан – ты  
бур забор  
лови  
хоро – ший  
пе – реход  
твоя колода  
пé – региб  
а пá – рахода  
сá – поги

*(Прочеркнутое  
место -  
речитатив).*

*(Верх дуги).*

надо кикать лукоморье  
для конюшенной езды  
из за острова Амбонья  
винограда и узды  
и рукой ее вертели  
и руина кабала  
и заказаны метели  
золотые купола  
и чего-то разбелянет  
кацавейкою вдали  
а на небе кораблями  
пробегали корабли  
надо кикать земнозёмом  
а наикикавшись в трубу  
кумачёвую алёну  
и руину кабалу  
не смотри на печенёгу  
не увидишь кочерги...  
----- а в залётах другими спáржами  
телеграммою на версты  
алексáн – дру так и кажется  
кто-то кикает за кусты  
----- целый день до заката вéчера  
от парчи до палёвок князевых  
встанут чéляди изувечено  
тьмами синими полуазии



----- александра лозят ара́бы  
целый остров ему бове́кой  
александр лозит корабль  
минотавра и человека  
----- и апостола зыда маслом  
че́рез шею опракинул  
в море остров в море Па́тмос  
в море ша́пка Финикии.  
ВСЁ

СЕК

И говорит Мишенька  
рот открыв даже  
пишиля кишеля  
я в штаны ряжен. —

Н ты эт его  
финьть фаньть фуньть  
б м пильнео  
фуньть фаньть финьть

Йа Йа Ыа

Н Н Н *(качать*  
я полы мыла *укоризненно*  
Н Н Н *головой)*

дриб жриб бо́бу  
джинь джень баба  
хлесь хлясь — здо́рово —  
ра́здай мама!

Вот тебе шишелю!  
финьть фаньть фуньть  
на́кося кишелю!  
фуньть фаньть финьть

ВСЁ

## *Дмитрий Александрович Пригов*

\* \* \*

Выходит слесарь в зимний двор.  
Глядит: а двор уже весенний.  
Вот так же как и он теперь –  
Был школьник, а теперь он – слесарь.

А дальше больше – дальше смерть,  
А перед тем – преклонный возраст  
А перед тем, а перед тем  
А перед тем – как есть он, слесарь.

\* \* \*

Прозрачные сосны стояли.  
Меж ними стояли прекрасные ели.  
Но все это было когда-то вначале,  
Когда мы и ахнуть еще не успели.  
Все это по-прежнему где-то стоит,  
Но мы уже мимо всего пролетели  
И мимо сосны, что прозрачна на вид,  
И мимо прекрасной и памятной ели  
Куда ж мы спешили-летели?  
И где отошли от летучего сна? –  
Да там, где уже не прозрачна сосна  
И где не прекрасны, но памятны ели.

\* \* \*

На счетчике своем я цифру обнаружил –  
Откуда непонятная взялась?  
Какая мне ее прислала власть?  
Откуда выплыла наружу?  
Каких полей? Какая птица?  
Вот я живу, немногого хочу  
Исправно, вроде, по счетам плачу  
А тут такое выплывет – что и не расплатиться  
Вовек.

\* \* \*

В синем воздухе вечернем  
Солнце ласкало тени  
Сын с улыбкою дочерней  
Примостился на колени

Эта ласковость в природе  
Словно предопределенье  
Но зато замест в народе  
Эка сила разделенья  
Страшная.

## БАНАЛЬНЫЕ РАССУЖДЕНИЯ НА ТЕМУ: РАЗУМНОСТЬ ИДЕАЛОВ

Погода в Москве к идеалу приблизилась  
А раньше была ведь весьма далека  
Была непонятлива и жестока  
Поэтому часто мы с ней препиралися

А тут идеалы мои поменялися

И сразу погода приблизилась к ним –  
Вот так вот природу бессмысленно мучим мы  
И мучимся сами ужасно при том.

\* \* \*

Когда здесь на посту стоит Милицанер  
Ему до Внукова простор весь открывается  
На Запад и Восток глядит Милицанер  
И пустота за ними открывается  
И Центр, где стоит Милицанер –  
Взгляд на него отвсюду открывается  
Отвсюду виден Милиционер  
С Востока виден Милиционер  
И с Юга виден Милиционер  
И с моря виден Милиционер  
И с неба виден Милиционер  
И с – под земли...

Да он и не скрывается

\* \* \*

В буфете Дома Литераторов  
Пьет пиво Милиционер  
Пьет на обычный свой манер,  
Не видя даже литераторов

Они же смотрят на него.  
Вокруг него светло и пусто.  
И все их разные искусства  
При нем не значат ничего

Он представляет собой жизнь,  
Явившуюся в форме Долга.  
Жизнь кратка, а Искусство долго.  
И в схватке побеждает жизнь

\* \* \*

Пока он на посту стоял,  
Здесь вымахало поле маков.  
Но потому здесь поле маков,  
Что там он на посту стоял

Когда же он, Милицанер,  
В свободный день с утра проснется,  
То в поле выйдет и цветка  
Он ласково крылом коснется.

\* \* \*

Вот Милицанер стоит на месте  
Наблюдает все, запоминает  
Все вокруг, а вот его невеста –  
Помощь Скорая вся в белом подлетает  
Брызг весенних веер поднимает  
Взявшись за руки они шагают вместе  
Небеса вверху над ними тают  
Почва пропадает в этом месте.

\* \* \*

Вот бежит он таракан  
Прячется за баночку  
Словно шустрый мальчуган  
Или может девочка

Образ трепетных детей  
Он принял кощунственно  
А на деле он – злодей  
Грубый и бесчувственный

## *С. Гандлевский*

\* \* \*

### *Д. Пригову*

Отечество, предание, геройство...  
Бывало раньше мчится скорый поезд –  
Пути разобраны по недосмотру.  
Похоже, катастрофа неизбежна,  
А там ведь люди. Входит пионер.  
Ступает на участок аварийный,  
Снимает красный галстук с тонкой шеи  
И яркой тканью машет. Машинист  
Выглядывает из локомотива  
И понимает: что-то здесь не так.  
Умело рычаги перебирает –  
И катастрофа предупреждена.

Или другой пример. Несется скорый.  
Пути разобраны по недосмотру.  
Похоже, катастрофа неизбежна,  
А там ведь люди. Стрелочник-старик  
Выходит на участок аварийный,  
Складным ножом себе вскрывает вены,  
Горячей кровью тряпку обагрывает  
И яркой тканью машет. Машинист  
Выглядывает из локомотива  
И понимает: что-то здесь не так.  
Умело рычаги перебирает –  
И катастрофа предупреждена.

А в наше время, если едет поезд,  
Исправный путь лежит до горизонта.  
Условия на диво, знай, учись  
Или работай, или совмещай  
Работу с обучением заочным.  
Все изменилось. Вырос пионер.  
Начальником стал железнодорожным,  
На стрелочника старого орет,  
Грозится в ЛТП его упрятать.

\* \* \*

Устроиться на автобазу  
И петь про черный пистолет.  
К старухе матери ни разу  
Не заглянуть за десять лет.  
Проездом из Газлей на Юге  
С канистры кислого вина  
Одной подруге из Калуги  
Заделать сдуру пацана.  
В рыгаловке рагу по средам,  
Горох с треской по четвергам.  
Божиться другу за обедом,  
Впяять завгару по рогам.  
Преодолеть попутный гребень  
Тридцатилетия. Чем свет  
Возить «налево» лес и щебень  
И петь про черный пистолет.  
А не обломится халтура –  
Уснуть щекою на руле,  
Спросонья вспоминая хмуρο  
Махаловку в Махачкале.

## *Иван Жданов*

\* \* \*

Так ночь пришла, сближая все вокруг,  
и, в собственные тени погружаясь,  
ушли дома на дно прикосновений.

И бой часов был переплавлен в тень,  
дающую немое представленье  
о медленном смещенье расстояний.

Казалось, никого не обходило  
присутствие погасшего огня.

И был лишь тополь где-то в стороне,  
он был один запружен очертаньем,  
он поднимал над головой у всех  
порывистого шелеста причуду,  
дотягиваясь пальцами до слуха,  
как слог огня, пропавшего в огне.

Его превосходила глубина,  
он был внутри ее, как в оболочке,  
он выводил листву из берегов  
и проносил на острие движенья  
куда-то вверх, куда не донестись  
ни страху, ни рассудку, ни покою.  
Где ночь переворачивала небо,  
одной звездой его обозначая.



\* \* \*

Дождя отвесная река  
без берегов в пределах взгляда,  
впадая в шелест листопада,  
текла в изгибах ветерка.

Она текла издалека  
и останавливалась где-то.  
И, как в мелодию кларнета,  
в объем вступали облака.

Я не видал подобных рек.  
Все эти заводи, стремнины  
мне говорили: без причины  
в ней где-то тонет человек.

И лужи, полные водой,  
тянулись вверх, когда казалось,  
что никому не удавалось  
склоняться, плача, над собой.

*Ольга Седакова*

## ДИКИЙ ШИПОВНИК

Ты развернешься в расширенном сердце страдания,  
дикий шиповник,

о,  
ранящий сад мироздания.

Дикий шиповник и белый, белее любого.  
тот, кто тебя назовет, переспорит Иова.

Я же молчу, исчезая в уме из любимого взгляда,  
глаз не спуская  
и рук не снимая с ограды.

Дикий шиповник  
идет, как садовник суровый,  
не знающий страха,  
с розой пунцовой,  
со спрятанной раной участка под дикой рубахой.

\* \* \*

То в теплом золоте, в широких переплетах,  
а то в отрешье дорогом  
ты глаз кормилица, как ласточка, крылатых,  
и с переломанным крылом.

И там, где ты, и где прикрыться нечем,  
где все уже оборвалось -  
ты глаз кормилица, забывших об увечье,  
летающих до звезд.

## ПРОЩАНИЕ

### I

Мне снилось, как будто настало прощанье  
и встало над нашей смущенной водой.  
И зренье мешалось, как увещеванье -  
про большие беды над меньшей бедой,  
про то, что прощанье - еще очертанье,  
откуда-то ведомый очерк пустой.

Но тут, как кольцо из гадательной чаши,  
свой облик достала из жизни молчащей,

и плача, смущая и глядя в нее,  
стояло оно, как желанье мое.

### II

Так зверю больному с окраин творенья,  
из складок, в которые мы не глядим,  
встряхнут и расправят живое виденье,  
и детство второе нагнется над ним,  
чтоб он не заметив простился с мученьем,  
последним и первым желаньем учим.

И он темноту, словно шерсть, разгребает  
и слышит, как только к соску припадает,

кормилицы новой сухие бока  
и страшную сладость ее молока.

### III

Я тоже из тех, кому больше не надо,  
и буду стоять, пропадая из глаз,  
стеклянной террасой из темного сада  
любуюсь, как дождь, обливающий нас,  
как полная сердца живая ограда  
у стекол, пока еще свет не погас.

