

Максимилиан Александрович Волошин

**Лики творчества. Из  
книги 4 (сборник)**



**Максимилиан Александрович Волошин**  
**Лики творчества. Из**  
**книги 4 (сборник)**

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=22833826](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22833826)*

**Аннотация**

«Идею славы ложно соединяют с образом крыльев. Чаше она является могильной плитой, под которой погребают живого.

Когда поэт становится в глазах публики «автором» такого-то произведения, ему бывает очень трудно выкарабкаться из-под этой плиты...»

# Содержание

Город в поэзии Валерия Брюсова	4
«Ярь». Стихотворения Сергея Городецкого	27
«Стихотворения» Ивана Бунина	42
«Зарево зорь»	49

# Максимилиан Волошин

## Лики творчества. Из книги 4 (сборник)

### Город в поэзии Валерия Брюсова

Идею славы ложно соединяют с образом крыльев. Чаще она является могильной плитой, под которой погребают живого.

Когда поэт становится в глазах публики «автором» такого-то произведения, ему бывает очень трудно выкарабкаться из-под этой плиты.

Не менее тяжело бывает стать поэтом определенной области переживаний и явлений: поэтом ли «перепевших созвучий», или «поэтом „прекрасной дамы“», поэтом «половых извращений», или «поэтом города».

За Валерием Брюсовым утвердилась в настоящее время в русской литературе слава поэта города. Мне хочется проверить, по справедливости ли Брюсов заслужил эту тяжелую деревянную колодку, в которой критики хотят замкнуть его руки и шею.

Город, действительно, неотвязно занимает мысли Брюсова, и половина всего, что он написал, так или иначе касается

города.

Но для того чтобы иметь право называться поэтом того или иного, надо глубоко любить и творчески воссоздавать это в слове.

Никак нельзя назвать, например, Иоанна Крестителя поэтом Ирода, а Виктора Гюго поэтом Наполеона Третьего.

Отношение Валерия Брюсова к городу при первом взгляде очень сложно и противоречиво. Он то страстно призывает его: «Гряди могущ и неведом – быть мне путем к победам!». То призывает варваров на разрушение его и восклицает: «Как будет весело дробить останки статуй и складывать костры из бесконечных книг!».

Попытаюсь последовательно выяснить отношение его к городу прошлого, к городу современному и городу будущему.

В поэме «Замкнутые»<sup>1</sup> отношение его к городу прошлого сказалось вполне законченно. Безвестный город рисует он в ней, старинный и суровый. Он живет одним воспоминанием о жизни и порвал связь с миром современным. Это как бы сама идея старого средневекового европейского города.

Город этот безнадежно замкнут горами и морем, он весь кажется «обветшалым зданием, каким-то сказочным преданием о днях далекой старины». Он «объят тайной лет», «угрюм и дряхл, но горд и строен»...

---

<sup>1</sup> У Волошина ошибочно: «Заклятые».

Из серых камней выведены строго,  
Являли церкви мощь свободных сил.  
В них дух столетий смело воплотил  
И веру в гений свой и веру в Бога.  
Передавался труд к потомкам от отца,  
Но каждый камень, взвешен и измерен,  
Ложился в свой черед, но замыслу творца,  
И линий общий строй был строг и верен,  
И каждый малый свод продуман до конца.

Строфа эта является в поэзии Брюсова наиболее полным выражением его представлений об архитектуре. Вообще же, говоря о городе, он почти никогда не касается архитектуры, а только называет: площади, аркады, скверы, лестницы, окна, своды... Этот текст указывает на то, что к архитектуре он относится, как к мертвой математической формуле. Если постараться представить себе этот собор, создаваемый им, то пред глазами встанут скучные чертежи Виоле-ле-Дюка или подавляющая тоска Кельнского собора. То, что каждый свод «был продуман до конца», что все камни сложились в свой черед, что строй линий при передаче от одного поколения к другому оставался «строг и верен», – все это исторически неверно. Брюсов обманывает нас – это не настоящий старый город, это новый город. Как ветвистые растения, как сплетение кораллов, росли старые соборы, забывались, изменялись замыслы зачинателя, новые века вносили новые стили, нарушались пропорции, башни недостраивались. И в этом

хаосе была гармония, в нарушении строя сказывался гений городов. Разве можно сравнить скучную последовательность Кельнского собора, исправленного и законченного в XIX веке разными германскими Виоле-ле-Дюками, с любым из безвестных соборов Франции, полуразрушенных, незаконченных, но певучих, вдохновленных и крылатых?

Архитектура – не человеческое искусство. Пусть художник чертит план. Пусть рабочие складывают камни. Мертвы стены, возведенные ими. Они посеяли только семя храма. Только когда время овеет их крылами столетий, только тогда мертвые камни станут живыми. Надо, чтобы человеческая кровь окропила, молитвы обожгли, дыхание города проникло эти стены. Архитектура создается не людьми, а временем. Разрушительным время может казаться лишь домовладельцам и реставраторам, для художника же время – великий создатель. Им же построены живые кристаллы старого города.

Жизни этих кристаллов Брюсов не чувствует. Поэтому он может так спокойно сопоставлять мертвое с живым: «зодчество церковей старинных» и «современный прихотливый свод»; поэтому может он произносить такие слова, позволенные лишь Льву Толстому:

«Я в их церквах бывал, то пышных, то пустынных. В одних все статуи, картины и резьба, обряд застывший в пышностях старинных, *бессмысленно-пустая ворожба*»...

Для царственных розасов Notre Dame («Париж») он нахо-

дит единственное сравнение: «Святой калейдоскоп» и даже приводит в движение этот калейдоскоп: «И начинал мираж вращаться вокруг, сменяя все краски радуги, все отблески огней». То, что самому ничтожному из детей города служит напоминанием о мистической Розе, ему напоминает лишь детскую физическую игрушку.

Старый Город представляется ему мертвым часовым механизмом, вечно повторяющим самого себя. Как в окошечке старинных часов, через определенные промежутки времени проходят заводные куклы: «Там тайно в сумерки ходили пары – Я вас люблю – промолвить при луне», «Им было сладостно; в условности давнишней казались сочтены движенья их».

Настолько же неизменной и механичной кажется ему наука Старого Города: «Все было в тех речах безжалостно знакомым, и в смене скучных слов не изменялась суть».

Все мертво для него, что от города, вместо жизни везде он видит механизм.

Недалекий естествоиспытатель с такими мыслями рассматривает муравейник, в таком же виде должна бы была предстать жизнь большого города свободному варвару, в первый раз разглядывающему его.

Знаменательно: стоит ему прикоснуться к древним трофеям войны, хранящимся в музеях, и он преображается: «И все в себе иную жизнь таило, иных столетий пламенную ложь. Как в ветер верило истлевшее ветрило! Как жаждал



мощных рук еще сверкавший нож!».

То же самое происходит с ним, когда среди неверного и вынужденного описания Парижа он подходит к гробнице Наполеона, когда видит в Венеции Льва св. Марка.

Зрелище гербов и трофеев каждый раз потрясает его и превращает его в мощного поэта. Как юноша Ахилл, невольно он себя выдает, хватаясь за оружие прежде всего.

