

Иннокентий Анненский

# Бальмонт-лирик



# Иннокентий Фёдорович Анненский

## Бальмонт-лирик

### Серия «Книга отражений», книга 6

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=2824685](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2824685)*

#### **Аннотация**

«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...»

# Содержание

I	4
II	13
III	23
IV	29
V	53
Список сокращений	74

# Иннокентий Федорович 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 брэнности, аналогически переносится нами и на слово – исконного слугу мысли.

Слово остается для нас явлением низшего порядка, кото-

рое живет исключительно отраженным светом; ему дозволяется, положим, побрякивать в стихах, но этим и должна исчерпываться его музыкальная потенция. Если в стихах дозволительны и даже желательны украшения, то все же, помня свой литературный ранг, они должны оставлять идею легко переводимую на обыденный, служилый волапюк, 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 *здравого смысла* – здесь он верховный судья, и решения его никому обжалованью 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<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>, 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

---

<sup>1</sup> ... и их погладила даже львиная лапа Петра. – Анненский, по-видимому, имеет в виду частое употребление церковнославянизмов в указах и других документах, написанных Петром I.

<sup>2</sup> Еще Белинскому ничего не говорила народная поэзия... – Анненский не учитывает эволюции Белинского в его отношении к фольклору и всей сложности его оценок, в общей системе взглядов критика. В XIX-начале XX в. подобное отношение к Белинскому как к отрицателю народного творчества было широко распространено. На самом деле Белинский допускал иногда в полемическом задоре резкие выпады против превознесения народного творчества в ущерб индивидуальной литературе нового времени и против современных подражаний фольклору – на эти высказывания и ссылались чаще всего истолкователи Белинского как отрицателя фольклора. Однако следует учитывать и его историчные, серьезные очерки устного народного творчества, например, в большом цикле статей о сборнике Кириши Данилова (1841). Указано Б. Ф. Егоровым.

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<sup>3</sup>. 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<sup>4</sup> или последней формации Барреса<sup>5</sup>.

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

---

<sup>3</sup> Катков Михаил Никифорович (1818–1887) – реакционный публицист; издатель «Русского вестника». С Катковым Достоевского связывали деловые и денежные обязательства.

<sup>4</sup> Лабуле де Лефевр Эдуард Рене (1811–1883) – французский публицист, ученый, общественный деятель.

<sup>5</sup> Баррес Морис (1862–1923) – французский писатель. Произведения Барреса отмечены индивидуализмом, мистическим самоанализом, антидемократизмом. Баррес импонировал современникам публицистической страстностью, остротой демагогической критики буржуазно-республиканской Франции.

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<sup>6</sup>, Грековых<sup>7</sup> и скольких еще, которые отцветали, не успевши расцвести, но такие поэты, как Случевский<sup>8</sup> и Кусков<sup>9</sup>, начавши писать в юности, должны были, в силу внешних обстоятельств, замолкать на десятки лет до преклонного возраста. А рядом процветали стихи Шеллера<sup>10</sup> и Омудевского<sup>11</sup> и все эти забытые теперь с сербского, из Петефи<sup>12</sup>, из Ларры<sup>13</sup> – мимоходом, никогда не писавшего стихов.

Вы помните, конечно, что Писарев одобрял поэзию Майкова<sup>14</sup>. Но каково было это одобрение. Базаров видел в довольно смело выраженном эпикуреизме тогда еще молодого

---

<sup>6</sup> Крешев Иван Петрович (1824–1859) – поэт и переводчик.

<sup>7</sup> Греков Николай Порфирьевич (1810–1866) – поэт и переводчик.

<sup>8</sup> Случевский Константин Константинович (1837–1904) – поэт и прозаик.

<sup>9</sup> Кусков Платон Александрович (1834–1909) – поэт.

<sup>10</sup> Шеллер (псевд. Михайлов) Александр Константинович (1838–1900) – поэт и прозаик.

<sup>11</sup> Омудевский (Федоров) Иван Васильевич (1836–1883) – поэт и прозаик.

<sup>12</sup> Петефи Шандор (1823–1849) – венгерский поэт.

<sup>13</sup> Ларра-Ларра-и-Санчес де Кастро Марьяно Хосе де (1809–1837) – испанский писатель, критик, публицист.

<sup>14</sup> Вы помните, конечно, что Писарев одобрил поэзию Майкова. – Анненский, очевидно, имеет в виду слова из статьи Писарева «Писемский, Тургенев и Гончаров»: «У наших лириков, за исключением гг. Майкова и Некрасова, нет никакого внутреннего содержания...» («Русское слово», 1861, кн. 11, с. 5).