Ограда прощания и поминанья,  
целебная ткань, облотившая знанье,

и кто-то кивает, к окну подойдя,  
лицу сновиденья, смущенья, дождя.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### ПЕРЕПИСКА ИЗ ДВУХ УГЛОВ

*Вячеслав Иванов и Михаил Гершензон*

#### I

*М. О. Гершензону*

Знаю, дорогой друг мой и сосед по углу нашей общей комнаты, что вы усомнились в личном бессмертии и в личном Боге. И не мне, казалось бы, отстаивать перед вами права личности на ее метафизическое признание и возвеличение. Ибо, поистине, я не чувствую в себе самом ничего, могущего притязать на вечную жизнь. Ничего, кроме того, что уже во всяком случае не я, кроме того всеобщего и вселенского во мне, что связует и духовно осмысливает, как некий светлый гость, мое ограниченное и неизбежно-временное существование во всей сложности его причудливого и случайного состава. Но мне кажется все же, что этот гость недаром посетил меня и во мне «обитель сотворил». Цель его, думается мне, одарить гостеприимца непонятным моему рассудку бессмертием. Моя личность бессмертна не потому, что она уже есть, но потому, что призвана к возникновению. И как всякое возникновение, как мое рождение в этот мир, — оно представляется мне прямым чудом. Ясно вижу, что не найти мне в моей мнимой личности и ее многообразных выражениях ни одного атома, подобного хотя бы только зародышу самостоятельного истинного (т. е. вечного) бытия. Я — семя, умершее в земле; но смерть семени — условие его оживления. Бог меня воскресит, потому что Он со мною. Я знаю его в себе, как темное рождающее лоно, как то вечно высшее, чем пре-

одолеваются самое лучшее и священнейшее во мне, как живой бытийственный принцип, более содержательный, чем я, и потому содержащий, в ряду других моих сил и признаков, и признак личного сознания, мне присущий. Из Него я возник, и во мне Он пребывает. И если не покинет меня, то создаст и формы Своего дальнейшего во мне пребывания, т. е. мою личность. Бог не только создал меня, но и создает непрерывно, и еще создаст. Ибо, конечно, желает, чтобы и я создавал Его в себе и впредь, как создавал доселе. Не может быть нисхождения без вольного приятия; оба подвига в некотором смысле равноценны, и приемлющее становится равным по достоинству нисходящему. Не может Бог меня покинуть, если я не покину Его. Итак, внутренний закон любви, в нас начертанный (так как мы без труда читаем его незримую скрижаль), – уверяет нас, что прав ветхозаветный псалмопевец, когда он говорит Богу: «Ты не оставишь души моей во аде, и не дашь святому Твоему увидеть тление». – Вот о чем, добрый сосед, думаю я про себя в своем углу, так как вы пожелали это знать. А Вы что скажете мне в ответ из другого угла того же квадрата?

*В. И.*

17 июня 1920 г.

## II

*В. И. Иванову*

Нет, В. И., не усомнился я в личном бессмертии и, подобно вам, знаю личность вместилищем подлинной реальности. Но об этих вещах мне кажется, не надо ни говорить, ни думать. Мы с вами, дорогой друг, диагональны не только по комнате, но и по духу. Я не люблю возноситься мыслью на высоты метафизики, хотя люблю ваш плавным парением над ними. Эти запредельные умозрения, неизменно слагающиеся в системы по законам логической

связи, это заоблачное зодчество, которому так усердно предаются столь многие в нашем кругу, – признаюсь, оно кажется мне праздным и безнадежным делом. Больше того, меня тяготит вся эта отвлеченность, и не она одна: в последнее время мне тягостны, как досадное бремя, как слишком тяжелая, слишком душная одежда, все умственные достояния человечества, все накопленное веками и закрепленное богатство постижений, знаний и ценностей. Это чувство давно мутило мне душу подчас, но не надолго, а теперь оно стало во мне постоянным. Мне кажется: какое бы счастье кинуться в Лету, чтобы бесследно смылась с души память о всех религиях и философских системах, обо всех знаниях, искусствах, поэзии, и выйти на берег нагим, как первый человек, нагим, легким и радостным, и вольно выпрямить и поднять к небу обнаженные руки, помня из прошлого только одно – как было тяжело и душно в тех одеждах и как легко без них. Почему это чувство окрепло во мне, я не знаю. Может быть, мы не тяготились пышными ризами до тех пор, пока они были целы и красивы на нас и удобно облегали тело; когда же, в эти годы, они изорвались и повисли клочьями, хочется вовсе сорвать их и отбросить прочь.

*М. Г.*

### III

*М. О. Гершензону*

Я не зодчий систем, милый М. О., но не принадлежу и к тем запуганным, которые все изреченное мнят ложью. Я привык бродить в «лесу символов», и мне понятен символизм в слове не менее, чем в поцелуе любви. Есть внутреннему опыту словесное знаменование, и он ищет его, и без него тоскует, ибо от избытка сердца глаголят уста. Ни-

чем лучшим не могут одарять друг друга люди, чем уверяющим исповеданием своих хотя бы только предчувствий или начатков высшего, духовнейшего сознания. Одного надлежит остерегаться: как бы не придать этим сообщениям, этим признаниям характер принудительности, т. е. не обратить их в достояние рассудка. Последний принудителен по своей природе: дух же дышит, где хочет. Духовными должны быть слова-символы о внутреннем опыте личности и воистину чадами свободы. Как песня поэта не принуждает, но движет, так и они двигать должны дух слушающих, а не подчинять их убеждение, подобно доказанной теореме. Гордость и властолюбие – вина метафизики, вина трагическая, ибо, выделившись из лона целостного духовного знания, уйдя из отчего дома первоначальной религии, она неизбежно должна была восхотеть наукообразия и домогаться скиптра великой принудительницы – науки. И то умонастроение, какое вами в настоящее время так мучительно владеет, – обостренное чувство непомерной тяготы влекомого нами культурного наследия, – существенно проистекает из переживания культуры не как живой сокровищницы даров, но как системы тончайших принуждений. Не удивительно: ведь культура именно и стремилась к тому, чтобы стать системою принуждений. Для меня же она – лестница Эроса и иерархия благоговений. И так много вокруг меня вещей и лиц, внушающих мне благоговение, от человека и орудий его, и великого труда его, и поруганного достоинства его, до минерала, – что мне сладостно тонуть в этом море («*naufragar mi é dolce in questo mare*») – тонуть в Боге. Ибо благоговения мои свободны, – ни одно не обязательно, и каждое открыто и доступно, и каждое осчастлиливает мой дух. Правда, каждое благоговение, переходя в любовь, открывает зорким взглядом любви внутреннюю трагедию и вину трагическую во всем,



отлучившемся от источников бытия и в себе обособившемся: под каждой розой жизни вырисовывается крест, из которого она процвела. Но это уже тоска по Боге – влечение бабочки-души к огненной смерти. Кто не знает этого основного влечения, тот, по правдивому слову Гете, другою, постылою тоскою болен, хотя бы не снимал с себя маски веселости: он «унылый гость на темной земле». Наша истинная свобода, наше благороднейшее счастье и благороднейшее страдание всегда с нами, и никакая культура у нас его не отнимет. Нemoщь плоти страшней, ибо дух бодр, а плоть немощна; беззащитнее человек перед нуждой и болезнью, нежели перед мертвыми идолами. Не страшнет он с плеч ненавистного ига мертвящей преемственности, отменив ее насильственно, потому что она вырастет на нем сама собою снова, – как горб неразлучен с верблюдом и тогда, когда он скинул со спины вьючный груз, – но освобождается от этого ига дух – только взяв на себя иное, «легкое иго». Право, говорите вы поработанному собственными богатствами человеку: «стань (werde)», но, кажется, забываете Гетево условие: «сначала умри – (stirb und werde)». Смерть же, т. е. перерождение личности, и есть его вожденное освобождение. Умойся ключевой водой – и сгори. Это возможно всегда, в любое утро повседневно пробуждающегося духа.

*В. И.*

19 июня 1920 г.

#### IV

*В. И. Иванову*

Наша случайно начавшаяся переписка из угла в угол начинает меня занимать. Вы помните: в мое отсутствие вы написали мне первое письмо и, уходя, оставили его на моем столе; и я отвечал вам на него, когда вас не было дома.

Теперь я пишу при вас, пока вы в тихом раздумье силитесь мыслью разглядеть жесткие вековые складки Дантовых терцин, чтобы затем, глядя на образец, лепить в русском стихе их подобие. Пишу, потому что так полнее скажется, так и раздельнее воспримется мысль, как звук среди тишины. А после обеда мы ляжем каждый на свою кровать, вы с листом, я с маленькой книжкой в кожаном переплете, и вы станете читать мне ваш перевод «Чистилища» – плод утреннего труда, а я буду сверять и спорить. И нынче снова, как в прежние дни, я упьюсь густым медом ваших стихов, но и снова испытаю знакомое щемящее чувство.

О, друг мой, лебедь Аполлона! Почему же было так ярко чувство, почему мысль была так свежа и слово существенно – тогда, в четырнадцатом веке, и почему наши мысли и чувства так бледны, наша речь словно заткана паутиной? Вы хорошо сказали о метафизике как системе едва ощутимых принуждений; но ведь я говорю о другом – о всей целостной культуре нашей и о тончайших испарениях, которыми она пропитала всю ткань бытия, не о принуждениях, а о соблазнах, растливших, ослабивших, искаживших наш дух. И даже не об этом, не о следствиях и вреде культуры, потому что оценивать пользу или вред есть дело рассудка, а всякий довод, поднимающий меч, от меча погибает. Можем ли мы в этом деле доверять нашему уму, когда твердо знаем, что сам он взращен культурой и естественно поклоняется ей, как бездарный раб – возвысившему его господину?

Иной, неподкупный судья, возвысил во мне свой голос. Устал ли я нести непосильное бремя, или из-под спуда знаний и навыков просиял мой первозданный дух, – мне изнутри сказалось и прочно стало во мне простое чувство, такое же неоспоримое, как чувство голода или боли. Я не сужу культуру, я только свидетельствую: мне душно в ней.

Мне мерещится, как Руссо, какое-то блаженное состояние – полной свободы и ненагруженности духа, райской беспечности. Я знаю слишком много, и этот груз меня тяготит. Это знание не я добыл в живом опыте; оно общее и чужое, от пращуров и предков: оно соблазном доказательности проникло в мой ум и наполнило его. И потому, что оно общее, сверхлично-доказанное, его бесспорность леденит мою душу. Несметные знания, как миллионы неразрываемых нитей, опутали меня кругом, все безликие, все непреложные, неизбежные до ужаса. И на что они мне? Огромное большинство их мне вовсе не нужно. В любви и страдании мне их не надо, не ими я в роковых ошибках и нечаянных достижениях медленно постегаю мое назначение, и в смертный час я, конечно, не вспомню о них. Но, как мусор, они засоряют мой ум, они тут во всякий миг моей жизни и пыльной завесой стоят между мною и моей радостью, моей болью, каждым моим помыслом. От этого несметного безличного знания, от усвоенных памятью бесчисленных умозрений, истин, гипотез, правил мышления и нравственных законов, от всего этого груза накопленных умственных богатств, которыми каждый из нас нагружен, – то изнеможение, какое сдает нас. Вспомните хотя бы только одно: учение о вещи в себе и явлении. Великий Кант открыл, что о самой вещи мы ничего не знаем, все же признаки ее, воспринимаемые нами, суть наши представления. Шопенгауэр упрочил эту истину, доказав с очевидностью, что мы совершенно заключены в себе и не имеем никаких средств выйти за пределы нашего сознания и соприкоснуться с миром. Вещь сама по себе не познаваема; познавая мир, мы познаем лишь явления и законы нашего духа; мы только воображаем или грезим внешний мир – его вовсе нет, наш воспринимающий аппарат – единственная реальность. Это открытие было логически неотразимо.