И сам себя временами отделяет он от Города. У него вырываются такие признания: «Мы дышим комнатного пылью, живем среди картин и книг; и дорог нашему бессилью отдельный стих, отдельный миг. А мне что снится? – Дикие крики. А мне что близко? – Кровь и война. Мои братья – северные владыки, мое время – викингов времена».

Поэтому он отрекается и от искусства, возникшего в Старом Городе («К художникам входил я в мастерские. О бедность строгая опустошенных дум! Искусство! Вольная стихия! Сюда не долетал твой вдохновенный шум»).

Опьяненный действием и кровью, он как будто не сознает того, что радостная мечта о зеленеющей земле затрепетала впервые в нашем искусстве за оградой городских стен, что пейзаж возник впервые как вид из узкого городского окна, что на городскую стену выходил художник писать загородные дали, что солнечный луч, упавший на дно темного подвала, породил Рембрандта, что город родил книгу, которую он сам так хорошо назвал «стоцветным стеклом». Он все забывает, когда начинает говорить о Старом Городе, и ум его

слепнет.

\* \* \*

XIX век, узревший рост городов-гигантов, в то же время был веком освобождения от города. Характерно известие, передаваемое Гонкурами, о первом художнике, приехавшем в Барбизон в конце XVIII века и ходившем в лес на этюды с красками в одной руке и с ружьем в другой. Ему приходилось постоянно отстреливаться от разбойников. Безопасность горожанина за пределами городских стен становится повсеместной лишь в XIX веке, и одновременно с этим в европейском искусстве возникает неизвестное дотоле чувство природы, любовь к земле. XIX век, распахнувший ворота старых городов несправедливости, может быть назван веком слияния с природой. Мечта, так долго отделенная от зеленых наваждений, преображает природу и делает ее более близкой и более безысходной любовью к ней.

Но одновременно с падением власти Старого Города возникает иное рабство, более страшное и более неодолимое: это рабство путей, рабство скорости.

Перевернулись все понятия: расстояние стало временем, дорога – скоростью. Дорога родилась не в городе. Она пришла извне, враждебная, властная, лицемерная, сломала стены городов, расковала пленников и сказала: «Теперь мне будете платить дань». Дорога возникла между городами, ско-

вала их цепями, приблизила их один к другому, пересоздала их и стеснила Землю.

Подобно нервной системе, впившейся своими тонкими нитями в спинной хребет животного и в новую сторону направившей развитие мира, быстрые и напряженные пути XIX века, как чудовищный паразит, вникли в древний организм городов и подчинили его себе.

Дорога создала в городе улицу. В Старом Городе не было улицы. Там были дворы, коридоры, проходы. Правда, они назывались улицами. Но имена бессмертны; понятия же, что под ними текут, изменяются ежеминутно. Ничего общего нет между тем, что называлось улицей в Старом Городе, и большой артерией города современного – проспектом, авеню, бульваром...

Стоит только вспомнить узкие коридоры Генуи, проложенные между семиэтажными домами, поддерживающими на самом верху друг друга сводами. Днем эти своды темнят тонкую нить неба, видимую снизу, а вечером эти проходы, освещенные тусклым светом редких фонарей, кажутся безвыходным лабиринтом в каменных недрах огромного гулко-го здания. Или обаятельные улицы Севильи, над которыми в летние дни с одной крыши домов на другую раскидывают разноцветный тент, превращая их в *ratio* – южную гостиную, полную цветов, прохлады и рассеянного света. Или мраморные залы – площади Венеции с лазурными сводами наверху.

Старый город был одним большим домом, с большой об-

щей залой посередине. В ней сосредоточивалась вся общественная жизнь. Это был базар, форум, соборная площадь – все вместе. Кроме коридоров, которые-были скорее дворами домов, к центру вели еще два-три проезжих пути. которые были прототипом, первичным зародышем нашей улицы.

Базар был сердцем города, как он и остается теперь в больших восточных городах: рядом с куплей-продажей и обменом новостей там проповедовал пророк, учил философ и поэт пел свои песни.

Дороги, ворвавшись в середину города бурным потоком своих повозок, карет, omnibusов, автомобилей, паровозов и трамваев, размыли устои старого города, подмыли старые камни, снесли с фундаментов древние дворцы, смыли ветхие дома со своего пути и создали себе широкое каменное однообразное ложе, подобное тем, что в Швейцарии устраивают для буйных горных рек, и это искусственное русло стало называться улицей. И не только механическую работу разрушения произвела она, она произвела химическую реакцию в самых кристаллах духа старого города. Все, что было раньше осязаемо глазом и рукой, она превратила в отвлеченности. Базар стал биржей, клубом, газетой, рестораном, пивной, залом для митингов. То, что было раньше краской, формой, лицом, голосом, – стало цифрой, знаком, буквой, символом.

Вот эту улицу Брюсов глубоко любит и понимает. Дитя нового варварства, скрытого в неудержимом потоке дорог, он начинает сознавать себя лишь при победоносном вступ-

лении улицы в город и потому совсем не различает, где кончается город и где начинается улица.

Точно так же, как для детей города, для «замкнутых», камни не темница, а крылья мечты, так и Брюсов, замкнутый в потоке улицы, чувствует не цепи, а крылатое ее устремление к будущим иным временам.

«Люблю я линий верность, люблю в мечтах предел», – говорит он. Но не о городе. Город не знает <ни> верности в линиях, ни предела мечтам. Он говорит об однообразном строе домов, обрамляющих улицу, и о пути, устремленном в одну сторону, о пути, с которого не свернуть мечте.

Город для него лишь как берега улицы. Поэтому любит он стены («Пространства люблю площадей, стенами кругом огражденные»).

«Город и *камни* люблю, грохот его и шумы певучие». *Камни*. Эти не старые камни, а камни мостовой. Все, что за пределами улицы, вызывает его подозрительность и ужас: «Здания – хищные звери с сотней несытых утроб. Страшны закрытые двери – каждая комната гроб».

«О конки! вы *вольные* челны шумящих и стройных столиц» – даже это сравнение, режущее своей неправдой, становится приемлемым, если взглянуть на него не с точки зрения города, а потока улицы.

Кафе, рестораны, игорные и публичные дома – это пристани и маяки улицы: «Горите белыми огнями, теснины улиц! Двери в ад, сверкайте пламенем над нами, чтоб не блуждать

нам наугад».

По мере того как в Брюсове растет совершенство и строгость стиха, растет в нем и улица и становится первобытно-стихийной. Уже кажется, что не он говорит, а сама улица говорит его устами. Как одержимый даром пророчества, он говорит от лица ее то, что сам не мог бы сказать, что противно всему его духу и строю.

Такова «Слава толпе»: «Слаблю я лики благие избранных веком угодников. Черни признание – бесценная плата; дара поэту достойнее нет!.. Слаблю я правду твоих своеволий, толпа!».

В «Духах огня» улица раскрывается ему в «Légende des siècles» словами и образами в форме пламенных космических устремлений, «водопада катастроф», как некое огненное откровение.

И тут же рядом вещает он от своего имени пошлость обыденной улицы, философствующей на эстраде кафе-шантана: «Столетия – фонарики! О сколько вас во тьме! на прочной нити времени протянуто в уме!.. Сверкают разноцветные в причудливом саду, в котором очарованный и я теперь иду. Вот пламенники красные – подряд по десяти. Ассирия! Ассирия! Мне мимо не пройти!.. А вот гирлянда желтая квадратных фонарей. Египет! Сила странная в неяркости твоей...» и т. п. изложение апокалипсического пролога к «Légende des siècles» словами и образами, заимствованными из увеселительных садов.