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<sup>15</sup>; о поэзии Полонского, этой растрепанно-яркой комете нашей литератур?!?

Если бы кто-нибудь сделал для нее хоть то, что покойный поэт сделал для Бенедиктова<sup>16</sup>.

Да что я говорю о судьбе наших *di minores*<sup>17</sup>, когда исследование столетнего Пушкина после всех памятников, обедов и речей начато только вчера академиком Коршем<sup>18</sup>, и если хоть несколько известно в литературе, то лишь благодаря своему анекдотическому поводу<sup>19</sup>. Эстетизм силою об-

---

<sup>15</sup> Галахов Алексей Дмитриевич (1807–1892) – историк литературы. Составитель пособий по истории русской литературы, в том числе книги «Русская хрестоматия» (1842).

<sup>16</sup> ...что покойный поэт сделал для Бенедиктова. – Я. П. Полонский подготовил к изданию сочинения Бенедиктова. См.: Бенедиктов В. Г. Сочинения. Т. 1, 2. СПб. – М., 1902. / Под ред. Я. П. Полонского. 2-е, посмертное изд.

<sup>17</sup> Здесь: меньших по значению (*лат.*).

<sup>18</sup> Корш Федор Евгеньевич (1843–1915) – академик, профессор классической филологии, переводчик. Историко-литературные работы Корша посвящены критическому анализу текстов классических авторов, восточной, славянским и русской литературам.

<sup>19</sup> ...исследование столетнего Пушкина... известно в литературе... благодаря своему анекдотическому поводу. – Анненский имеет в виду книгу Корша «Разбор вопроса о подлинности окончания „Русалки“ А. С. Пушкина по записи Д. П. Зуева» (СПб., 1898). Анекдотический повод – публикация в «Русском

стоятельств 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 Jehan Rictus<sup>20</sup> могут смотреть на силу французского языка и его красоту с совершенно различных точек зрения; для Реми де Гурмона<sup>21</sup> в вопросе о стиле определителем является природа, φύσις,

---

архиве» окончания «Русалки», якобы записанного Д. П. Зуевым. Впоследствии подлинность записи Зуева была опровергнута.

<sup>20</sup> Jehan Rictus – Жан Риктю (1867–1933); настоящее имя: Габриэль Рандон де Сент-Аман – французский поэт.

<sup>21</sup> Гурмон Ремиде (1858–1915) – французский писатель и критик символистского направления. Критический метод Гурмона оказал некоторое влияние на творчество Анненского.

тогда как для Альбала<sup>22</sup> этот критерий есть только  $\Theta\epsilon\sigma\iota\varsigma$ <sup>23</sup>, 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<sup>24</sup>, и этому прошло уже более полувека; а три года тому назад в симфоническом собрании при мне ошарили комментатора Сен-Санса за слово *cathedralesque*<sup>25</sup>, 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 волапюком и говореньем, т. е. зыбкой беспредельностью великорусских наречий и поднаречий. Мало помога-

---

<sup>22</sup> Альбала Антуан (1856–1935) – французский писатель, литературовед.

<sup>23</sup> Условие, тезис (*греч.*).

<sup>24</sup> Виктор Гюго... провозгласил равенство всех слов французского языка... – В трактате «Вильям Шекспир» Гюго писал: «До настоящего времени существовала литература для образованных. Во Франции... литература особенно стремилась стать замкнутой кастой... Не все слова имели право на существование в языке. Словарь соглашался или не соглашался включить какое-либо слово в свой состав... Пора оставить такой образ мыслей. Этого требует демократия» (Гюго В. Собр. соч. М. 1956, т. 14, с. 320–321).

<sup>25</sup> Собороподобный (*фр.*).

ет 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 исследовании 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 определятельными 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 думать 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 опошлелости, спешит окарикатурить, если не алиенировать<sup>26</sup>, 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

---

<sup>26</sup> ... алиенировать... – т. е. отчуждать, отъединять.

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. Глумлиение, намеки на манию величия, торжествующие улыбки по поводу *уклонов*, *перепевности* и грома, рифмующего с каким-то изломом, – все это en premier lieu<sup>27</sup>.

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.

---

<sup>27</sup> В первую очередь (*фр.*).

*Перепевные, гневные, нежные звоны.*

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

Перепев – *resantatio*, 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 «*Exegi monument*»<sup>28</sup>, 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 сти-

---

<sup>28</sup> ...«*Exegi monument*'» – начало первой строфы стихотворения Горация. В русском переводе: «Создан памятник мной...». Стихотворение входило в гимназические программы. Я памятник воздвиг (*лат.*).