Как свет в ночи вспыхнула истина, и сознание должно было беспрекословно подчиниться ей. Совершился величайший переворот в умах: вещи, люди, я сам, как тварь, словом, вся действительность, раньше такая плотная и осязаемая, все внезапно точно поднялось в воздух на фут от земли и просквозило призрачностью. Нет ничего существенного; все, что кажется сущим, – только планомерно создаваемые миражи, которыми наш дух, Бог весть зачем, населяет пустоту. Сто лет господствовала эта доктрина и глубоко изменила сознание людей. И вот ей припел конец; как-то незаметно она потеряла силу, потускнела и выдохлась; философы осмелились встать на защиту древнего наивного опыта, внешнему миру снова возвращена его непререкаемая реальность, а от ослепительного открытия уцелел только его скромный зачаток: та истина, обнаруженная Кантом, что формальные категории нашего познания, категории времени, пространства и причинности, – не реальны, а идеальны, присущи не миру, а сознанию и им накладываются на опыт, как линейная сеть на ландшафт. Теперь столетний морок прошел – но какие страшные следы он оставил по себе! Кошмар призрачности все еще обволакивает разум паутиной безумия. Человек возвращается к ощущению реального бытия, как выздоравливающий после тяжкого недуга, с болезненным к тревожным чувством, не сон ли все предстоящее. Так отвлеченный разум в лабораториях науки вырабатывает знания и системы, непогрешимые для него, но чужеродные духу, а когда подобная истина, что неизбежно, со временем разрывается по швам и спадает, – мы с тоскою спрашиваем себя: зачем она столько лет пеленала умы и стесняла свободу их движения? Как вещи, продаваемые в лавках, соблазняют нас своей миловидностью и удобством, так идеи и знания соблазняют нас праздным соблазном, и наш дух стал так же перегружен

ими, как наши дома вещами. Идея и знание плодотворны для меня, когда они естественно родились во мне из моего личного опыта или когда я ощутил неодолимую потребность в них, а усвоенные извне и без естественной потребности они подобны гуттаперчевым воротничкам, зонтам, калошам и часам, которые надевает на себя, выменяв у европейца, голый негр в джунглях Африки. И вот я говорю: мне скучно от обилия фабричных вещей в моем доме, но бесконечно больше меня тяготит нажитая загроможденность моего духа. Я отдал бы все знания и мысли, вычитанные мною из книг, и в придачу еще те, что я сам сумел надстроить на них, за радость самому лично познать из опыта хоть одно первоначальное, простейшее знание, свежее, как летнее утро.

Повторяю, дело не в принудительности, о которой вы пишете, но в соблазне; а соблазн принудительнее насилия. Отвлеченный разум соблазном объективной истины навязывает личности свои открытия. Вы говорите: скинув груз, мы неизбежно начнем снова копить его и обременим себя снова. Так, спора нет – нам не избыть своего разума и не изменить его природы. Но знаю и верю, что возможны иное творчество и другая культура, не замуравливающие каждое познание в догмат, не высушивающие всякое благо в мумию и всякую ценность в фетиш. Ведь я не один. – В этих каменных стенах задыхаются многие – и вы, поэт, разве ужились бы здесь без ропота, когда бы не пал вам на долю счастливый дар – хоть изредка ненадолго улетать вдохновением за стены – в вольный простор, в сферу духа? Я с завистью слежу глазами ваши взлеты, ваши и других современных поэтов: есть простор и есть у человечества крылья! Но глаза мои – или это их вина? – видят и другое: отяжелели крылья и невысоки взлеты Аполлоновых лебедей. Да и как сохранить поэту силу и свежесть врожденно-

го вдохновения в наше просвещенное время? К тридцати годам он прочитал столько книг, так много беседовал на философские темы, так насыщен отвлеченной умственностью своего круга!

И тут я отвечаю кстати на ваш последний призыв. То перерождение личности, истинное освобождение ее, о котором вы говорите в конце, *Flammentod* (огненная смерть (нем.) – *сост.*) Гёте, есть тоже порыв и взлет духа, сродный вдохновению поэтов, но несравненно более смелый и решительный. Оттого-то так редки подобные события в наши дни, еще несравненно реже гениальных созданий искусства. «Культурное наследие» давит на личность тяжестью 60 атмосфер и больше – и иго его, в силу соблазна, есть подлинно – легкое иго; большинство совсем не чувствует его, а кто почувствует и рванется вверх – попробуй он прорваться сквозь эту толщу! Ибо вся она – не над его головой, но в нем самом; он просто сам тяжел, и разве только крылья гения могут поднять его дух над его отяжелелым сознанием.

М. Г.

## V

*М. О. Гершензону*

Дорогой друг мой, – мы пребываем в одной культурной среде, как обитаем в одной комнате, где есть у каждого свой угол, но широкое окно одно, и одна дверь. Есть, вместе с тем, у каждого из нас и свое постоянное жилище, которое вы, как и я, охотно обменяли бы на иную обитель, под другим небом. Пребывание в одной среде не одинаково для всех жильцов ее и гостей. В одной стихии плавают растворимое вещество и жидкое масло, растут водоросль, коралл и жемчужина, движутся рыба, и кит, и летучая ры-

ба, дельфин и амфибия, и ловец жемчужин – водолаз. Мне кажется, – или же, оговорясь в свою очередь, «это вина моих глаз», – вы не мыслите пребывания в культуре без существенного с нею слияния. Мне же думается, что сознание может быть всецело имманентным культуре, но может быть и частью лишь имманентным ей, частью же трансцендентным, – что, впрочем, и показать легко на особенно важном в связи беседы нашей примере. Человек, верующий в Бога, ни за что не согласится признать свое верование частью культуры; человек же, закрепощенный культуре, неизбежно сочтет последнее за культурный феномен, как бы ни определял он ближе его природу, – как унаследованное ли представление и исторически обусловленный психологизм, или как метафизику и поэзию, или как социо-морфический двигатель и нравственную ценность. Все, что угодно, усмотрит он в этой вере, но непременно введет ее в объемлющий для него всю жизнь духа круг явлений культуры и никогда не согласится с верующим, что его вера есть нечто культуре внеположное, самостоятельное, простое и первоначальное, *непосредственно* связующее его личность с бытием абсолютным. Ибо для верующего его вера по существу отдельна от культуры, как отдельна от нее природа, как отдельна любовь... Итак?

Итак, от факта веры нашей в абсолютное, что не есть уже культура, зависит свобода внутренняя, – она же сама жизнь, – или наше внутреннее рабствование перед культурою, давно безбожною в принципе, ибо замкнувшею человека (как это окончательно провозгласил Кант) в нем самом. Верую одной – т. е. принципиальным отречением от грехопадения культуры – преодолевается столь живо ощущаемый вами ее «соблазн». Но не искоренится первородный грех поверхностным разрушением его внешних следов и оказательств. Разучиться грамоте и изгнать Муз (говоря

словами Платона) – было бы только паллиативом: опять выступят письма, и их свитки отобразят снова то же неизменное умоначертание прикованных к скале узников Платоновой пещеры. Мечта Руссо проистекала из его безверия. Напротив, жить в Боге значит уже не жить всецело в относительной человеческой культуре, но некоею частью существа вырастать из нее наружу, на волю. Жизнь в Боге – воистину жизнь, т. е. движение; это духовное возрастание, лестница небесная, нагорный путь. Довольно выйти в дорогу, найти тропу; остальное приложится само собой. Сами собой передвинутся окружающие предметы, отдалятся голоса, раскинутся новые кругозоры. Дверь на волю одна для всех, совместно обитающих в одном затворе, и всегда отперта. Вышел один, за ним последует другой. Быть может, и все потянутся друг за другом. Без веры в Бога человечество не обретет утерянной свежести. Напрасно сбрасывать с себя устарелые одежды, нужно скинуть ветхого Адама. Молодит только вода живая. И предносящийся вам образ обновленного общежития «без Муз и писем», как бы прельстителен он ни был – обманчивое сновидение и *decadence*, как всякий руссоизм, если грезящийся вам людской сонм не молитвенная община, а новые всходы таких же порченных, как мы сами.

Если бы вы сказали мне в ответ, что, как бы то ни было, самый процесс нового делания культуры, начертания новых знаков на *tabula rasa* человеческой души обеспечивает человечеству на долгие времена обновленную свежесть творчества, непосредственность мироощущения, возврат молодости, – одно мне оставалось бы: пожать плечами, дивясь глубокому оптимизму вашего предлагаемого ответа, проистекающего из свойственного веку Руссо непонимания той роковой истины, что самые истоки духовно-душевной жизни отравлены, что орфическое и библей-



ское утверждение некоего изначального «грехопадения» – увы, не ложь. Разговор наш в этом случае напомнил бы другой, древний разговор, о котором повествует в «Тимее» Платон: собеседниками были Солон и египетский жрец. «Вы дети, эллины, и старца нет меж вас», – говорил первому второй. Периодические потопы и пожары опустошали лицо земли, но люди в населенных эллинами землях возрождались «без Муз и письмен», <...>, после этих разрушительных судорог земли, чтобы опять начинать свое переходящее строительство, – между тем как священный Нил спасал неподвижный Египет, сохранивший на своих вековечных скрижалях древнюю память о забытых эллинами отцах, великом и славном роде людей, свергшем иго незапамятной Атлантиды. Милый мой совопросник! подобно тому египтянину и его эллинскому ученику, и самому Платону, я благочестиво воскурю свой фимиам на алтаре Памяти, матери Муз, славлю ее, как «бессмертия залог, венец сознанья», и уверен, что ни один шаг по лестнице духовного восхождения невозможен без шага вниз, по ступеням, ведущим в ее подземные сокровища: чем выше ветви, тем глубже корни.

Если же бы вы ответили мне, что не беретесь, или даже не чувствуете себя вправе предрешать содержание будущего умоначертания людей обновленной культуры, что вы просто переживаете за себя самого и за потомков насущную потребность выйти из-под душных сводов на воздушный простор, не зная и не желая знать, что доведется вам и им встретить за оградой покинутой тюрьмы, то выразили бы этим и свое фаталистическое безучастие в деле предуготовления путей свободы, и последнее отчаяние в собственном освобождении. Да не будет так!