Валерий Брюсов не может так думать и так говорить. В этом есть нечто валаамовское. Здесь он – поэт сознательный по преимуществу, «разъявший алгеброй гармонию», исчисливший и замкнувший в математические уравнения все иррациональности чувства, становится таким же одержимым, таким же бессознательным поэтом, как Бальмонт.

Для передачи дыхания, напева, ритма улицы он находит размеры и сочетанья слов, которых никто не находил до него.

Улица была как буря. Толпы проходили,  
Словно их преследовал неотвратимый рок.  
Мчались omnibusы, кэбы и автомобили,  
Был неисчерпаем яростный людской поток.  
Вывески, вертась, сверкали переменным оком  
С неба, с высоты тридцатых этажей;  
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком  
Выкрики газетчиков и щелканье бичей...

Здесь поразительно каждое слово, каждый изгиб ритма. И в то же время это напоминает синематограф, воплотивший в себе всю устремленную, неудержимую душу Улицы, все ее мельканье, всю ее пестроту, всю ее вечную смену. Так же, как автомобиль, как толчки экспресса, как звук мотоциклета, синематограф несет в себе ритм Улицы.

И как продолжается эта поразительная поэма «Конь блед».

И внезапно в эту бурю, в этот адский шепот,  
В этот воплотившийся в земные формы бред  
Ворвался, вонзился чуждый несозвучный топот,  
Заглушая гулы, говор, грохоты карет...

Внезапно посреди Улицы показался Огнеликий Всадник:  
«Был у Всадника в руке развитый, длинный свиток. Огненные буквы возвещали имя „Смерть“... Полосами яркими, как пряжей пышных ниток, в высоте над городом вдруг разгорелась твердь».

Мгновенье ужаса. Люди падают на землю. Лошади прячут морды между ног. Продажная женщина в восторге целует коню копыта. Безумный пророчествует о Божьем суде...

Но восторг и ужас длились краткое мгновенье...

Через миг в толпе смятенной не стоял никто...

Что же случилось? Пламя смерти испепелило преступный город? На месте осталась обожженная груда развалин и столб праха? Так закончил бы доэму поэт старого города. Но для поэта улицы Огнеликий Всадник лишь случайно, медиумически появился на одной из пластинок синематографа, «набежало с улиц смежных новое движение», снова все слилось в «буре многошумной», и синематограф продолжал вертеться без мысли и без последствий, как «водопад катастроф», как «огнеструйный самум» духов огня.

Но лишь только Брюсов перестает быть бессознательным



поэтом, устами которого вещают гении и демоны улицы, лишь только вновь пробуждается в нем гордое сознание его вольного «Я», его мысль возвращается к исконному, страшному врагу его духа – городу. Старый город не грозит ему, когда он идет в потоке улицы, но зато здесь на улице видения города будущего встают неотступнее и неотвратимее.

В «Замкнутых», говоря о старом городе, он спрашивает себя с тревогой: «Что, если город мой прообраз первый, малый того, что некогда жизнь явит в полноте?».

Поэтому, стараясь вызвать перед собой образ города будущего, он строит его бессознательно для себя по образцу города прошлого, выбирая стороны ему наиболее ненавистные, страшные и чудовищно преувеличивая их.

Грядущий «Город-Дом» является перед ним «беспощадным видением», «кошмарным сном», «чудовищем размеренно громадным, с стеклянным черепом, покрывшим шар земной», «машиной из машин», обязанной жизнью «колесам, блокам, коромыслам». Ему представляется, что уже бродит в «Неоконченном здании»: «Здесь будут проходы и комнаты! Все стены задвинутся сплошь! О, думы упорные, вспомните! Вы только забыли чертеж!».

И он чувствует «раба подавленную ярость», «всех наших помыслов обманутую старость».

Но сознание этой неизбежности невыносимо ему. Он хочет, чтобы было не так. Он хочет, чтобы «Будущий Царь Вселенной» был осуществлением грез о всех свободах челове-

ческих. И тогда взывает он: «Тайно тебе поклоняюсь, гряди могущ и неведом! Перед тобой во прах повергаюсь, пусть буду путем к победам». Тогда он мечтает, что «Единый город скроет шар земной, как в чешую, в сверкающие стекла, чтоб вечно жить ласкательной весной, чтоб листьяв зеленью осенью не блекла». Что люди, «последыши и баловни природы», будут жить «в весельи торжества». «Свобода, братство, равенство, все то, о чем томимся мы почти без веры, к чему из нас не упадет никто, – те вкусят смело полностью, сверх меры».

Этот мотив в поэзии Брюсова нельзя принять иначе, как надрыв. Самим собой становится он лишь тогда, когда восклицает радостно и пророчески: «Борьба, как ярый вихрь, промчится по вселенной и в бешенстве сметет, как травы, города, и будут волки выть над опустелой Сеной, и стены Тауэра исчезнут без следа».

И все, что нас гнетет, снесет и свеет время,  
Все чувства давние, всю власть заветных слов,  
И по земле пройдет неведомое племя,  
И будет снова мир таинственен и нов.  
В руинах, звавшихся парламентской палатой,  
Как будет радостен детей свободный крик,  
Как будет весело дробить останки статуй  
И складывать костры из бесконечных книг.  
Освобождение, восторг великой воли,  
Приветствую тебя и славлю из цепей!

Настолько же прекрасен и мощен его призыв к «Грядущим гуннам»: «На нас ордой опьяненной рухните с темных становий – оживить одряхлевшее тело волною пылающей крови. Поставьте, невольники воли, шалаши у костров, как бывало, всколосите веселое поле на месте тронного зала... А мы, мудрецы и поэты, хранители тайны и веры, унесем зажженные светлы в катакомбы, в пустыни, в пещеры»...

И хотя в этих строфах Брюсов соглашается разделить судьбу «хранителей тайны и веры», но мечта отказывается представить его себе в катакомбах. Я вижу его скорее принимающим власть над гуннами и на обломках разрушенных цивилизаций утверждающим новый строй жизни.

Столько упоения и воли вкладывает он в эти призывы к разрушению Города, что у меня нет сомнения, что он первый во главе гуннов пошел бы против него.

Вся его драма «Земля» создана лишь для того, чтобы поднять руку против города грядущих времен и нанести ему последний, смертельный удар.

В этих драматических сценах соединены, как фокус, все страсти и все противоречия, преисполняющие его при виде города. Там он вводит нас в этот Город-Дом будущих времен, весь исчисленный и обязанный жизнью своей колесам и машинам. Но только строит он его совсем не на основании механических и физических возможностей и гипотез, а скорее из впечатлений Старого Города, только очень увлеченных и

упрощенных.

Его город с сотнями этажей, Город, обнявший всю землю, Город, в котором человечество могло заблудиться и потерять выход к солнцу, этот город с несколькими круговыми залами, с галереями, ярусами, расположенными вокруг зал, с геометрическими правильными арками, открывающими бесконечные перспективы других покоев и проходов, и с бассейнами посередине, скорее напоминает театральные залы или роскошные сооружения для торговых рядов, чем тот Город, что должен наступить.