ха. Как не он? Да разве уклоны и перепевы не выписаны целиком в прозе предисловия к «Горящим зданиям»?<sup>29</sup> А это уж, как хотите, улика. Разве что, может быть, надо разуместь здесь Бальмонта не единолично, а как Пифагора, с его коллегией<sup>30</sup>. 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 самослаждение 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 вы-

---

<sup>29</sup> ...в прозе предисловия к «Горящим зданиям»? – Книга Бальмонта «Горящие здания» вышла в 1900 г. Начиная со 2-го издания в качестве предисловий помещены: 1) – «из записной книжки» (3.IX 1899); 2) Стихотворение «Мои враги» (датировано 14.VI 11 1903); 3) «Из записной книжки» (3.1 1904). Анненский имеет в виду декларативную субъективность Бальмонта, отразившуюся в этих предисловиях.

<sup>30</sup> ...как Пифагора, с его коллегией. – Пифагор (род. ок. 580-ум. 500 г. до н. э.) – древнегреческий математик и философ. Основал так называемый пифагорейский союз, который был одновременно философской школой, политической партией и религиозным братством.

раженное 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<sup>31</sup>, – 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 щепетливому 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 «Пре-

---

<sup>31</sup> ...квинтилиановское украшение... – Анненский имеет в виду специфические особенности ораторского стиля Марка Фабия Квинтилиана (род. ок. 35-ум. 95) – древнеримского теоретика ораторского искусства.

красное должно быть величаво»<sup>32</sup> или лермонтовском фонтане и его медленных шагах по лунно-блестящему и кремнистому пути<sup>33</sup>? 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-гора, 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. *Многопенность* – 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,

---

<sup>32</sup> *Прекрасное должно быть величаво...* – строка из стихотворения Пушкина «19 октября» (1825).

<sup>33</sup> ...*лермонтовском фонтане и его медленных шагах по... кремнистому пути?* – Имеются в виду стихотворения Лермонтова «Желанье» («Отворите мне темницу...»); см. строку: «Чтоб фонтан не умолкая...»), а также «Выхожу один я на дорогу...» (см. строку: «Сквозь туман кремнистый путь блестит...»).

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 *одноприродно*, 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 перепевах 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 *предтеч* 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...<sup>34</sup>

Выхожу один я на дорогу...

Наш стих, хотя он, может быть, и не открывает новой поэтической эры, но идет уже от бесповоротно-*сознанного* стремления *символически стать самой природою*, отображая и плавные уклоны лебединых белоснежностей, и все эти переплески ее жизнью 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 волшеббно слила все пленившие стих подвижности и 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

---

<sup>34</sup> Тиха украинская ночь... – строка из поэмы Пушкина «Полтава».

Бальмонта совершенно лишены в пьесе сурового характера трагических пародов, которые смягчались у греков танцем, — и среди пестрого и гомонящего царства переплесков, рассказов, 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 смелей и правдивей 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 Роденбаха<sup>35</sup> 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,

---

<sup>35</sup> Роденбах Жорж (1855–1898) – бельгийский писатель-символист.

который когда-то только мерещился Пушкину<sup>36</sup> в бессонные ночи. Призрак больной совести проходит через все творения Достоевского от «Записок из подполья» до самоубийства Смердякова и сумасшествия Ивана Карамазова. – Наследственность, атавизм, вырождение, влияние бессознательно-го, психология толпы, *la bete humaine*<sup>37</sup>, 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 Esperance (m-me d'Houville) ont une qualite commune et nouvelle-une sincerite un peu revelatrice de la psychologic*

---

<sup>36</sup> ...свиток, который когда-то только мерещился Пушкину... – См. стихотворение Пушкина «Воспоминание»: «Воспоминание безмолвно предо мной / Свой длинный развивает свиток...»

<sup>37</sup> Человек-зверь (*фр.*).



feminine)<sup>38</sup>, а русские беллетристы-обогащение 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 арматура 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 при-

---

<sup>38</sup> (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.*).

роды, 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 прозреваешь 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<sup>39</sup>.

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

Мы любуемся цветистым переплеском его души, встревоженной неотразимостью возвратного налета, как она в ответ, точно беклиновские волны<sup>40</sup>, то вырисуетя тоскующим профилем княгини в серебристой повязке, то осветит свои тра-

---

<sup>39</sup> *Мой идеал теперь – хозяйка...* – строка из чернового наброска к «Путешествию Онегина».

<sup>40</sup> *...беклиновские волны...* – Беклин Арнольд (1827–1901) – швейцарский живописец-символист.