*В. И.*

30 июня

## VI

*В. И. Иванову*

Соседушка, мой свет, напрасно маните вы меня ласковыми увещаниями покинуть мой угол и перебраться в ваш. Ваш угол – тоже угол, замкнутый стенами, – свободы в нем нет. Вы говорите: пусть только человек культуры предастся вере, он уже существенно свободен. Я отвечаю: частью он, обремененный культурным наследием, неспособен воспарить к абсолютному, если же и присуща ему вера, она делит участь всех его душевных состояний: она заражена рефлексией, искажена и бессильна. Повторяю, что писал вам прошлый раз: наше сознание не может стать трансцендентным культуре, или разве только в редких, исключительных случаях. Смотрите, как бьется в тенетах наш друг Шестов. Сколько раз мы говорили с вами о нем с любовью! Он ли не прозрел пустоту умозрений, мертвящий догматизм идей и систем? он ли не алчет свободы? Его тоскующий дух беспомощно рвется вон: то силится распутать узлы догматического мышления, спеленавшего человечество, то с увлечением рассказывает о минутных прорывах, удавшихся тому или другому, Ницше или Достоевскому, Ибсену и Толстому, и об их плачевных падениях назад в тюрьму. С ядом в крови, с изнеможением в кости нельзя выйти на свободу. И вера, и любовь, и вдохновение, все, что способно освободить дух, – все в нас заражено и болезненно, и потому не освобождает. Как вы хотите, чтобы на почве, заваленной глыбами вековых умонастроений и систем, несметными осколками древних, старых и новых идей, установленной в беспорядке мавзолеями «духовных ценностей» – непререкаемых ценностей веры, мысли, искусства, – чтобы на такой почве возрастали могучие дубы и

нежные фиалки? На ней прозябнут разве чахлый и жестокий куст да плющ развалин.

Но я хотел говорить не об этом. Вы правы: я вовсе не знаю и не хочу знать, что встретит человек «за оградой покинутой тюрьмы», и откровенно признаю мое полнейшее безучастие «в деле предуготовления путей свободы»: все это, мой друг, умозрения, опять умозрения. С меня довольно и тех, которыми насыщен воздух вокруг меня и мой собственный рассудок. Мне не до умствований. Я «просто», как вы говорите, чувствую насущную потребность свободы для моего духа или сознания, как, вероятно, какой-нибудь грек шестого века чувствовал себя мучительно опутанным чрезмерной множественностью божеств своего Олимпа, их утвержденными свойствами и притязаниями, пышным обилием освященных мифов и религиозного культа, – как, может быть, иной австралиец задыхается в душной атмосфере своего пугающего анимизма, тотемизма, внутренне не имея сил освободиться от них. За оградой тюрьмы тому греку грезилось, может быть, свободное стояние перед единым всемирным, безличным Богом, которого провидела его душа, тому австралийцу – свобода и беспечность духа, не подавленного страхом, и свободный выбор жены, не стесненный тотемическими запретами. Ни тот, ни другой не могли бы выразить своей положительной мечты и надежды. Кто хочет освободиться, видит только преграду и провозглашает только свое отрицание; но он борется и отрицает всегда «во имя», в нем уже созрел положительный идеал, который один дает ему страсть и силу бороться. Этот идеал смутен и неизречен: только такой движет волю; ясно сознанный и выразимый идеал есть система еле живых, слабо движущих, четких идей, – продукт распада. Чего я хочу? Хочу свободы сознания и исканий, хочу первоначальной свежести духа, чтобы идти где взду-

мается, неистоптанными дорогами, неисхоженными тропами, во-первых, потому, что это было бы весело, и, во-вторых, потому, что – кто знает? – может быть, на новых путях мы больше найдем. Но нет: главное потому, что здесь скучно, как в нашей здравнице. Хочется в луга и леса. Я не только хочу – я твердо верю, что так будет; иначе откуда во мне это чувство? Подлинность и сила моего чувства – порука мне в том, что так будет. Вы знаете: от прыскающих произошли птицы; мое чувство – как некогда жжение и зуд в плечах у амфибии, когда впервые зарождались крылья. Смутная греза того грека и того австралийца были предвидениями и предвестниками свободы, осуществившейся спустя века. Может быть, человеку нужно было от изначальной свободы пройти через долгий период дисциплины, догматов и законов, чтобы снова, уже иным, выйти в свободу: может быть так. Но горе поколениям, на чью долю выпал этот средний стадий – путь культуры. Она разлагается изнутри – это мы ясно видим, и она свисает лохмотьями с изможденного духа. Так ли совершится освобождение, или оно разразится катастрофой, как двадцать веков назад, я не знаю, и сам я, конечно, не войду в обетованную землю, но мое чувство – как гора Нево, с которой Моисей ее видел. И не я один провижу ее сквозь завесу тумана.

*М. Г.*

## VII

*М. О. Гершензону*

«Движенья нет – сказал мудрец брадатый...» Его собеседник ответил ему символическим советом испытать самому на опыте справедливость высказанного мнения – «и стал пред ним ходить». Первый также, конечно, не был

паралитиком; он одинаково мог передвигать ноги, но движениям своего тела не придавал цены, потому что не верил собственному опыту. Значительную часть ваших возражений я приписываю самовнушению, – засилию предвзятой идеи умозрительного порядка; другую часть вашему неутоленному голоду жизни. В ваших словах столько отчаяния, а между строк, во внутреннем тоне и ритме слов, как и в свойственной вам жизненности действия, столько молодой бодрости, столько жажды испытать еще неизведанное, побродить по неслеженным тропам, доверчиво проникнуть к живой природе, столько тоски по игре и отваге и непочатым дарам щедрой земли, – *tant de désir, enfin, de faire un peu l'école buissonnière* (столько желаний, в конце концов, хотя бы немного прогулять уроки (*фр.*) – *сост.*), – что кажется, мой милый доктор Фауст, в новом перевоплощении, где не вовсе покинула вас и прежняя суетливая забота, – Мефистофелю не нужно было бы, при взгляде на вас, сразу же терять всякую надежду на успех, если бы ему вздумалось и про вас найти соответствующие соблазны, чтобы выманить усталого под ношею четырех факультетов из его ревниво охраняемого «угла» на вольную волю, в широкую жизнь. Разумеется, он должен был бы изобрести более тонкую тактику и отнюдь не показывать вам в магической дали прельстительный женский образ, – целесообразнее было бы, напомнив еще раз о том, что теория седа, а золотое древо жизни вечно зеленеет, начать с цветочков на чистой поляне и девственных рощ. Разумеется также, что вольная воля лишний раз оказалась бы, в конце нового ряда походов, безвыходною тюрьмой. Может быть, последнее из Фаустовых обольщений должно было бы стать для вас первым: каналы, и Новый свет, и иллюзия свободной земли для освобожденного народа. Мало ли сколько планометрических чертежей и узоров возможно начертать

на горизонтальной плоскости? Существенно то, что она горизонтальна. Я же вовсе не Мефистофель и потому никуда вас не хочу зазывать и переманивать. Весь смысл моих к вам речей есть утверждение вертикальной линии, могущей быть проведенною из любой точки, из любого «угла», лежащего в поверхности какой бы то ни было молодой или дряхлой культуры. Но сама культура, в ее истинном смысле, для меня вовсе не плоскость, не равнина развалин или поле, усеянное костями. Есть в ней и нечто воистину священное: она есть память не только о земном и внешнем лике отцов, но и о достигнутых ими посвящениях. Живая, вечная память, не умирающая в тех, кто приобщаются этим посвящениям! Ибо последние были даны через отцов для их отдаленнейших потомков, и ни одна йота новых когда-то письмен, врезанных на скрижалях единого человеческого духа, не прейдет. В этом смысле не только монументальна культура, но и инициативна в духе. Ибо память, ее верховная владычица, приобщает истинных служителей своих «инициациям» отцов и, возобновляя в них таковые, сообщает им силу новых зачатий, новых починов. Память – начало динамическое; забвение – усталость и перерыв движения, упадок и возврат в состояние относительной косности. Будем, подобно Ницше, настороженно следить за собой, нет ли в нас ядов упадка, заразы «декадентства».

Что такое «decadence»? Чувство тончайшей органической связи с монументальным преданием былой высокой культуры вместе с тягостно-горделивым сознанием, что мы последние в ее ряду. Другими словами, омертвелая память, утратившая свою инициативность, не приобщающая нас более к инициациям (посвящениям) отцов и не дающая импульсов существенной инициативы, знание о том, что умолкли пророчествования, как и озаглавил декадент Плутарх одно из своих сочинений («О изнеможении ораку-

лов»). Все дело нашего общего бедного друга Льва Шестова – писание одного длинного и сложного трактата на ту же тему. Дух не говорит больше с декадентом через своих прежних возвестителей, говорит с ним только душа эпох; духовное оскудение обращает его исключительно к душевному, он становится всецело психологом и психологистом. Поймет ли он верование Гете: «Истина давно обретена и соединила высокую общину духовных умов. Ее ищи себе усвоить, эту старую истину»? Для психолога она лишь старая психология. По крайней мере все духовное и объективное заподозривается им, как психологическое и субъективное. И опять вспоминаю слова Гете – Фаустовы слова о Вагнере: «Он роется в земле, отыскивая золотой плод, и радуется, найдя дождевых червей». Не похоже ли это на то, как наш тоскующий по живой воде друг производит свои психологические сыски и обнажает тщету умозрений? Его надлежит предоставить его демону: пусть мертвые погребают мертвецов. Поверить ему – значит допустить червоточину в собственном духе. Что не уменьшает, конечно, нашей любви к нему, нежной жалости к нему и к подвигу его, трагического и живучего могильщика. Будем верить в жизнь духа, в святость и посвящения, в незримых святых окрест нас, в бесчисленном слитном сонме подвигающихся душ, и бодро пойдем дальше, не озираясь и не оглядываясь, не меря пути, не прислушиваясь голосам духов усталости и косности о «яде в крови», об «изнеможении в кости». Можно быть веселым странником на земле, не покидая родного города, и стать нищим в духе, не вовсе забыв самое ученость. Рассудок давно признали мы подчиненным орудием и слугою воли, – он целесообразен для жизни, как любой низший орган тела, – умозрения, насыщающие его, по вашим словам, могут быть отданы нами в чужие руки, как мы отдаем ненужные книги, если не оставляем их мир-

но покоиться на полках домашней библиотеки, но животворяющий сок этих умозрений, этих религий, их дух и логос, их посвятельную энергию глубоко вдохнем в себя, во имя Гетевой «старинной истины», – и так, беспечные и любознательные, как чужеземцы, будем проходить мимо бесчисленных алтарей и кумиров монументальной культуры, частью лежащих в запустении, частью обновленных и заново украшенных, своенравно останавливаясь и жертвуя на забытых местах, если увидим тут незримые людям увядающие цветы, выросшие из древней могилы.