Вот в чем невозможность его. Как средневековый город принял свои формы от крепостной стены, узким кольцом стянувшей его, так Город Будущего должен сложиться под влиянием улицы. Творческая сила улицы в ее быстроте и напряженности. Дома и стены растут в высоту, и этажи множатся в местах ее наивысшего напряжения. В этом зародыш Города Будущего. Улица может затянуться стеклянной крышей, но она останется улицей, туннелем, но не станет зданием или галереей. Если представить себе, что весь земной шар с иссякшими океанами обовьется тесно по всем направлениям многими ярусами, кольцами этих дорог-удавов, то ясно, что в этих исполинских артериях будет сосредоточена вся жизненная сила Города-Земли, что лишь молниеносная скорость и течение человеческих масс по их руслам может обусловить существование его.

Этот Город будет гигантским организмом, пронизанным

до глубочайших тканей своих этими животворящими дорогами. Перерыв мирового движения, как паралич сердца, должен неминуемо повлечь за собой гибель всего Города.

В «Земле» Брюсова мы не находим никаких следов мировых дорог и сообщений. В ремарках мы читаем о переходах, галереях, лестницах, сотнях зал, сотнях этажей и раз упоминается об испортившихся подъемниках. Невероятно. В городе, обнявшем всю землю, все и всегда ходили пешком.

Душевный мир людей, населяющих этот Город, так же неправдоподобен, как и устройство самого города. Раковина, в которой живет моллюск, представляет точный отпечаток его тела и его сознания. Такой Город, который в течение «многих тысячелетий» служит обиталищем человека, забывшего о солнце и о зеленеющей земле, не может быть ничем иным, как *раковиной* человечества. Каждая машина, его оживляющая, каждый извив его переходов органически должны быть связаны с человеком, и не так, как в Старом Городе, а несравненно полнее и интимнее. Камни должны стать плотью и машины – инстинктом.

Между тем люди, населяющие брюсовский Город, сохранили все психические особенности, нравы и привычки Старого Города, и потому кажутся случайными гостями этих зал.

В Городе существует Орден Освободителей – мистический союз убийц, цель которого «освободить человечество от позора жизни», *«разрушить единый дух от условной мно-*

*жественности тел», вернуть человечество в «великое Все мира». В одной из сцен является дух последней колдуньи, имевшей на земле власть над духами, демонами и призраками. Но магические здания погибли вместе с нею, потому что и души умерших уже начали покидать землю: «Все меньше духов осталось близ этой планеты, и с ними вместе покидали ее и демоны».*

Эти тексты ясно указывают, что Брюсов стоит на точке зрения оккультных учений о единстве организма вселенной. Но найдя нужным подчеркнуть это, он принимает на себя логические обязательства.

Учение о духах звездных и духах стихийных представляет вполне последовательную и стройную систему, обнимающую собой все ткани мировой жизни. По этому учению, человек так близко и органично слит с мировой жизнью, что его дыхание, его кровотоечение, его сознание, его страсти являются такими же жизненными стихиями, в которых живут духи, окружающие землю, как для него самого жизненными стихиями являются воздух, вода, земля и огонь. Как же в таком случае тот факт, что сами духи уже покинули умирающую землю, должен отразиться на человечестве? Ведь в этом исчезновении духов из области земли громадное нарушение земного равновесия, целая катастрофа в психическом и физическом мире человека. Прежде всего, если быть логичным, катастрофа эта должна была бы сказаться в области страсти и любви, в виде полного угасания их. А между тем,

хотя мы и читаем в «Земле» упоминание о том, что число рождений в городе сокращается, тем не менее герои драмы любят, целуют, обнимают с такою же страстью и силой, как герои старого мира.

Но быть может, мы не имеем права предъявлять эти требования к драматическому произведению... Быть может, рисуя город будущего, Брюсов и не хотел дать больше, чем бегло намеченные, условные театральные декорации, и, не заботясь ни об архитектурном, ни об историческом, ни о психологическом правдоподобии его, просто пожелал перенести в фантастическую обстановку драму вполне современных людей?

Но я в «Земле» слышу только голоса различных человеческих принципов, но не вижу людей. Когда, закрыв глаза, я стараюсь вызвать перед собой картины и сцены этой драмы, то мне представляется картина Давида «Клятва в мячном зале». И не сама картина, а эскиз к ней. Все депутаты национального собрания изображены там в виде нагих академий, лица их едва намечены, но мускулы и вся анатомия тела выписаны тщательно, обще и однообразно, как если бы для всех них позировал один натурщик. Это лишь скелет картины: в нем нет еще индивидуальностей, но есть общая схема движений, каждое лицо уже стоит на своем месте и делает свой жест.

В героях «Земли» я вижу тоже лишь анатомию «тела вообще». Они расставлены на своих местах, и каждый сохраня-

ет свою позу. У них нет лица, и их невозможно различить по именам. Это неизбежно. Когда текст драмы был уже вполне закончен, Брюсов еще не решил, какие дать имена своим героям. Найти возможные имена для последних людей на земле было очень трудною задачею, и он разрешил ее остроумно и логично, взяв древнейшие имена, дошедшие до нас, – имена племени майев. Эти имена звучат в «Земле» красиво, громко и естественно, придавая всему особый архаизм грядущего. Но ни одно из действующих лиц не слилось со своим именем, ни одно имя не обозначает определенного характера.

Каждое живое «я» вырастает из своего имени, как из семени. Творцы новых человечеств в искусстве знают это глубже, чем кто-либо. Бальзак, столь дороживший каждой минутой своей кабинетной работы, когда начинал выяснять перед собой характер своего будущего романа, забрасывал перо на много дней и шел на улицу искать имен. Так бродил он целыми днями, читая вывески и прислушиваясь к говору, пока его глаза или его слуха не касалось то сочетание звуков, которое могло стать именем для его героя. Тогда только мозг его мог приняться за творческую работу, и имя одевалось в плоть и кровь. Так же работал Гюго. Так же работает большинство беллетристов. Поэтому же те неопытные литераторы, которые на вопрос, отчего вы не пишете беллетристики? – наивно отвечают: «Я не умею дать имена своим героям», высказывают бессознательно одну из основных и та-



инстинктивных истин творчества: создать – это назвать по имени.

– У героев «Земли» нет индивидуальности. Поэтому их «единый дух» хочется разрешить от условной множественности тел. То, что есть ценного и большого в «Земле», – это «единый дух» Брюсова, ее создавшего, – мощный лирический дух, который веет в речах о солнце, о разрушении города, в «гимне Смерти» и в последней патетической сцене гибели.

\* \* \*

Итак, вот итоги исследования моего о Брюсове как о «поэте Города».

Старому Городу он чужд всем своим духом, не понимает его жизни *и* не умеет читать его символов. Город Будущего он строит по образцу *ж* подобию Старого Города. Но, не постигнув законов Старого Города, в Городе Будущего он обречен на то же незнание и непонимание, поэтому против сердца поет он ему гимны.

Истинным мощным поэтом – собою – становится он лишь тогда, когда призывает варваров к разрушению Города.