гические бездны безумием нищего и косматого старика, то захладеет 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, разорванно-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 разобраться, 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.

(II. 35)

Я напомним в том же жанре «Закатные цветы», «Придорожные травы», «Безглагольность», «Черемухой душистой», да и сколько их есть еще пьес, которые всего, кажется, сво-

боднее 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*<sup>41</sup>, 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.  
Субботный 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!<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Будь без страха (*исп.*).

<sup>42</sup> Как медленно, как тягостно, как скучно... – «Колдунья» (Бкс).

(II, 267)

А вот конец «Колдуньи влюбленной»<sup>43</sup>.

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

(II, 287)

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.

---

<sup>43</sup> А вот конец «Колдуньи влюбленной» – Бкс.



Но весь я прекрасен, дышу и дрожу,  
Мне жаль, что тебя я печалю.  
Приблизься: тебе я всю правду скажу,  
А может быть, только ужалю<sup>44</sup>.

(II, 240)

Пресловутый эротизм поэзии Бальмонта – я, признаться, его никак не мог найти. По-моему, мы скорее принимаем 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, что он органически не мог бы создать пушкинского «Заклинания». Для этого он слишком эстетичен.

Хочу быть дерзким. Хочу быть смелым<sup>45</sup>.

Но неужто же эти невинные ракеты еще кого-нибудь мистифируют? 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

---

<sup>44</sup> Ты мне говоришь, что как эсеница я... – Гз.

<sup>45</sup> Хочу быть дерзким... – «Хочу» (Бкс).

Уйдите боги, уйдите люди<sup>46</sup>.

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 и забыться,  
Тихо, но жадно упиться  
Тающим сном.

Счастье ночной белладонны —  
Лаской убить.  
Взоры ее полусонны,  
Любо ей день позабыть,  
Светом луны расцветаться,  
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

---

<sup>46</sup> *Уйдите боги, уйдите люди...* – то же стихотворение.

Вспыхнет мечтой полусонной.  
Кто расцветет белладонной —  
Ты или я?<sup>47</sup>

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»<sup>48</sup>, 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, —

---

<sup>47</sup> *Счастье души утомленной...* — «Белладонна» (Гз).

<sup>48</sup> ...помнят... пьесу Пушкина... о двух женщинах и тютчевский «Темный огонь желанья»... — См. стихотворение Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением» и стихотворение Тютчева «Люблю глаза твои, мой друг...». Последняя строка у Тютчева читается: «Угрюмый, тусклый огонь желанья».

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<sup>49</sup>.

(II. 294)

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<sup>50</sup>*

или

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

Своей усмешкой вечно-кроткой,  
Лицом, всегда склоненным ниц,

---

<sup>49</sup> У ног твоих я понял в первый раз... – Бкс.

<sup>50</sup> У нее глаза морского цвета... – «Морская душа» (Бкс).

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<sup>51</sup>.

(II, 84. «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 поэту 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<sup>52</sup>, и Упанишады<sup>53</sup>, и Агура-мазда<sup>54</sup>, и шотландская са-

---

<sup>51</sup> Ты вся – безмолвие несчастья... – «Я буду ждать» (Гз). 8-я строка читается: «Крылатых, но не ходких птиц».

<sup>52</sup> Рибера Хосе (по прозвищу Спаньолетто; 1591–1652) – испанский живописец и гравер.

<sup>53</sup> Упанишады – общее название различных по характеру и объему философских сочинений Древней Индии (см. стихотворение Бальмонта «Из Упанишад»).

га, 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 искрення и серьезна, 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<sup>55</sup>, не о Гюйо<sup>56</sup> или Вл. Соловьеве<sup>57</sup>, 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.

---

<sup>54</sup> Агур-мазда (Ормузд) – обожествленное светлое начало в религии древнего Ирана и Азербайджана (см. стихотворение Бальмонта «Скорбь Агура-мазды»).

<sup>55</sup> Аккерман Луиза Викторина (урожд. Шике; 1813–1890) – французская поэтесса.

<sup>56</sup> Гюйо Жан-Мари (1854–1888) – французский философ-идеалист.

<sup>57</sup> Соловьев Владимир Сергеевич (1853–1900) – философ-идеалист, богослов, поэт и публицист.

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:  
«Полюбим 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<sup>58</sup>.

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

---

<sup>58</sup> Мне чужды ваши рассуждения... – «Далеким близким» (Тл).

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 прикрытости и сознанных нами нравственных разграничений и противоречий.