*В. И.*

4 июля

## VIII

*В. И. Иванову*

Вы сирена, мой друг, – ваше вчерашнее письмо обольстительно. Мне казалось – сама культура, олицетворившись, лукаво прельщает меня своим богатством и с любовью остерегает от разрыва с нею. Да, ее голос неотразим для меня: разве я не сын ее? Не блудный сын, как вы думаете, а, что тяжелее, сын блудной матери. Ваш диагноз, мой милый врач, решительно неверен; пора мне выразиться яснее. Я вовсе не хочу вернуть человечество к мировоззрению и быту фиджийцев, отнюдь не хочу разучиться грамоте и изгнать муз, мечтаю не о цветочках на чистой поляне. Мне кажется, и Руссо, взволновавший Европу своей мечтою, мечтал не о *tabula rasa* (здесь – о человеке как «чистой доске» (*лат.*)- *сост.*); это была бы глупая, пустая мечта, которая никого не увлекла бы. Вы на этот раз формулировали основной вопрос нашего спора. Вам казалось до сих пор, что, наскучив внешними достижениями культуры, я в досаде собираюсь неосторожно вылить из ванны с водою и ребенка. Нет, нет! я все время говорю о соблаз-



нах в духе, о яде в крови, которая есть сама жизнь; я говорю именно о самом ценном, что добыто в тысячелетнем существенном опыте, о так называемых вами подлинных посвящениях отцов, об истине объективной и непреложной, – я говорю, что именно этот живой родник духовного бытия отравлен и уже не животворит души, а умерщвляет. Речь идет именно о динамичности познанной истины, об ее инициативности в духе. Вы пишете: «Ибо память, ее верховная владычица, приобщает истинных служителей своих к «инициациям» отцов и, возобновляя в них таковые, общает им силу новых зачатий, новых починов». О, если бы так было! Но так было некогда – и перестало быть. Сделалось так, что откровения истины, ниспешшие на отцов, превратились в мумии, в фетишей, и уже не вонзаются в душу, как благостно-разрушительный и плодотворный заряд, а заваливают ее сверху глыбами гранита и щебнем распавшихся идей. Объективная истина и есть, и нет; она реально существует только как путь, как направление, но ее нет как законченной данности, которую можно и должно усвоить себе, по слову Гете, приведенному вами. Если бы верно было, что «истина давно обретена», тогда, конечно, не стоило бы жить. В «посвящениях» отцов драгоценно не содержание их, потому что содержание, всякой познанной человеком истины условно, а постольку и ложно и бренно: драгоценна только их методология, если здесь уместно это слово. Вам лучше всего знать, что всякое изъяснение истины символично, – только знаменование, только звук, побуждающий косность из ее дремоты и побуждающий устремить взор по направлению, откуда он слышен. Говоря об инициативности истины как о неизменном явлении, вы рисуете людской быт не таким, как он есть, а именно таким, каким я хотел бы его видеть. Я говорю: посвящения предков окаменели, превратились в тиранические ценности, ко-

торые, соблазняя и устрашая, приводят индивидуальный дух в безропотную, даже в добровольную покорность себе, или, окутывая его туманом, застилают взор. Но я уже раньше писал об этом и, чтобы не повторяться, приведу здесь те страницы. Вот что было написано.

«Все знали, что Наполеон не родился императором. Какая-нибудь простая женщина, глядя на него из толпы во время пышного парада, могла подумать: «Теперь он – Император, почти утративший личное имя, владыка народов, – а в пленках он был ничем для мира, только дитя своей матери». – Так, стоя в музее перед знаменитой картиной, я мыслю о ней. Художник писал ее для себя, и в творчестве она была неотделима от него, он в ней и она в нем; и вот она вознесена на всемирный престол как объективная ценность.

Все объективно зарождается в личности и первоначально принадлежит только ей. Какова бы ни была ценность, ее биография неизменно представляет те же три фазиса, чрез какие прошел Наполеон: сперва ничто для мира, потом воин и вождь на ратном поприще, наконец властелин. И как Наполеон в Аяччио, так ценность свободна и правдива только в младенчестве, когда, безвестно рожденная, она играет, растет и болеет на воле, не привлекая ничьих корыстных взоров. «Гамлет» только раз цвел всей полнотой своей правды – в Шекспире, «Сикстинская Мадонна» – в Рафаэле. Потом мир вовлекает цветущую ценность в свои житейские битвы. В мире их полнота никому не нужна. Мир почуял в ценности первородную силу, заложенную в нее ее творцом, и хочет использовать эту силу для своих нужд; его отношение к ней – корысть, а корысть всегда конкретна. Оттого в общем пользовании ценность всегда дифференцируется, разлагается на специальные силы, на частные смыслы, в которых нет ее полноты и, зна-

чит, нет ее сущности. Как дуб нужен людям не в природном своем состоянии, но распиленный на части, так ценность мила им только в дроблении ее существа, как многообразная полезность. Наконец полезность становится общепризнанной ценностью, и ее венчают на царство. Венценосная ценность холодна и жестока, а с годами и вовсе каменеет, превращается в фетиш. В ее чертах уже нет и следа той свободной и открытой силы, которою некогда дышало ее лицо. Она служила стольким страстям высоким и низким! Один хотел ведра, другой дождя, и она всем угождала, подтверждая каждому его ложную, его субъективную правду. Теперь она самовластно диктует миру свои законы, не внемля личным мольбам. Что было живым и личным, в чем обращалась и пульсировала горячая кровь одного, то становится идолом, требующим себе в жертву такое же живое и личное, каким оно само увидело свет. Наполеон – император и картина на музейном троне – равно деспоты. Кроме ценностей-фетишей, конкретных и осязательных, есть еще ценности-вампиры, так называемые отвлеченные ценности, нечто вроде юридических лиц в царстве ценностей. Они бесплотны и невидимы; они образуются из отвлечений от конкретных ценностей, потому что в духовной сфере точно так же действует закон сцепления, как в физическом мире, где испарения земных водоемов скопляются в тучи. Из многих «Гамлетов» и «Сикстинских Мадонн» путем отвлечения возникла общая ценность – Искусство; и так родились они все – Собственность и Нравственность, Церковь и Религия, Национальность, Культура, и сколько, сколько еще: все из эманации лучшей крови самых горячих людских сердец. И каждая из них имеет свой культ, своих жрецов и верующих. Жрецы убежденно говорят толпе об «интересах» и «нуждах» боготворимой ценности и требуют жертв ради ее процветания. Государство жаждет мощи,

Национальность – единства, Промышленность – развития и т. д.; так, призраки сами, они реально повелевают миру, и чем отвлеченнее ценность, тем она прозорливее и беспощадней. Может быть, последняя война есть только невиданная гекатомба, которую несколько умопостигаемых ценностей, заключив между собою союз, совместно потребовали через своих жрецов от Европы.

Но в каждой отвлеченной ценности, как бы ни раздулось ее ненасытное чрево, трогательно мерцает искра Божества. Отдельный человек, сам того не зная, чтит в ней святость какого-нибудь личного и неискоренимого своего влечения, которое обще ему со всеми людьми; только этим живым чувством и сильна ценность. Ем ли я, утоляя голод, прикрываю ли наготу свою или молюсь Богу, – мое дело есть только мое, такое простое и личное. И вот мое личное возведено в социальность, в безличность, а оттуда – еще выше, в эмпирей сверхличных начал, – глядь – одинокое чувство оказывается включенным в сложнейший иерархически-централизованный строй, простая молитва обросла необозримой громадой Богословия, Религии, Церкви. Что было во мне потребностью сердца, объявлено моим освященным долгом, взято из моих рук, как любимое, – и поставлено надо мной, как миропомазанник.

Бедное сердце, как мать, еще любит в тиране свое порождение, но и плачет, повинувшись его безличной воле. И наступает час, когда любовь превозмогает покорность: мать свергает тирана, чтобы снова обнять в нем сына. Приходит Лютер с горячим сердцем и разрушает культ, богословие, папскую церковь, чтобы освободить из сложной системы простую личную веру; французская революция рассеивает мистику трона и ставит отдельного человека в более прямое и близкое общение с властью. И ныне новый мятеж колеблет землю: то рвется на свободу из вековых

осложнений, из чудовищной связи социальных и отвлеченных идей – личная правда труда и обладания.

Человечеству предстоит еще далекий путь. Лютерово христианство, республика и социализм – только полдела: нужно, чтобы личное стало опять до конца личным, как оно родилось. Но и бывшее прошло не напрасно. Человек вернется к своему началу преображенным, потому что его субъективность, став всеобщей и объективной ценностью, там, в вышине, за долгие годы расцвела своей вечной правдой. Здесь совершается как бы обратная филогения: достигнув вершины, движение уже иным возвращается вспять, точно тем же путем, этап за этапом, как оно восходило. Поэтому каждая революция есть возрождение старого; монархия снова сменяется единым вечем – парламентом, парламентаризм уступит место еще более ранней форме – федерализму, и так все дальше назад к исходной точке. Но старые формы оживлены теперь другим духом. Община в восхождении была скудна, хаотична, и замкнута, в нисхождении она стройно организована и полна всенародного смысла. Исходная же точка, к которой все должно вернуться, – личность. Она вместит в себя всю нажитую полноту. Пройдут столетия – вера снова сделается простою и личною, труд – веселым личным творчеством, собственность – интимным общением с вещью; но и вера, и труд, и собственность будут в личности непреложны и святы, а вовне безмерно обогащены, как из зерна проросший колос. Задача состоит в том, чтобы личное стало опять совершенно личным, и, однако, переживалось как всеобщее; чтобы человек знал во всяком своем проявлении, как Мария, заодно и свое дитя, и Бога.

А ценности еще не все, и с ценностями еще можно бороться. Но как бороться против тех ядов культуры, которые вошли в кровь и отравили самые истоки духовной

жизни? Есть паутинные сети умозрений, из стальной паутины, сотканной вековым опытом: они пленяют ум неощутимо и верно; есть торные пути сознания, куда незаметно вовлекается лень; есть рутина мышления и рутина совести, есть рутина восприятий, трафареты чувств и бесчисленные клише речений. Они подстерегают самое зачатие духовных зародышей, тотчас обволакивают их и как бы в любовных объятиях увлекают на избитые пути. Наконец, есть несметные полчища знаний, страшные своей многочисленностью и непреклонностью; они наводняют ум и располагаются в нем по праву объективной истины, не дожидаясь, пока голод призовет нужных из их числа; и дух, отягощенный ими, никнет в тесноте, бессильный и усвоить их существенно, и извергнуть. Я говорю, следовательно, не о свободе от умозрения, а о свободе умозрения, вернее – о свободе, непосредственности и свежести созерцания, чтобы мудрость отцов не запугивала робких, не потакала косности и не застила далей, чтобы стала быть новая восприимчивость и новая мысль, не каменеющие тотчас в каждом своем обретении, а вечно пластичные, свободно-подвижные в бесконечность. Тогда-то явятся те веселые странники и нищие духом, беспечные и любознательные, о которых вы говорите: теперь их нет, или есть только мнимые, теперь никто не проходит, как чужеземец, *мимо* алтарей и кумиров, но и вы, мой друг, незаметно для себя, возлагаете жертвы на многие алтари и бессознательно чтите кумиры, ибо яд, говорю я, в нашей крови. И не я хочу закрепить человечество на горизонтальной плоскости, – это вы пишете: «Пойдем дальше, не озираясь и не меря пути». Я говорю именно: личность на этой равнине – вот вертикальная линия, по которой должна восходить новая культура.

М. Г.