Если же в сивиллинском экстазе отдается он исступлению улицы, глаголящей его устами, то становится слепым, как Бальмонт, становится поэтом равно способным на пошлое и на гениальное.

Такому яростному врагу города не подобает имя «поэта города». Имя же «поэта улицы» для него слишком мелко, так как охватывает лишь небольшую, случайную, полусознательную область его широкого, четкого, дневного таланта.

# «Ярь». Стихотворения Сергея Городецкого

«Ярь» – это прекрасное старое слово войдет снова в русский язык вместе с этой книгой. Редко можно встретить более полное и более согласное слияние имени с содержанием.

*Ярь* – это все, что ярко: ярость гнева, зеленая краска – ярь-медянка, ярый хмель, ярь – всходы весеннего сева, ярь – зеленый цвет.

Но самое древнее и глубокое значение слова Ярь – это производительные силы жизни, и древний бог Ярила властвовал над всей стихией *Яри*.

Какое лучшее имя мог дать своей книге молодой фавн, написавший ее?

Что Сергей Городецкий молодой фавн, прибежавший из глубины скифских лесов, об этом я догадался еще раньше, чем он сам проговорился в своей книге:

Когда я фавном молодым  
Носил дриад в пустые гнезда...

Это было ясно при первом взгляде на его худощавую и гибкую фигуру древнего юноши, на его широкую грудную кость, на его лесное лицо с пробивающимися усами и детски ясные, лукавые глаза. Волнистые и спутанные волосы падали

теми характерными беспорядочными прядями, стиль которых хорошо передают античные изображения пленных варваров.

Огромный нос, скульптурный, смело очерченный и резко обсеченный на конце смелым движением резца сверху вниз, придавал его лицу нечто торжественно-птичье, делавшее его похожим на изображения египетского бога Тота, «трижды величайшего», изображавшегося с птичьей головой, которому принадлежали эпитеты «носатый», «достопочтенный Ибиси» и «павиан с блестящими волосами и приятной наружностью».

Та же птичья торжественность была и в поворотах его шеи, и в его мускулистых и узловатых пальцах, напоминавших и орлиные лапы, и руки врубелевского «Пана».

Но когда я видел его в глубине комнаты при вечернем освещении *en face*, то он напоминал мне поэтов двадцатых годов. Так я представлял себе молодого Мицкевича, с безусым лицом и чуть-чуть вьющимися бакенбардами около ушей.

А над его правым ухом таинственно приподымалась прядь густых волос, точно внимательное крыло, и во всей его фигуре и в голосе чувствовалась «Ярь непочатая – Богом зачатая».

«Ярь» открывается странной и необычайной космогонией мира, в которой звездное так слито с чревным, астрономия с биологией, что разделить их невозможно.

Я бы сказал, что это слияние было только у одного художника – у покойного Эжена Карриера. Но разница громадна. Карриер в сумеречной комнате и в движущихся людях видел звездные вихри и образующиеся миры, которые никогда не соприкоснутся друг к другу, в поцелуях матери ребенка, которым он придавал такую страстную безнадежность, чувствовалась бесконечная грусть последнего прикосновения млечной туманности к новообразовавшейся звезде, которая сейчас оторвется совсем и начнет свой одинокий бег в холодных пространствах вселенной.

Этой грусти совершенно нет у Городецкого. Он сам – молодая звезда, молодая вселенная, только что вышедшая из чьих-то чресл, хранящая воспоминание «чревных очей»; в нем еще жива «скорбь исхождения, пути утробные»; он полон весь ярою радостью найденного земного лика.

Семя родимое,  
Долго носимое –  
Ликом пребудь!

Рожденный в мир, он произносит исповедание своей космической веры;

Я под солнцем беспечальным  
Верю светам изначальным,  
Изливаемым во тьму.  
Сумрак – женское начало,

Сумрак – вечное зачало.  
Верю свету и ему.  
Свет от света оторвется,  
В недра темные прольется,  
И пробудится яйцо.  
Хаос внуку улыбнется,  
И вселенной сопричтется  
Новозданное лицо.  
Человек или планета  
Проведет земные лета,  
И опять спадет лицо,  
И вселенной улыбнется  
И над хаосом сомкнётся  
Возвращенное кольцо.

Строфы, в которых веет древнею подлинностью и младенческим откровением.

Мне хочется поставить рядом с ними два стиха из «Книги Дзянов» (III, 2, 3).

«И возникает внезапный трепет и быстрым крылом своим задевает вселенную и семя скрытое во тьме. И тьма веет над спящими водами жизни.

Тьма излучает свет, и свет роняет одинокий луч в воды, в утробу матери. Луч пронизывает девственное Яйцо; дрожь охватывает вечное Яйцо, и оно источает смертное семя, которое сжимается в яйцо мира».

Я вполне убежден, что Сергей Городецкий никогда не читал «Книги Дзянов», так как это неминуемо сказалось бы в

большей детальности и точности и лишило бы стихотворение этой подлинности первоизданного мифа.

Но я думаю, что он знал о той Деве в «Калевале», которая «семь тысяч лет блуждала в пустынях неба. Лебедь опустился на лоно матери-воды, она приникла между крыл его и снесла семь яиц – шесть золотых и седьмое железное».

Мировая туманность и яйцо зарождений вполне тождественны для Городецкого. Солнечная вселенная для него чья-то утроба, в которой совершаются таинства Яри, таинства зачатий.

Глядя на млечный путь, он – вопрошает:

Этот круг немая млечность.  
Что за ним – уже не вечность,  
Не пространство... Что же? Что же?  
Не твое ли, Хаос, ложе?  
С кем лежишь ты неутомный,  
Светоотче, в дали темной?

Но вот зарождение совершилось; наш мир – смертное семя первоизданного девственного Яйца – застыл.

На мертвом теле  
В коре чуть тлеющей земли  
Плоды багряные зардели  
И злаки тучные взошли.  
Зашевелились звери, гады,  
И человек завыл в лесу,

Бросая алчущие взгляды  
На первозданную красу.

Солнце заблудилось в темнеющих пространствах мировых пустынь. Не кручинься, солнце:

За тобой на лугах зеленеющих  
Жизнь, живучая веснами синими.

В яром сердце сына земли рождается пламень богоборства, протест против Отца, который почил на седьмой день и оставил мир однообразной смене рождений и смерти:

Упало семя – будет плод.  
Закат сменен восходом.  
Родился сын – рожден народ.  
Миг спеет годом.

Сын богохульствует и проклиняет:

Пусть тьма уродством изойдет  
В просторы злые!  
Без звуков, светов и цветов  
Отцу да будет чадо:  
Горелых кубов и шаров  
Шальное стадо.

Но Адонаи отвечает:



Лоном ночи успокоен,  
Ты с утра ушел в дозор,  
И младенчески спокоен  
Ясновидящий твой взор...  
...Все ли очи излучают  
Ликованье бытия?  
Все ли чуют, все ли чают,  
Что в тебе светаю Я?

Космический пролог «Яри» закончен, одинокая душа непримирима, но мир примирен и оправдан в душе поэта.

Развертывается многообразный и многоцветный мир явлений – буйная Ярь производительных сил природы: «от взора чревного земли до-взгляда нежного томленья».