*Я* измеряется для нового поэта не завершившим это я идеалом или миропониманием, а болезненной безусловностью мимолетного ощущения. Оно является в поэзии тем на миг освещенным провалом, над которым 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,  
Наслаждение, усталое, спит.

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

Жить, умирать, и любить,  
Беспредельною 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 смерчи нам радость дана, —  
Красота, тишина, глубина!<sup>59</sup>

Перед абсурдом *цельности* в создании поэта стоит и его живое отрицание, реальность *совместительства*, бессозна-

---

<sup>59</sup> Факелы, тлея, чадят... – «Потухшие факелы» (Гз).

тельности жизней, кем-то помещенных бок о бок в одном призрачно-цельном я, ужас видеть, без возможности удержаться 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<sup>60</sup>.

В нашем я, глубже сознательной жизни и позади столь неточно формулированных нашим языком эмоций и желаний, 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 Досто-

---

<sup>60</sup> *Когда я к другому в упор подхожу...* – «Глаза» (Бкс).

евского. 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<sup>61</sup>.

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

---

<sup>61</sup> О да, я Избранный, я Мудрый, Посвященный... – «Избранный» (Гз).

# 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...<sup>62</sup>

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 мо-

---

<sup>62</sup> Мир должен быть оправдан весь... – «В душах есть все» (Гз).

жет 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<sup>63</sup> на роденовского *l'homme au nez casse*<sup>64,65</sup>, 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 *madame 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,

---

<sup>63</sup> ...канона Поликлета... – Поликлет (жил в 5 в. до н. э.). – древнегреческий скульптор. Изображал преимущественно фигуры юных атлетов; из них наиболее знаменит «Дорифор» (копьеносец). Эту статую древние называли каноном.

<sup>64</sup> Человека со сломанным носом (*фр.*).

<sup>65</sup> ...на роденовского *l'homme au nez casse*... – Роден Огюст (1840–1917) – французский скульптор. «Человек со сломанным носом» (1864) – скульптура Родена.

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.

Но люблю безотчетное,

И восторг, и позор,

И пространство болотное,

И возвышенность гор<sup>66</sup>.

Или:

Я ненавижу всех святых<sup>67</sup>...

Я ненавижу человечество<sup>68</sup>...

---

<sup>66</sup> *Жить среди беззакония...* – Бкс.

<sup>67</sup> *Я ненавижу всех святых...* – «Голое дьявола» (5кс).

<sup>68</sup> *Я ненавижу человечество...* – Тл.

Среди людей самум<sup>69</sup>...

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

Поэтические рассуждения лирика мне лично интересными не показались: отчего и 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!<sup>70</sup>

Или:

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

---

<sup>69</sup> Среди людей самум... – «В душах есть все» (Гз).

<sup>70</sup> Я не был никогда такой, все все... – Бкс.



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 мироздания глубока,  
Прекрасен вид лучистой паутины,  
И даже муха в ней светло-звонка.

Белейшие цветы растут из тины,  
Червонной всех цветов на плахе кровь,  
*И смерть – сюжет прекрасный для картины*<sup>71</sup>.

\* \* \*

Бодлер никогда не давал нам своих мыслей в столь безнадежно аналитической форме, по крайней мере в «Цветях Зла»<sup>72</sup>. Если Пушкин любил байроническую форму лиризма, то не надо забывать, что и у Байрона и у Пушкина это

---

<sup>71</sup> Мне нравится, что в мире есть страдания... – строфы из того же стихотворения. 6-я строка у Бальмонта: «Я в пышный смерч свиваю пыльный сор».

<sup>72</sup> «Цветы Зла» (1857) – книга стихов Шарля Бодлера.

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 «Химеры».

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

Переломаны кости мои.

Я в застенке. Но чу! В забыты

Слышу, где-то стремятся ручьи.

Так созвучно, созвонно в простор  
Убегают с покатоствей 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!<sup>73</sup>

Анализ этой пьесы завел бы нас слишком далеко. Но редко, кажется, удавалось Бальмонту быть синтетичной 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 бальмонтовской лирики указанием на самое поэтическое выражение *невозможности*

---

<sup>73</sup> *Переломаны кости мои...* – «В застенке» (Бкс).

*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 быстрокрылый, и душа, альбатросом,  
Унесется к неведомой мгле.  
Я устал приближаться от вопросов к вопросам,  
Я жалею, что жил на земле<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> *Отчего мне так душно?..* – (Тл). 7-я строка: «Для чего же я медлю пред раскрытой могилой?» 10-я строка: «Я не гений певучей мечты».