## IX

*М. О. Гершензону*

Диалог между нами существенно затрудняется в смысле словопрения, каким, впрочем, он вовсе и не должен был стать. Вы по природе своей, дорогой друг мой, монологист. На пути диалектики вас не заманишь: логика для вас не закон. Что вам до словесных противоречий себе самому, перечень коих я мог бы представить вам, как предъявляют векселя к оплате, если бы мой вкус не советовал мне воздержаться от этого покушения на внутренний, *душевный* смысл ваших признаний. Да мы же и условились, что истина не должна быть принудительной. Что же мне остается? Петь и играть вам на своей свирели? «Мы играли вам на свирели, и вы не плясали; мы пели вам плачевные песни, и вы не плакали» – так укоряют друг друга дети евангельской притчи, мы же мним о себе, что уже не дети. «Хорошо спето», – скажете вы с ласковой улыбкой певцу, мимо идя своей дорогой. «Добрый путь в землю обетованную», – хочется крикнуть вам вслед, ибо вы сами об ней упоминаете и грезится вам, конечно, она, – ее гроздия и смоковницы («каждый сядет под своей смоковницей», как сказано в Библии), ее неистощенные пажити и холодные ключи, но где она именно и какова в точности, – не определена ли даже этому миру явлений, – вам как будто и знать не надобно: только бы до нее дойти (ведь до нее непременно дойдешь, на то она и «обетованная» земля) или хотя бы с горы Нево ее завидеть, ибо в ней сияет «тройственный образ совершенства». И не отдадите вы своей кочевой непоседливости и палящей жажды своей по студеной воде – древней жажды сорокалетнего странствия в пустыне – за мясные котлы Египта, и его храмы, пирамиды и мумии, и всю мудрость, и все посвящения египетские. Вы

вкусили от этой мудрости, от этих посвящений, как Моисей, и хотели бы все забыть; ненавистен вам Египет, – опротивела мумийная «культура», с ее неутоляющей *Вашей* жажды мудростью.

Какая разница между вами и Ницше, бремени которого, вам так же чужеродного, как и весь Египет, вы закономерно не пытались поднять на свои и без того чрезмерно отягощенные ношею духовных ценностей и достопамятностей плечи. К чему вам было бы предпринимать об руку с ним опасное паломничество в ущелье Сфинкса, чья певучая загадка («Кто ты и что ты, приплец?») – Эдип отвечивал: «Человек»...) звучит для каждого предстоящего особенно, своеобразною мелодией. Конечно, проблема Ницше – ваша проблема: культура и личность, ценность, упадок и здоровье, особенно здоровье. И едва ли какая-либо инициация личности в современной культурной среде может свершиться без того, чтобы «посвящаемый» (как говорят теософы) не встретился с ним, как со «стражем порога». Ницше сказал: «Человек есть нечто, что должно быть преодолено», – и этим лишний раз засвидетельствовал, что путь освобождения личности есть путь ввысь и вглубь, движение по вертикали. Опять обелиск, опять пирамида! «Может быть, вполне может быть», – торопливо отмахиваетесь вы, ибо чресла ваши препоясаны, и горящий взор мерит горизонты пустыни: «Только, прежде всего, прочь отсюда, вон из Египта!» Если бы вы были некоторое время и в некоторой мере «ницшеанцем», вы непосредственно почувствовали бы, как у человека, вьючного животного культуры, являющего формы верблюда (уподобление найдено Ницше, пафос его – вап), прорезаются львиные когти; вы ощутили бы, как пробуждается в нем стихийный пустынный голод хищника, нудящий его растерзать нечто живое, чего дотоле он боялся, и отведать его крови. Это жи-



вое и кровеносное именуется на отвлеченном языке нового Египта, в его жреческих книгах, «ценностями»: ведь они дивно живучи и живы, потому что живую своею кровью напитало их, как вы говорите, человечество, огненную душу свою в них вдохнуло, хоть и воссели они, неподвижные, на своих тронах «кумирами и всяческими подобиями того, что на небесах горе, и на земле внизу, и в водах под землею». Но Ницше не только растерзатель, кровопийца и психофаг: он законодатель. Еще не став «младенцем», каким должен, по его предуведомлению, обернуться лев, он разбивает скрижали старых ценностей, чтобы на новых, *ungue leonis* (когтем льва (*лат.*) – *сост.*), иные начертать письма. Он хочет дать новый завет все тому же ветхому Египту, – «переоценить» все то же языческое наследье родовое. Он входит в сонм великих ваятелей идеала; иконописцем делается он из иконоборца. Что до вас, – студеной воды жаждете вы, а не горячей крови; ведь Вы только странник в пустыне, но отнюдь не хищник; и в самом Египте не разрушитель вовсе, а разве лишь, – перед инквизиционным судом жрецов, – сеятель подозрения, сомнения, разложения; и не по сердцу вам законодательствовать, да и переоценивать собственно нечего, ибо оценки ваши, по существу и в самом ядре своем, пожалуй, и совпали бы именно с признанными ценностями; но вам нужно почему-то начать с мнимого развенчания и демонстративной отмены последних. Быть может, вам кажется, что они не ожижут, если не умрут, – что не бессмертные они божества, если не выдержат испытания смертью. Двигет вас, думается мне, глубокий и тайный импульс, полярно противоположный тем импульсам, коими было обусловлено в веках все преемственное кумиротворчество мира, именуемого в Священном Писании языческим. Гений язычества проецировал свое лучшее в трансцендентный образ или незри-

мую, но трансцендентную идею – образ сверхчувственный, – объективировал свое высшее в символ, подобие, икону, кумир, – и даже «на отмени времен», как вы любите говорить, в век Канта и окончательного затвора и замурования духа рефлексией в одиночной камере индивидуальной личности, искал спасти «идею», как «идею регулятивную» в разумном сознании человека. Вы, сам не отдавая себе в том отчета, являетесь типическим представителем иного, одинаково древнего и искони иконоборческого тяготения к поглощению идеи сумерками подсознательного. «Регулятивная идея», – все равно трансцендентная ли, или имманентная, но все же идея, – как таковая, не нужна вам и депотически-стеснительна: вам нужен регулятивный инстинкт. Бога знаете и хотите вы не в небе зримом и не в небесах незримых человека, но в огненной душе живущего, в дыхании его жизни, в пульсации его жил. Из этой мысли глядит на нас, повторяю, седая старина, не менее древняя, чем иероглифы Египта. Вспоминаются мне стихи мои о человеке первоначальных времен, который не боялся смерти, как боимся ее мы:

Древний человек, ты нас могучей –  
Тем, что пред судьбиной неминучей  
Не склонял младенческих очей.

Верил ли он в бессмертие души? Если верил, вера эта во всяком случае не была для него утешением и надеждой; напротив, должна была порождать в нем безутешное уныние.

Но меж тем как втайне дух крушила  
Безнадежность, и мечту страшила  
Храмина гостеприимной тьма, –  
В мышцах зрели солнечные силы,  
И, поя беспечной жизнью жилы,  
«Я бессмертна!» – пела кровь сама.

Не правда ли, это есть истинная вера в бессмертие? Из всех ваших основоположений вытекает, что идеал впервые совершенный и истинный (ибо согласный с природой) есть инстинкт с его имманентною телеологией. Вот почему и нет в вас охоты воспользоваться самому «свободою умозрения», которой вы, однако, требуете, – и, верный себе, начинаете вы эту нашу переписку с заявления, что «о таких вещах, как Бог и бессмертие, не надо ни говорить, ни думать».

Простите это типологическое исследование вашего душевного и умственного склада. *Amico licet* (другу это позволено (*лат.*) – *сост.*). Но возможно ли иначе отвечать тому, кто, отклоняя приемы убеждения (кроме одного и, быть может, сильнейшего: красоты слов), возглашает: «*hoc volo*» («такова моя воля» (*ит.*) – *сост.*), – такова моя воля, такова моя жажда; и «*lit sentio sitioque, ita sapio*» («какова моя жажда, такова и моя мудрость» (*лат.*) – *сост.*). Остается исследовать источники воли и природу жажды. Но такое рассмотрение было бы недостаточно, если бы не было намечено место исследуемой воли, как явления существенного, в связи переживаемого нами всеобщего сдвига. Что же происходит в наши дни? Отмена ли культурных ценностей вообще? Или их разложение, свидетельствующее об их полном или частичном омертвлении? Или, наконец, переоценка прежних ценностей? Как бы то ни было, ценности вчерашнего дня глубоко поколеблены, и вы едва ли не один из тех, которые радуются землетрясению, ибо, по вашему, если не разрушится ветхий Египет, то и образ совершенства, озарявший некогда колыбель каждого из его порождений, останется навеки погребенным во внутренних склепах, под обветренными глыбами пирамид. История творится, однако, по-видимому, не под вашим знаком и

упрямо хочет оставаться *историей*, новой страницей в летописях культурного Египта. Не будем учитывать случайного, непредвидимого, иррационального в ходе событий; взглянем на состояние умов. Анархические течения не являются господствующими; они по существу кажутся коррелятом и тенью буржуазного строя. То, что именуется сознательным пролетариатом, стоит всецело на почве культурной преемственности. Борьба ведется не за отмену ценностей прежней культуры, но за предносящееся умам, как некая верховная задача, оживление в них всего, что имеет значение объективное и вневременное, — в ближайшие же дни за их переоценку. Лев, не из верблюда возникший, а вышедший из недр и прыгнувший на утвержденные ценности, не просто хищный зверь, как и видел его в духе Ницше, но лев-человек, коему «ничто человеческое не чуждо». И вот, согласно данному Ницше прообразу, разбивая старые скрижали, он пытается на новых, *ungue leonis*, нацарапать новый устав. Я думаю, что при этом испортит он понапрасну немало мраморных плит и вечной бронзы; но думаю также, что некий единственный и глубокий след львиного когтя не изгладится вовек на памятниках нашего древнего Египта. Впрочем, речь идет не о содержании новых «двенадцати таблиц», а о методе отношения к ценностям. Метод революции, загнавшей нас с вами, усталых и истощенных телом, в общественную здравницу, где мы беседуем о здоровье, — метод исторический по преимуществу и социальный, даже государственный, а не утопический и анархический, т. е. индивидуальный, метод остающихся и оседлых, а не бегунов и номадов, — поскольку, прибавлю, мы не касаемся в эту минуту вопросов духовного восхождения, роста по вертикали, где во все свои права и обязанности вступает личное начало, единственная и неповторимая человеческая личность.

Но вот мы приблизились опять к ее священному кругу. Я утверждаю, что в личности, – в духе, ее оживляющем, – и гора Нево, и сама обетованная земля. Вы противопоставляете личность и ценность, говоря о матери Наполеона, его пленавшей, и о той же матери, отчужденно наблюдающей сына на престоле мертвящей славы, который должен был представляться ей пышным и холодным саркофагом былой жизни, былой любви. Друг мой, хорошо ознаменовали глубочайшее стремление человеческой воли те фараоны, которые видели свою главную задачу в сооружении себе достойной гробницы. Все живое хочет не только самосохранения, но и самораскрытия, всем существом зная, что последнее есть самоистощение, саморазрушение, смерть, – и, быть может, вечная память. Желание оставить по себе следы, обратить жизнь в памятник ценности, исчезнуть и сохраниться в живом культе одушевляющего нас принципа – вот источник исконного человеческого «аретаизма», как означали эллины, дорийцы, свой категорический императив действенной доблести. Посвящение человечества в высшие тайны открыло перед ним и иной, богочеловеческий лик того же стремления к смерти во имя жизни: истина, любовь, красота хотят быть евхаристическими: «Ешьте Мою плоть и пейте Мою кровь; плоть Моя истинно есть пища, и кровь Моя истинно есть питье». Не мать Бонапарта перед троном сына, Мария перед крестом – вот символ сердца перед великою правдой вселенской ценности. Должно ценности быть распятой, и положенной во гроб, и заваленной камнем, и запечатанной печатями: сердце увидит ее воскресшей в третий день.