Каждый стих книги проникнут великой чувственностью, но не той пряной чувственностью городского человека, как, например, у Пшибышевского, который имел безвкусию написать: «В начале бе пол», а яровой чувственностью вечных рождений, которые еще помнят *путь утробные*.

Чувственность в деревьях («Липа, нежное дерево – липа... и липовый ствол обнаженный») и в древних языческих жертвоприношениях, в той поэме, где творят новый идол Ярилы. Две жрицы «десятой весны» приносятся в жертву. Старый Ведун, переживший две тысячи лун, привязывает их к липовому стволу. Один удар топора в тело, другой в липовый ствол. «И кровавится ствол, – принимая лицо. – Вот

черта – это нос – Вот дыра – это глаз. – В тело раз – В липу два. – Покраснела трава – Заалелся откос, – И у ног – В красных пятнах лежит Новый Бог».

В другом стихотворении, посвященном Яриле, – моление жриц: «И красны их лица, и спутан их волос, но звонок их голос». Слова их переходят в шаманское бормотанье, дикое и носящее характер какой-то доисторической подлинности, как кремневые топоры, каменные ножи и иглы из рыбных костей.

«Ярилу, Ярилу люблю я. Ярила, Ярила, высокий Ярила – твоя я. Яри мя, Яри мя, очима сверкая».

Так же подлинно и «Рожество Ярилы», который рождается у бабы беспалой, – «ей всякое гоже, с любим по любви, со всяким вдвоем».

«Весною зеленой – У ярочки белой – Ягненко роженный, – У горленки сизой – Горленок ядреный, – У пегой кобылы – Яр-тур жеребенок, – У бабы беспалой – Невиданный малый: – От верха до низа – Рудой, пожелтелый, – Не, не золоченый – Ярила!».

Космогония продолжается. Родился мир – теперь рождаются жестокие человеческие боги. За богами идут люди. В «Девичьих песнях» Ярь непочатая – Богом зачатая и заложная в человека, рвется наружу.

«Эх вы девки-однодневки, чем невестились? Тем ли пятнышком родимым, что на спинушке? Тем ли крестиком любимым – из осинушки?». Так поется у Городецкого в хлы-

стовской «Росянке», которая заканчивается стихами:

Ни зги в избенке серой,  
Пришел, пришел поилец.  
Темно от сизых крылец...  
Ой, дружки, в Бога веруй!

Леса и поля кишат оборотнями, нежитью – предками человека. Там «жизней истраченных сход вечевой».

Там лешачиха сосет клен – «горечь понравилась, горькую пьет». «Пялится оком реснитчатым пращур в березовый ствол». «Штопать рогожи зеленые Щур на осину залез». «Прадед над елкой корячится». «Дед зелена сторожит», старый филин гложет ветку – он был когда-то человеком, но убежал в лесную чащу.

Рыскал, двигал чернолесьем,  
Заливался лаем песьим...  
Серп серебряный повесил,  
Звезды числил, мерил, весил...  
И накрылся серой кожей,  
Чтоб возлечь на птичье ложе.

В непосредственной связи с этими «предками», которые «в жизнь озираются, в нежить зовут», находится цикл «Чертяка», полный такого свежего и искреннего юмора, что невольно вспоминается Гоголь-юноша. Недаром лицо Горо-

децкого при некоторых поворотах, когда пряди волос падают на уши, так напоминает пронизательный профиль Гоголя. «Чертяка» носит характер такой неподдельности и жизненности, что с трудом удерживаешься от того, чтобы не спросить автора, не автобиография ли это. Античный фавн естественно становится русским чертякой по тому закону, который гласит, что боги наших предков становятся для нас нечистой силой.

Детство Чертяки было самое безнадежное – он был на побегушках в аду – «надо мной смеялся всякий, дергал хвост и ухо вил. Огневик лизал уста мне, Земляник душил на камне. Водяник в реке томил, ведьмы хилые ласкали, обнимали, целовали, угощали беленой»... «На посылках пожелтелый, я, от службы угорелый, угомона не знавал. Сколько ладану, иконок из пустых святых сторонки для других наворовал».

Когда Чертяка подросток, у него начинаются романы – он обольщает поповну: «Я сманил ее черникой, костяником, голубикой за лесок на бугорок»...

Полюбила, заалелась,  
Вся хвосточком обвертелась,  
Завалилась на луга.  
Ненаглядный мой, приятный,  
Очень миленький, занятный.  
Где ты выпачкал рога?

Между тем у попа в дому тревога. «Я ему трезвоню в ухо:

-осрамила потаскуха, дочки глупой не жалеи. Прогони жену за двери, так блудят шальные звери – ты ведь Божий иерей». И Чертяка в садическом упоении мечтает:

Вот уж завтра под осиной  
Буду в радости осиной  
Целовать ее рубцы.

Другая картина: – у Чертяки под корягой на болоте сидит мать с больным человечьим ребенком и просит Чертяку отпустить ее, а сама языком зализывает ранку ребенка.

Дальше влюбленный Чертяка сидит перед мельницей. Мельник выдал дочь замуж.

Сырость крадется по шерсти измятой,  
Хвост онемел, как чужой.  
В мокрой коряге под хатой проклятой  
Вянет чертяка лесной.

Но у Чертяки неисчерпаемая шаловливость и юмор. Он идет на богомолье к самому большому Черту – Адовику «поклониться, приложиться, у копытца помолиться, утолить печаль-тоску» и по дороге у прохожей богомолки выпрашивает на память крестик и, придя к Адовику, к общему скандалу и переполоху вытаскивает этот «колкий» крестик.



Ярь, пронизавшая девственное яйцо мира, Ярь, процветшая растениями и зверьми «в коре чуть тлеющей земли», Ярь, родившая жестоких богов, требующих крови, Ярь, пробившаяся в бессознательном трепете любви, Ярь, затаившаяся в лесных оборотнях, Ярь, вспыхнувшая веселым юмором в сердце игривого и безжалостного Чертяки, наконец доходит До города, до городских улиц и ползет и цветет едкою болезненною плесенью.

Отдел «Улица» мог быть написан только «Чертякою», маленьким стихийным духом, четко видящим поверхность действительности и в то же время чувствующим тайные течения яровых сил, скрытых под ней, знающим про каждого человека, «как это сделано». Тут целый ряд совершенно отрывочных, иногда до ужаса четких и острых картинок, слабо освещенных далекими лучами космического пролога «Яри».

Поглядывал, высматривал и шурился глазком:  
Позвольте познакомиться, я, кажется, знаком.  
Как под руку с молоденькой приятно погулять!  
Теперь столоначальника желал бы повстречать.  
Квартира холостецкая – живу невдалеке.  
Не будет ли браслеточка вам эта по руке?

По улице проходят, исчезают десятки быстрых фигур,

оставляющих на ретине зрачка четкий след, который горит еще несколько мгновений.

Кивая веками, встает.  
Лицо, распухшее от пьянства,  
И все еще не сытый рот.

Девичий голос говорит:

На кладбище гуляли вдвоем.  
Как смешно завились у желанного  
Рыжеватые кудри кругом.

Идет другая:

Продалась кому хотела,  
И вернулась. На щеках  
Пудра пятнами белела,  
Волос липнул на висках.