## V

Но в лирическом я Бальмонта есть не только субъективный момент, как оказывается спорный и прорекаемый, 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 бальмонтовских 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 (II. 204), блески (II, 29; II. 280), мраки (II. 305), сумраки (II, 49), гулы (II, 50), дымы (II, 357), сверканья (II, 113), хохоты (II, 68), давки (II, 70), щекотания (II, 318), прижаться (II, 317), упоенья (Тл. 79), рассекновенья (Т л. 112), отпадения (II, 280), понимания (Тл. 205) и даже бездонности (II, 184), мимолетности (Тл. 48), кошмарности (Тл. 103), минутности (Тл. 128)<sup>75</sup>.

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

Вот «Намек»<sup>76</sup> —

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

---

<sup>75</sup> *светы... минутности...* — светы («Снежинки»); блески («Ангелы опальные»); мраки («Тайна горбуна»); сумраки («Сумрачные области»); гулы («Под ярмом»); дымы («Дымы»); сверканья («Нам нравятся поэты...»); хохоты («В душах есть все»); давки («Избранный»); щекотания («К смерти»); прижаться (там же); рассекновенья («Различные»); отпадения («Отпадения»); понимания («Полночь»); бездонности («Влияние луны»); мимолетности («Я не знаю мудрости...»); кошмарности («Злая ночь»); минутности («Воздушность»).

<sup>76</sup> «Намек» — (Бкс). 2-я строка: «В подводной прохладе, утонченный ждущий намек».

Или:

Из воздушного храма уносит далеко  
*Золотую возможность дождей...*<sup>77</sup>

(II, 175)

Ты блестяшь, как *двенадцатицветный* алмаз,  
Как кошачья *ласкательность* женских влюбляющих  
глаз...<sup>78</sup>

(II, 181)

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<sup>79</sup>.

(II, 184)

В небе видения *облачной млечности*<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> *Из воздушного храма уносит далеко...* – «Воздушный храм» (Бкс).

<sup>78</sup> *Ты блестяшь, как двенадцатицветный алмаз...* – «Гимн огню» (Бкс).

<sup>79</sup> *И бродим, бродим мы пустынями...* – «Влияние луны» (Бкс).

<sup>80</sup> *В небе видения облачной млечности...* – «Лунная соната» (Тл).

(Тл. 73)

Море времени и мысли бьется в *бездне голубой*,  
О пределы *пониманий* ударяется *прибой*<sup>81</sup>.

(Тл. 205)

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

Все зримое – игра воображенья,  
Различность многогранности одной,  
В несчетный раз – повторность отраженья<sup>82</sup>.

(II. 364)

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

безымерность (II, 396), печальность (ibid.), (росистая) пьяность (II, 282), запредельность (Тл. 20), напевность (II, 239), многозыблемость (Тл. 169), кошмарность (Тл. 103), безглагольность<sup>83</sup> (Тл. 131).

Но Бальмонт лирически их оправдал. Постигший таин-

---

<sup>81</sup> Море времени и мысли... – «Полночь» (Тл).

<sup>82</sup> *Все зримое – игра воображенья...* – «Кукольный театр» (Бкс).

<sup>83</sup> ...*безымерность... безглагольность...* – безымерность («Влияние луны»); запредельность («Жар-птица»); напевность («Если грустно тебе...»); многозыблемость («Зимой ли кончается год...»); кошмарность («Злая ночь»); безглагольность («Безглагольность»).



ство русской речи, Бальмонт не любит окаменелости сложных, 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*<sup>84</sup>.

(II, 166)

Или с красивым хиазмом:

*Воздушно-белые недвижны* облака,  
*Зеркально-царственна* холодная река<sup>85</sup>.

(II, 183)

Параллельные:

Их каждый взгляд *рассчитанно-правдив*,  
Их каждый шаг *правдоподобно-меток*<sup>86</sup>.

(II, 363)

Оксюморные:

В роще шелест, шорох, свист,

---

<sup>84</sup> Нет больше стен... – «Смертию – смерть» (Гз).

<sup>85</sup> Воздушно-белые недвижны облака... – «Лунное безмолвие» (Бкс).

<sup>86</sup> Их каждый взгляд... – «Кукольный театр» (Бкс).

*Отдаленно-приближенный*<sup>87</sup>...

(II, 36)

*Вольно-слитые сердца*...<sup>88</sup>

(II, 273)

Перепевные:

*Радостно-расширенные реки*<sup>89</sup>.

(II, 132)

Лирические красочные:

В грозовых облаках  
Фиолетовых, *аспидно-синих*<sup>90</sup>.