Но тут неожиданно ваш голос присоединяется к моему, и мы оба, в любви и общей надежде, согласно пророчим уже не моими, а вашими словами о том, что будет исполнение алчбе сердца и воле духа, «чтобы личное стало

опять совершенно личным и, однако, переживалось бы как всеобщее, чтобы человек знал во всяком своем проявлении, как Мария, заодно и свое дитя, и Бога».

*В. И.*

12 июля 1920 г.

## Х

*В. И. Иванову*

Мне забавно видеть: вы трактуете меня, как врач – больного; моя болезнь вас огорчает дружески, пугает социально и даже раздражает, вы с первого взгляда поставили неверный диагноз и удивляетесь, что ваши средства не действуют. Именно, вы силитесь доводами исторического разума рассеять мое чувство и, терпя неудачу, вините в ней мое упрямство. Но столько же пользы отцу увещевать сына, что девушка, которую он любит, не составит его счастья; столько же пользы твердить жаждущему: «не пейте воды, лучше потерпите; это у вас ложная жажда, она скоро пройдет». Да я и не совсем отказываюсь от рассуждений: вашим многочисленным доводам я противопоставляю по крайней мере один, методологически их все объемлющий. Гераклит сказал: «Трудно бороться с сердцем, ибо оно куплено ценой жизни (*греч.*)»; по его примеру я говорю: исторический разум в своих рассуждениях о культуре естественно предрасположен славословить ее. Если вы считаете нужным исследовать природу моей жажды, то я не менее вправе определять причину вашей сытости.

И тут я прихожу к вашим замечаниям о Ницше. Вы опять ошиблись, мой добрый врач. Я мало читал Ницше, – он был мне не по душе; а теперь я сознаю свой «пафос», как вы выражаетесь, не тождественным, а противоположным его пафосу. Он, сам больной, нашел возможным поставить прогноз болезни культуры, и на основании этого

прогноза – законодательствовать грядущему. Из человека культуры должен родиться лев, из льва потом родится ребенок; делайтесь же скорее львами, дерзайте, рвите в клочья. Но, кажется, после страшной войны 1914–1918 годов уже трудно говорить о рождении львов. Она показала, что в культурном, в образованном человеке нашего времени созрел хищный и кровожадный зверь, – это правда, но отнюдь не лев, и потому у меня весьма мало надежды, что из него когда-нибудь родится ребенок. Нет, нам не пристало писать законы для будущего. Довольно, если мы сумеем сознать свой недуг и взалкать исцеления: это уже начало возможного выздоровления. И Ницше силен только в криках боли да в описаниях культурной болезни, изнуряющей человечество.

Мне кажется – чрез все ваши рассуждения проходит одна основная нота: сыновнее почтение к истории. Вам претит осуждать ее; вы благоговейно приемлете все, что создано ею, и вас ужасает мой дерзкий бунт против нее. Но вот в одном из предшествовавших писем вы с убеждением говорили о довременном грехопадении человека, разумея, очевидно, грех отщепенства и распада на замкнутые, самоутверждающиеся индивидуальности. Значит, вы признаете волю человека в известной мере свободной так или иначе определять его бытие. Почему же вас оскорбляет мое утверждение, что современная культура есть результат ошибки, что человек нашего мира пошел ложным путем и забрел в безвыходную дебрь? Конечно, история на всем своем протяжении разумна, т. е. все, что совершилось в ней, совершилось на достаточном основании; но объяснение – ведь не оценка. Рога развились у оленя закономерно, как средство запугивания и обороны; но у иных видов они закономерно же достигли такой величины, что мешают бегу в лесах, и вид вымирает. Не то же ли и с культурой?

Наши «ценности» – не те же ли рога, – сначала личное приспособление, потом всеобщее достояние рода и, наконец, безмерно разросшаяся в роде, мучительная, гибельная для личности тяжесть и помеха?

Да, вы правы: ваша логика для меня не закон. Правда истории ни в одной своей точке не освящена; она – правда творящаяся, испытываемая и поверяемая всякой отдельной личностью. Моя личность, проверив ее целостным чувством, говорит ей: ты – ложь, не могу поклоняться тебе. Я говорю Перуну: ты деревянный идол, не Бог; Бога я ощущаю незримым и вездесущим; вы же стараетесь уверить меня, что этот истукан – символ моего же Божества и что, стоит мне только постигнуть его знаменование, он вполне заменит мне Бога. И хотя вы очень интересно, очень глубокомысленно разоблачаете мне его символическую природу, – я готов слушать вас без конца, я почти убежден вами, – но его вид так страшен и противен моему чувству, что я не могу совладать с собою. Я помню все жертвы, которые мы ему приносили, и думаю о тех, которые мне изо дня в день придется еще приносить ему по указанию его жрецов, – тяжелые, кровавые жертвы! Нет, нет! Это не Бог! *Мой* Бог, невидимый, – не требует, не пугает, не распинает. Он – моя жизнь, мое движение, моя свобода, мое подлинное хотение. Вот что я разумел, говоря вам, что жажда моя отвращается от теплых и пряных напитков современной философии, искусства, поэзии, что утолить ее может только холодная ключевая вода. А в нашем быту больше нет живой воды; все родники заключены в резервуары, их вода проведена по многоверстным трубам и потом еще стерилизуется в очистителях, и наконец эта полумертвая влага подвергается городской обработке: мы пьем либо кипяченую воду, либо сложные пития всевозможных вкусов, цветов и запахов. Среди этих пышных вместилищ густой и теплой фи-



лософии, горячей и ароматной поэзии можно умереть от жажды, не найдя глотка холодной воды. Простите затянувшуюся метафору: такая жара эти дни, – нигде не найти прохлады; пью, пью теплую кипяченую воду, выпил уже весь наш графин, а все не утолил жажды. Верно, оттого и написалось о жажде. Вспомнил, как в такой же жаркий день, много лет назад, пил ковшиком из тенистого родника в лесу под Кунцевом. Там была прохлада, и сладко было пить студеную чистую воду. Пусть я по воле судьбы, велением культуры, живу в городе и сижу в здравнице, в душевной комнате с окнами в стену, пью противную переваренную воду и отгоняю многочисленных мух, – могу ли я не помнить, что есть леса и прохлады, могу ли не тосковать о них? И еще одно, не последнее:

Хоть детей бы рок наш трудный  
Миновал, не повторясь!

Логика отвлеченной мысли не действует на мое чувство; но так же мало способна осилить его и логика истории, в суеверном почтении к ней. Вы выдвигаете против меня не только закономерность прошлого, но и его продолжение – события настоящего дня, как последний и решающий довод. Вы призываете меня взглянуть открытыми глазами на совершающуюся сейчас революцию; ее лозунг – не отмена ценностей прежней культуры: она хочет как раз сделать их достоянием всех; это не бунт против культуры, а борьба за культуру, и «пролетариат стоит всецело на почве культурной преемственности». Так, но что из этого? Мы наблюдаем только, как пролетариат берет в свои руки из рук многих накопленные ценности. Но мы совсем не знаем, ни что он видит в этих ценностях, ни зачем он овладевает ими. Быть может, он видит в них только орудие своего векового порабощения, и ему нужно не владеть ими, а только вы-

рвать их из рук поработителя? Или, может быть, за долгие годы просветительства он поверил самохвальству культуры и мнит обогатиться ее ценностями; но кто знает? Взяв их в руки и разглядев, он, может быть, увидит, что, кроме пеней да мусора, в них нет ничего, и с досадой разочарования бросит их прочь и начнет создавать другие, новые ценности. А может быть и то: поднимет их с полной верой на рамена свои и понесет дальше, добросовестно примет «преемство культуры», но в пользовании старыми ценностями бессознательно будет пропитывать их новым духом, и на протяжении недолгого даже времени они молекулярно так переродятся, что нельзя будет их узнать. Возможно (и я действительно так думаю), что сейчас, борясь за обладание ценностями культуры, он сам искренно заблуждается: мыслит, что они нужны ему сами по себе, тогда как на самом деле они нужны ему лишь как средства иных достижений. Таков обычный самообман нашей воли. Человек создает аэроплан, думая только о технической его полезности: буду быстро перелетать и посылать биржевые известия из Нью-Йорка в Чикаго; и не знает того, что дух побуждает его строить крылья вовсе не для земных его целей, а как раз для того, чтобы ему оторваться от земли и воспарить над нею; что уже тайно созрела в нем мечта и вера о вознесении в иные миры и что аэроплан – только слабое начало осуществления этой мечты, уже окрепшей в нем и уверенной: дай срок, некогда взлечу навеки и бесследно утону в эфире! Так древле человек высек первую искру из кремня, сознав недолжность тьмы и власть свою победить ее, а мы, повернув выключатель, преображаем ночь в день. Сознанный замысел не обличает подлинной цели; дух ставит цель в себе и сообщает сознанию только направление первого шага, потом второго и дальше. Направление всего пути ведомо только духу; оттого сознание после каждого

шага видит себя обманутым. Вундт называет это явление гетерогенией целей: поставленная сознанием цель в пути осуществления перемещается или заменяется другою, во все чужеродною первой; и так звено за звеном; намеченная короткая линия оказывается на деле изогнутой: то дух властно и незаметно уклоняет шаги идущего – к своей мечте, уму неведомой. Что мы сейчас видим в революции, ничего не говорит о далеком расчете и замысле, с каким дух вызвал ее в жизнь.

*М. Г.*

## ХІ

*М. О. Гершензону*

Не довольно ли, дорогой друг мой, компрометировали мы себя, каждый по-своему: я – своим мистицизмом, вы – анархическим утопизмом и культурным нигилизмом, как обоих определило и осудило бы «компактное большинство» (словцо Ибсена) современных собраний и митингов. Не разойтись ли нам по своим углам и не затихнуть ли каждому на своей койке? «Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя? Поймет ли он, чем ты живешь? Мысль изреченная есть ложь». Я не люблю злоупотреблять этим грустным признанием Тютчева; мне хочется думать, что в нем запечатлелась не вечная правда, а основная ложь нашей расчлененной и разбросанной культурной эпохи, бессильной родить соборное сознание, эпохи, осуществляющей предпоследние выводы исконного греха «индивидуации», которыми отравлена вся историческая жизнь человечества – вся культура. Мы силимся преодолеть это смертное начало вседневно и всечасно непрерывным творчеством больших и малых культов, – каждый культ уже собран, пока жив, хотя бы соединял троих только или

двоих служителей, – и соборность вспыхивает на мгновение и гаснет опять, и не может многоголовая гидра раздираемой внутренним междоусобием культуры обратиться в согласный культ. Но жажда единения не должна все же соблазнять нас к уступчивости и соглашательству, т. е. к внешнему установлению видимой и мнимой связи там, где не сплелись в одну сеть самые корни сознания и как бы кровеносные жилы духовных существ. В глубине глубин, нам не достигаемой, все мы – одна система вселенского кровообращения, питающая единое всечеловеческое сердце. Но не должно упреждать чувствования, данного нам только как отдаленное и смутное предчувствие, и подменять сокровенную святую реальность вымышленными ее подобиями. У нас двоих нет общего культа. Вам кажется, что забвение освобождает и живит, культурная же память поработщает и мертвит; я утверждаю, что освобождает память, поработщает и умерщвляет забвение. Я говорю о пути вверх, а вы говорите мне, что крылья духа обременены и разучились летать. «Уйдем», – приглашаете вы, а я отвечаю: «Некуда: от перемещения в той же плоскости ничего не изменится ни в природе плоскости, ни в природе движущегося тела»... Когда-то я пел:

Вам – пращуров деревья  
И кладбищ теснота;  
Нам вольные кочевья  
Судила Красота  
Вседневная измена,  
Вседневный новый стан..