У кого-то умер муж. Она подошла к окну подвала, забрызганному весенней грязью: «Подышать весной немножко, поглядеть на свет в окошко: ноги и дома. И по лужам разливаясь, задыхается, срываясь, алая кайма».

На «Смоленское» в конке едут старички и старушки поминать своих покойников, «взирая на столицу сквозь стекла и слезу»:

Краснеют густо щечки,  
Беззубый рот дрожит,  
На голые височки  
Седая прядь бежит.

И вот, в первый раз во всей книге, здесь – в городе – приходит Смерть: «Поднявши покрывало – Лицо мне показала. – Ужасен был изгиб – Одной брови над глазом. – Зрачок горел алмазом – И пук волос прилип – К сырому лбу. – В гробу – Кто лето пролежал, – Тот волосы так носит».

\* \* \*

«Ярь» заканчивается «Исходом» – исходом из городов, из человеческих пут, из индивидуальной замкнутости, призывом «расколдовать мироздание», «потревожить древний хаос»:

В хороводы, в хороводы,  
О соборуйтесь, народы,  
Звезды, звери, горы, воды!

Книга кончена. Эта книга действительно Ярь русской поэзии, совсем новые и буйные силы, которые вырвались из самой глубины древнего творческого сознания; корни этих молодых побегов ютятся в самых недрах народного духа, и русская поэзия с полным правом может сказать молодому



поэту:

Все ли чувят, все ли чают,  
Что в тебе светаю Я?

# «Стихотворения» Ивана Бунина

1903–1906. Изд. «Знания»

Когда ищешь примеров для освещения законов поэзии и искусства, то невольно обращаешься к французской литературе и к французской живописи.

Это не потому, что во французском искусстве была бы выражена полнее, чем где-либо, сущность человеческой души.

Наоборот – многое, что есть в нас, не только не выражено во французском искусстве, но даже органически недоступно восприятию латинского духа.

Нет, во французском искусстве есть всегда геометрическая упрощенность построений, которая облегчает задачи расчленения родов в искусстве; есть математическая схема, дающая строгий логический рисунок. Поэтому к французскому искусству мы прибегаем, как к школе.

Среди французских поэтов XIX столетия вполне точно наметились две группы: поэты-живописцы и поэты-музыканты.

Поэты романтической школы были живописцами. Музыки они не понимали и не любили.

«Из всех шумов музыка – это шум, наиболее неприятный и наиболее дорогой», – говорил, как передает легенда, Теофиль Готье. Но это не помешало ему (а может, даже и по-

могло) быть авторитетным музыкальным критиком.

Виктор Гюго мыслил образами. Представлявшуюся ему картину природы он искал раньше в быстром эскизе, сделанном тушью и кистью, а после облакал ее в слова.

Его литературные произведения можно шаг за тагом проследить в его рисунках.

Поэты «Парнаса» – Леконт де Лиль, Эредиа довели точность красочных свойств слова до крайних пределов.

Они писали густыми эмалевыми красками, подобными краскам Гю-става Моро.

Неведение музыки продолжалось до символистов.

Маллармэ и Верлэн поставили перед поэзией музыкальные задачи.

Маллармэ говорил:

«В наше время симфония заменила фреску».

Верлэн не любил рифмы, которую довели до совершенства Гюго в парнасцы.

Р. де Гурмон говорит про Гюго:

«Он берет два слова, далекие по значению, ударяет их друг об друга как кимвалы. И этим достигает смутного и величественного смысла».

А Верлэн говорил:

«Рифму, как пятикопеечную игрушку, надо выбросить за окно».

Символисты всю гармонию стиха из окончаний перенес-

ли внутрь., создали сложную игру ассонансов, и естественно возник свободный стих.

В России это движение не было так отдельно.

И пластическая и звуковая сторона стиха развивалась одновременно.

Но музыка стиха лежит больше в характере русского языка, чем французского.

Поэтому инструментальная теория стиха, созданная Рене Гилем, осталась теорией во Франции, а в России эти же идеи стали давно сущностью стиха, не будучи формулированы ни в одной теории.

\* \* \*

Это все вспоминается при чтении новой книги стихов И. Бунина.

Вся громадная работа музыкальных завоеваний в области русского-стиха совершенно чужда ему.

Будучи истинным и крупным поэтом, он стоит в стороне от общего движения в области русского стиха.

У него нет ритма, нет струящейся влаги стиха.

Стихи его, как тяжелые ожерелья из неровных кусочков самоцветных неотшлифованных камней.

Он рубит и чеканит свой стих честно и угрюмо.

Его мысль никогда не обволакивается в законченную и стройную строфу. Он ставит точку посреди стиха, подсекает

полет ритма в. самом размахе.

Но с другой стороны, у него есть область, в которой он достиг конечных точек совершенства.

Это область чистой живописи, доведенной до тех крайних пределов, которые доступны стихии слова.

Большую часть книги занимают стихотворения, очень близкие тому тонкому и золотистому, чисто левптаковексшу письму, которым нам давно знаком автор «Листопада».

Застят ели черной хвоей запад,  
Золотой иконостас заката.

Но наравне с этой светлой и ясною грустью русского пейзажа у Бунина есть живопись ночная, хмурая, в темных тонах прозрачного хрусталя, налитого талой водой.

Драгоценность книги Бунина – небольшая поэма «Сапсан». Поэма угрюмой зимней ночи – русской ночи. Это чистая, строгая живопись. Штрих за штрихом, тон за тоном – точно тяжелые свинцовые капли черного ночного дождя. Ни одной яркой краски, ни одного сияющего слова, но каждое слово полно неумолимой верности и точности. И из-за слов встает огромная мистическая неизбежность пустынной ночи.

Человек убил стервятника – сапсана. К нему стал ходить волк.

Быть может, он сегодня слышал,

Как я, покинув кабинет,  
По темной спальне в залу вышел,  
Где в сумраке мерцал паркет,  
Где в окна небеса синели,  
А в черном небе четко встал  
Чернозеленый конус ели  
И острый Сириус блистал?..  
... В безлюдье на равнине дикой  
Мы оба знали, что живем  
Ее таинственной, великой,  
Зловещей чуткостью – вдвоем...  
..... И одной  
Обречены печальной доле:  
Стеречь друг друга в час ночной...

Эта поэма как черный ствол одинокого дерева, с трагическим величием поднимающего свои короткие обнаженные ветви к серому небу. Остальные стихотворения – как опавшая разноцветная листва у его подножья.

\* \* \*

Большую часть книги занимают стихотворения восточные. Тут есть металлическая пышность и четкость сонетов Эредиа и та яркость красок, соединенная с законченностью пятен, которая поражает в константинопольских картинах Бревгинга. Но это все (несмотря на все живописные досто-

инства письма) восток внешний, восток форм и костюмов, тот стиль, который хочется назвать французским термином «orientale».

И только одно стихотворение из всей этой серии проникнуто для нас истинным откровением восточной души: это «Пастухи пустыни». В нем есть такие величественные, полные успокоением пустыни стихи:

Мы проводили солнце. Обувь скинем.  
И свершим под звездным темно-синим  
Милосердным небом свой намаз.  
Пастухи пустыни, что мы знаем!  
Мы как сказки детства вспоминаем  
Минареты наших отчих стран.  
Разверни же, Вечный, над пустыней  
На вечерней тверди темно-синей  
Книгу звезд небесных – наш Коран!