Лирические отвлеченные:

*Призраком воздушно-онемелым*...<sup>91</sup>

(II, 265)

---

<sup>87</sup> *В роще шелест*... – «Осень» (Гз).

<sup>88</sup> *Вольно-слитные сердца*... – «Влага только на мгновение...» (Бкс).

<sup>89</sup> ...*радостно-расширенные реки*... – «И Да и Нет» (Гз).

<sup>90</sup> *В грозовых облаках*... – «Гимн огню» (Бкс).

<sup>91</sup> *Призраком воздушно-онемелым*... – «Прозрачность» (Бкс).

*Сирено-гибельных видений...*<sup>92</sup>

(Тл. 112)

*Смерть медлительно-обманная...*<sup>93</sup>

(II, 318)

(Я) *мучительно-внимательный...*<sup>94</sup>

*Отвратительно-знакомые щекотания у рта...*<sup>95</sup>

(*ibid.*).

Мы с тобою весь мир победим:  
Он проснется *чарующе-нашим*<sup>96</sup>.

(II, 284)

Интересны сложные сочетания, которые кажутся еще воздушнее обычных.

---

<sup>92</sup> *Сирено-гибельных видений...* – «Различные» (Тл).

<sup>93</sup> *Смерть медлительно-обманная...* – «К смерти» (Тл).

<sup>94</sup> ... *мучительно-внимательный...* – там же.

<sup>95</sup> *Отвратительно-знакомые щекотания у рта...* – там же.

<sup>96</sup> *Мы с тобою весь мир победим...* – «Хоть раз» (Бкс). 2-я строка: «Он возникнет чарующе-нашим».

Лиловато-желто-розовый пожар<sup>97</sup>.

(II, 176)

Все было серно-иссиня-желто...<sup>98</sup>

(II. 165)

Деревья так сумрачно-странно-безмолвны<sup>99</sup>.

(Тл. 131)

Есть пример разошедшегося сложного сочетания.

Скептически произрастанья мрака,  
Шпионски выжидательны они<sup>100</sup>.

(II. 369)

Отрицательность и лишенность в словах Бальмонта очень часты.

Вот конец одной пьесы:

Непрерываемо дрожание струны,  
Ненарушаема воздушность тишины,

---

<sup>97</sup> *Лиловато-желто-розовый пожар...* – «Голос заката» (Бкс).

<sup>98</sup> *Все было серно-иссиня-желто...* – «Смертию – смерти» (Гз).

<sup>99</sup> *Деревья так сумрачно-странно-безмолвны...* – «Безглагольность» (Тл).

<sup>100</sup> *Скептически произрастанья мрака...* – «Химеры» (Бкс).

Неисчерпаемо влияние Луны<sup>101</sup>.

(II. 183)

«Безъ» и «без» – в одном сонете повторяются 15 раз; этот же предлог в слитном виде (II, 127) 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» (II, 105), 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<sup>102</sup>.

(II. 348)

---

<sup>101</sup> *Непрерываемо дрожание струны...* – «Лунное безмолвие» (Бкс).

<sup>102</sup> *И так же, как стебель зеленый...* – «Намек» (Бкс).

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<sup>103</sup>.

(II, 183)

дыхание:

Дымно дышат чары царственной луны<sup>104</sup>...

шуршанье:

О как грустно шепчут камыши без счета;  
Шелестящими, шуршащими стеблями говорят<sup>105</sup>.

(Тл. 145).

озлобленность:

Я спал, как зимний холод,  
Змеиным сном, – злорадным<sup>106</sup>.

(II. 223)

---

<sup>103</sup> Как стынет скованно вон та сосна и та. – «Лунное безмолвие» (Бкс).

<sup>104</sup> Дымно дышат чары царственной луны... – «Царство тихих звуков» (Тл).

<sup>105</sup> О как грустно шепчут камыши без счета... – «Болото» (Тл).

<sup>106</sup> Я спал, как зимний холод... – «Праздник свободы» (Бкс).

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

# Осень

В *роще* шелест, шорох, свист.  
Смутно *шепчутся* вершины  
И березы и осины.  
С измененной высоты  
Сонно падают листья<sup>107</sup>.

(II. 36)

В сонорности *л.*

---

<sup>107</sup> В *роще* шелест, шорох, свист... – «Осень» (Гз).



# 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<sup>108</sup>.

(II. 189)

Вот несколько примеров перепевности:

Так созвучно, созвонно<sup>109</sup>.

(II. 283)

---

<sup>108</sup> *С лодки скользнуло весло...* – «Влага» (Бкс).

<sup>109</sup> *Так созвучно, созвонно.* – «В застенке» (Бкс).