И тут же правдивая муза заставляла певца, мятежника против культурного предания, присовокупить:

Безвыходного плена  
Блуждающий обман.

О, для культа должно покидать насиженные места и  
деревья пращуров:

Братя, уйдем в сумрак дубрав священных...  
Чадам богов посох изгнания лежок,  
Новой любви расцветший тирс...

Широка цветоносная земля и много светлых полян по ней

– ждут наших уст приникших  
И с дифирамбом дружных ног...

Так *будет*, дорогой друг мой, хотя и нет еще знамен-  
ний такого обращения. Культура обратится в культ Бога и  
Земли. Но это будет чудом Памяти – Перво-Памяти чело-  
вечества. Внутренне культура не однородна, как не едина  
вечность, как множествен и состав человеческой личности.

Движутся в море глубоком моря, те к зарям, те – к закатам;  
Поверху волны стремятся на полдень, ниже на полночь;  
Разно-текущих потоков не мало в темной пучине,  
И в океане пурпурном подводные катятся реки.

Так и в культуре есть сокровенное движение, влекущее нас  
к первоистокам жизни. Будет эпоха великого, радостного,  
все постигающего возврата. Тогда забьют промеж старых  
плит студёные ключи, и кусты роз прозябнут из серых  
гробниц. Но чтобы скорее дожить до этого дня, дальше и  
дальше надлежит идти, а не обращаться вспять: отступле-  
ние только замедлило бы замкнутие кольца вечности.

Мы же, русские, всегда были, в значительной нашей  
части, бегунами. Нас подмывает бежать, бежать без огляд-  
ки. Мне свойственно непреодолимое отвращение к реше-  
нию какого бы то ни было затруднения – бегством. Я на-  
звал выше культурный «Египет» вам чужеродным, как и

порыв Ницше. Почти всей нашей интеллигенции, взятой в собственном и тесном смысле общественно-исторического термина, чужероден Египет, и культура – рабство египетское. Вы же, конечно, плоть от плоти и кость от кости интеллигенции нашей, как бы ни бунтовали против нее. Я сам – едва ли; скорее, я наполовину – сын земли русской, с нее, однако, согнанный, наполовину – чужеземец, из учеников Саиса, где забывают род и племя; «Опроститься» – вот магическое слово для интеллигенции нашей; в этой жажде сказывается вся ее оторванность от корней. Ей мнится, что «опроститься» значит ощутить корень, пустить в землю корень. Таков был Лев Толстой, который должен закономерно привлекать вас. Иноприроден ему был Достоевский, закономерно вас отталкивающий. Этот «опрощения» не хотел; но то, что писал он о саде, как панацее общежития, и о воспитании детей в великом саду грядущего, и о самом «заводе» в саду, – есть духовно-правая и исторически правдивая не мечта, а программа общественного действия. Опрощение – измена, забвение, бегство, реакция трусливая и усталая. Несостоятельна мысль об опрощении в культурной жизни столь же, сколь в математике, которая знает только «упрощение». Последнее есть приведение множественной сложности в более совершенную форму простоты, как единства. Простота как верховное и увенчательное достижение есть преодоление незавершенности окончательным свершением, несовершенства – совершенством. К простоте возжеленной и достолюбезной путь идет через сложность. Не выходом из данной среды или страны добывается она, но восхождением. На каждом месте, – опять повторяю и свидетельствую, – Вефиль и лестница Иакова, – в каждом центре любого горизонта. Это путь свободы истинной и творчески-действенной; но пуста свобода, украденная забвением. И не помнящие родства – беглые рабы

или вольноотпущенники, а не свободнорожденные. Культура – культ предков и, конечно, – она смутно сознает это даже теперь, – воскрешение отцов. Путь человечества – все более ясное самосознание человека как «забытого и себя забывшего бога». Трудно ему припомнить о своем перво-родстве: ведь его забыл уже дикарь. Философия культуры в устах моего Прометея – *моя философия*:

– Измыслят торговать,  
Художествовать, воинствовать, числить  
И властвовать, и рабствовать – затем,  
Чтоб в шуме дней, в заботах, в сладострастьи,  
В мечтах забыть о воле бытия  
Прямой и цельной. А дикарь в пустыне  
Бродить, понурый, будет...

Не веселится своею пустой свободой дикарь или дикарю уподобившийся, «опростившийся» под чарами забвения; он понур и уныл.

И чтобы не быть «унылым гостем на темной земле», путь один – огненная смерть в духе. *Dixi* (Я высказался (*лат.*) – *сост.*).

*В. И.*

15 июля 1920 г.

## ХII

*В. И. Иванову*

Вы сердитесь: дурной знак. В досаде на мою глухоту вы ставите меня в ряды «опроценцев», «не помнящих родства», трусливых бегунов и пр., даже браните меня «интеллигентом» (а себя, хитрец, изукрасили: сын земли русской, да еще ученик из Саиса!). Вас сердит больше всего, что я упрямо твержу свое «*Sic void*» («Такова моя воля»

(лат.) – *сост.*), а рассуждать отказываюсь. Но это неверно: я все время рассуждаю наперебой с вами. Так, например, в этом письме вы утверждаете две вещи: во-первых, что культура сама в своем дальнейшем развитии приведет к первоистокам жизни; надо только с усердием идти вперед – в конце пути, говорите вы, воссияет желанный свет, «забыют промеж старых плит студеные ключи, и кусты роз прозябнут из серых гробниц», – т. е. непотребная сейчас культура именно в дальнейшем своем непотребстве снова обретет начальное целомудрие. На это я отвечаю: не верю, и не вижу никакого основания так думать; только чудо превращает блудницу в святую Марию Магдалину. Таков, по вашей мысли, один путь: стихийная эволюция культуры. С этим вашим предсказанием плохо согласуется второй ваш тезис – что каждый человек должен огненной смертью в духе преодолевать культуру. Ведь одно из двух: если культура сама в своем развитии неуклонно ведет нас к Богу, – мне, отдельному, нечего суетиться; я могу спокойно продолжать свои вчерашние дела, читать лекции об экономическом развитии Англии в средние века, проводить железную дорогу из Ташкента в Крым, усовершенствовать дальнобойное орудие и технику удушливых газов; я даже обязан делать это, чтобы культура быстро шла вперед по проторенному ею пути, – чтобы ускорилось ее вождевленное завершение. А в таком случае огненная смерть личности не только не нужна, – она вредна, потому что личность сгоревшая и воскресшая тем самым выходит из состава культурных работников. Напомню вам ваши собственные строки:

Кто познал тоску земных явлений,  
Тот познал явлений красоту...

и дальше:



Кто познал явлений красоту,  
Тот познал мечту Гиперборея:  
Тишину и полноту  
В сердце сладостно лелея,  
Он зовет лазурь и пустоту.

Вот это верно: *«зовет лазурь и пустоту»*. Он тотчас прекратит чтение лекций и, наверное, не сделает уже ни одного доклада в ученом обществе, где он был членом, даже ни разу больше не заглянет в него. Не говорю уже о том что «огненная смерть в духе» – такая же редкость, как превращение блудниц в святых. Как же я не рассуждаю? Видите, рассуждаю и спорю.

Но эти ваши стихи мне очень по душе. Видно, и вы когда-то знали мою тоску и жажду, а после успокоились, заговорили свою тоску софизмами о конечном просветлении культуры и о ежеминутной возможности личного спасения чрез огненную смерть. Каковы вы теперь, благочестиво приемлющий всю историю, – у нас с вами действительно нет общего культа. Или нет: есть общее, чему свидетельство – самая наша дружба на протяжении стольких лет. Я живу странно, двойственной жизнью. С детства приобщенный к европейской культуре, я глубоко впитал в себя ее дух и не только совершенно освоился с нею, но и люблю искренно многое в ней, – люблю ее чистоплотность и удобство, люблю науку, искусства, поэзию, Пушкина. Я как свой вращаюсь в культурной семье, оживленно беседую с друзьями и встречаемыми на культурные темы, и действительно интересуюсь этими темами и методами их разработки. Тут я с вами; у нас общий культ духовного служения на культурном торжище, общие навыки и общий язык. Такова моя дневная жизнь. Но в глубине сознания я живу иначе. Уже много лет настойчиво и неумолчно звучит мне

оттуда тайный голос: не то, не то! Какая-то другая воля во мне с тоскою отвращается от культуры, от всего, что делается и говорится вокруг. Ей скучно и не нужно все это, как борьба призраков, мятущихся в пустоте; она знает иной мир, предвидит иную жизнь, каких еще нет на земле, но которые станут и не могут не стать, потому что только в них осуществится подлинная реальность; и этот голос я сознаю голосом моего подлинного «я». Я живу, подобно чужеземцу, освоившемуся в чужой стране; любим туземцами и сам их люблю, ревностно тружусь для их блага, болею их болью и радуюсь их радостью, но и знаю себя чужим, тайно грущу о полях моей родины, о ее иной весне, о запахе ее цветов и говоре ее женщин. Где моя родина? Я не увижу ее, умру на чужбине. Минутами я так страстно тоскую о ней! Тогда мне не надо железных дорог и международной политики, пустыми кажутся мне распри систем и споры друзей о трансцендентном и имманентном Боге, пустыми и мешающими видеть, как поднятая на дороге пыль. Но как тот пришлец на чужбине подчас в окраске заката или в запахе цветка с умилением узнает свою родину, так я уже здесь ощущаю красоту и прохладу обетованного мира. Я ощущаю ее в полях и в лесу, в пении птиц и в крестьянине, идущем за плугом, в глазах детей и порой в их словах, в божественно-доброй улыбке, в ласке человека человеку, в простоте искренней и непродажной, в ином огненном слове и неожиданном стихе, молнией прорезающем мглу, и мало ли, мало ли еще в чем – особенно в страдании. Все это будет и там, все это – цветы моей родины, заглушаемые здесь буйно растущей, жесткой, безуханной растительностью.

Вы, мой друг, – в родном краю; ваше сердце здесь же, где ваш дом, ваше небо – над этой землей. Ваш дух не раздвоен, и эта цельность чарует меня, потому что, каково

бы ни было ее происхождение, она сама – тоже цвет той страны, нашей общей будущей родины. И потому я думаю, что в доме Отца нам с вами приуготовлена одна обитель, хотя здесь, на земле, мы сидим упрямо каждый в своем углу и спорим из-за культуры.

*М. Г.*

19 июля

Составитель  
Стрелкова Ирина Витальевна

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОГРАММЫ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
ПРАКТИКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

Хрестоматия

Отпечатано в авторской редакции  
с оригинал-макета заказчика

Подписано в печать 12.12.2008. Формат 60 x 80 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Усл. печ. л. Уч. - изд. л.  
Тираж 100 экз. Заказ №

Типография ГОУВПО «Удмуртский государственный университет»  
426034, г. Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 4.