У Бунина нет корней в современной русской поэзии. Он стоит в стороне и ничем ей не обязан. Но у него есть глубокая органическая связь с русской прозой: с пейзажем Тургенева и с описаниями Чехова. Точно эта школа интимного пейзажа захотела сжаться, отчеканиться, закристаллизоваться в стихе Бунина. И если мы не находим в нем плавного струящего ритма, которым живут современные русские поэты, то в его прерывистости и неторопливости бесспорно получил стихотворное обобщение многоголосый ритм тургеневских и че-

ХОВСКИХ ОПИСАНИЙ.



## «Зарево зорь»

Так называется последняя книга Бальмонта.

– Всем тем, в чьих глазах отразились мои Зори, отдаю я ответ их очей, – говорит он на первой посвячительной странице этой книги.

Сколько их, этих Зорь? Этих отсветов?

Кажется, это – десятая или двенадцатая по числу книга его стихотворений... Но не все равно ли?

Сегодня в Петербурге торжественно, всероссийски празднуется 25-летний юбилей литературной деятельности Бальмонта...

– Quelle blague!<sup>2</sup>

Разве можно говорить о «литературной деятельности» Бальмонта? Но я понимаю этот юбилей: это русская молодая поэзия празднует совершеннолетие; ей сегодня исполнилось двадцать пять лет.

Двадцать пять лет тому назад при звуке первых стихотворений Бальмонта она очнулась от того старческого сна, в который погружалась постепенно. Бальмонт был действительно заревом грядущих зорь... Мы – свидетели их.

Последние годы много говорилось о «падении» Бальмонта. Это так же неверно, как и то, что будто бы Бальмонт напи-

---

<sup>2</sup> Какая чепуха! (франц.).

сал двадцать книг, что ему сорок пять лет, что он был влюблен «тысяча и три» раза...

Для Бальмонта нет времени, – того обычного времени, измеряемого минутами, днями и годами. Его время измеряется вечностью и мгновением. За эти двадцать пять лет он пережил только одно мгновение, создал только одно стихотворение, был влюблен только один раз.

Но это одно стихотворение он произносил с тысячами интонаций. спеша с влюбленной торопливостью заглянуть в зрачки тысячам людей, которых встречал на пути, точно каждому из людей, живущих на земле, по-иному хотел сказать то же слово.

Если нам кажется, что Бальмонт повторяется, то это – собственная наша вина, мы не хотим удовлетворяться тем стихотворением, которое создано лично для нас, и нескромно подслушиваем те, что он уже шепчет другим.

Однажды я решился спросить Бальмонта: считает ли он справедливыми слова Гете о том, что творчество начинается лишь там, где есть самоограничение?

Он же ответил мне: «Но если бы ты знал, сколько еще стихотворений я не захотел написать!»...

По этому ответу я понял, что для Бальмонта существуют совсем иные критерии, о которых не подумал Гете.

Пенься, мгновенье, будь многопенней,  
Свежих мгновений нам ветер навей...

Первая строчка верна, но вторая лжет. Бальмонт безысходно заключен в темнице одного мгновенья.

Бальмонт перевел Шелли, Эдгара По, Кальдерона, Уольта Витмана, испанские народные песни, мексиканские священные книги, египетские гимны, полинезийские мифы, Бальмонт знает двадцать языков, Бальмонт перечел целые библиотеки Оксфорда, Брюсселя, Парижа, Мадрида... Все это неправда, потому что произведения всех поэтов были для него лишь зеркалом, в котором он видел лишь отражение собственного своего лика в разных обрамлениях, из всех языков он создал один, свой собственный, а серая пыль библиотек на его легких крыльях Ариеля превращается в радужную пыль крыльев бабочки.

Бальмонт – самый дальностранствующий из всех русских поэтов: он путешествовал по Мексике, он посетил Египет... В настоящую минуту, когда мы празднуем «25-летие его литературной деятельности», он плывет где-то по границам Индийского и Южно-ледовитого океана из южной Африки в Тасманию, он ничего не знает о том, что Россия чувствует его сегодня, а пакет с газетными вырезками догонит его не раньше, чем через полгода на каком-нибудь из океанских архипелагов.

И в то же время Бальмонт, конечно, не видал ни одной из тех стран, по которым он проехал. И если в его душе живет четкое видение земли, то, конечно, это какой-нибудь серень-

кий пейзаж Владимирской губернии, воспоминание о русской деревне, пути к которой ему заказаны в его отдаленных странствиях.

Как бесконечно трогательно и наивно это воспоминание, написанное им в прошлом году в Египте:

Прекрасней Египта наш север.  
Колодец. Ведерко звенит.  
Качается сладостный клевер,  
Горит в высоте хризолит.  
А яркий рубин сарафана  
Призывнее всех пирамид.  
А речка под кровом тумана...  
О, сердце. Как сердце болит!

И на той же самой странице он говорит: «Где бы я ни странствовал, везде припоминаю мои душистые леса. Болота и поля. В полях от края к краю родимых кашек полоса... И так чарующе, и так унывно-четко, душа поет: „Вернись. Пора“».

Тот знак, которым однажды отметила Бальмонта «безглагольная» русская природа, никогда не сотрется из его сердца и не даст места другим видениям, в каких бы экзотических странах ни стремился бы он утолить вечную тоску своего изгнания. Для них у него есть слова привычно-драгоценные, бессильно-изысканные. Но только для русских равнин находит он те черты, те напевы слов, которых нельзя забыть, раз

услыхавши. «Тоска степей» в его последней книге относится к тем изумительным стихотворениям, за которые можно простить сотни равнодушных страниц...

Звук зурны звенит, звенит, звенит, звенит,  
Звон стеблей, ковыль, поет, поет, поет.  
Серп времен горит, сквозь сон, горит, горит,  
Слезный стон растет, растет, растет, растет.  
Даль степей не миг, не час, не день, не год.  
Ширь степей, но нет, но нет, но нет путей.  
Тьма ночей, немой, немой тот звездный свод,  
Ровность дней, в них зов, но чей, но чей, но чей?  
Мать, отец, где все, где все – семьи моей?  
Сон весны – блеснул, но спит, но спит, но спит.  
Даль зовет – за ней, зовет, за ней, за ней,  
Звук зурны звенит, звенит, звенит, звенит...

Что это? Как это сделано? Как достигнуто здесь то, что когда читаешь эти строфы, то не слышишь ни одного слова, но в ушах явственно звенит долгий степной напев... Это – чудо.

Мы можем как угодно бороться и спорить с Бальмонтом, можем, открывая новые и новые тома его произведений, изнывать от тоски, не находя своего стихотворения, можем отрицать его... Но он внезапно ослепляет нас гениальными строками и говорит:

С сердцем ли споришь ты? Милая, милая,

С тем, что певуче и нежно, не спорь.  
Сердце я. Греза я. Воля я. Сила я.  
Вместе оденемся в зарево зорь.

Кто же Бальмонт в русской поэзии? Первый лирический поэт? Предтеча? Родоначальник? Выше он – или ниже других живущих?

На это нельзя ответить. Его нельзя сравнивать. Он весь – исключение. Его можно любить только лично...

Кто же Бальмонт?

– Зарево зорь...