Узорно-играющий, тающий свет<sup>110</sup> —

Тайное слышащих, дышащих строк<sup>111</sup>.

(II. 107)

Радостно-расширенные реки<sup>112</sup>.

(II. 132)

цветок,  
отданный огненным пчелам<sup>113</sup>.

(Тл. 207)

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

Счастливый путь. Прозрачна даль.  
Закатный час еще далек. Быть может, близок.  
Нам не жаль. Горит и запад и восток<sup>114</sup>.

(II. 57)

---

<sup>110</sup> Узорно-играющий, тающий свет... — «Мои песнопенья» (Бкс).

<sup>111</sup> Тайное слышащих, дышащих строк. — «Молебен» (Гз).

<sup>112</sup> Радостно-расширенные реки. — «И Да и Нет» (Гз).

<sup>113</sup> ...цветок, отданный огненным пчелам... — «Безглагольная поэма» (Тл).

<sup>114</sup> Счастливый путь. — «Дым» (Гз).

Или:

Назавтра бой. Поспешен бег минут.  
Все спят. Все спит. И пусть. Я – верный – тут.  
До завтра сном беспечно усладитесь.  
Но чу! Во тьме – чуть слышные шаги.  
Их тысячи. Все ближе. А! Враги!  
Товарищи! Товарищи! Проснитесь!<sup>115</sup>

(II. 9)

Возьмите еще «Русалку», сплошь написанную короткими предложениями (II, 286), или во II томе пьесы на с. 32, 51, 151, 152<sup>116</sup>.

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 выросло для нас, для нас, для нас<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup> Назавтра бой. – «Крик часового» (Гз).

<sup>116</sup> ...*пьесы на с. 32, 51, 151, 152.* — «Среди камней», «Лесной пожар», «Светлый Герой», «Потухшие факелы» (все-Гз).

<sup>117</sup> *И утро выросло...* – «Черемуха» (Бкс).

(II. 264)

Меланхолическим:

И сердце простило, но сердце застыло,  
И плачет, и плачет, и плачет невольню.

(из пьесы «Безглагольность», см. выше)

Мрачным:

Било полночь в наших думах,  
Было поздно, поздно, поздно<sup>118</sup>.

(II. 281)

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 пэоном.

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.

---

<sup>118</sup> *Било полночь в наших думах...* – «Поздно» (Бкс).

Отданное стиснутым рукам,  
Судорожно бьющееся тело<sup>119</sup>.

(II, 293)

Ср. «Придорожные травы».

Бальмонт дал нам первый почувствовать красоту полустисши-  
ший, 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!»<sup>120</sup>

Среди ритмических созданий Бальмонта меня очень заинтересовали его прерывистые строки «Болото» («Только любовь», с. 144 сл.) и «Старый дом» (Тл. 146 сл.). 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

---

<sup>119</sup> *Отданное стиснутым рукам...* – «Мы с тобой сплетемся в забыты...» (Бкс).

<sup>120</sup> *Волна бежит...* – «Волны». 7-я строка: «И плещут вновь...» (Бкс).

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<sup>121</sup>.

Пьеса «Болото», по-моему, ритмически символизирует зыбкость и затрудненность движения по трясине: в стихах чувствуется тряска, соединенная с мучительным, засасывающим однообразием.

В «Старом доме» наблюдается еще большая разносоставность строк, чем в «Болоте». При этом удивительная унылость и мистический колорит придается пьесе, кажется, тем,

---

<sup>121</sup> *На версты и версты шелестящая осока...* – «Болото» (Тл).

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 тенями, 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?<sup>122</sup>

Размер пьесы «Старый дом» символически изображает мистическую жизнь старых зеркал и пыльных люстр среди гулкой пустоты зал, где скрещиваются 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,

---

<sup>122</sup> Кто в мертвую глубь... – «Старый дом» (Тл).

Мы носимся с бешенством скорее и скорей,  
Дробятся мгновения и гонят нас,  
Нет выхода, и нет привидениям дверей...

Или заглушенными 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<sup>123</sup>.

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

---

<sup>123</sup> ...болото – кто-то... распахнет – гнет. – Все рифмы, кроме последней, взяты на стихотворения «Болото» (Тл). Рифма «распахнет – гнет» взята из стихотворения «Старый дом» (Тл).



Чтобы заключить сказанное мною о поэзии Бальмонта и в виде запоздалого motto<sup>124</sup> 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 litterature a deja ete considerable. Elle ira tous les jours grandissante. Salutaire? Nefaste? Qu'importe! Elle nous apporte de nouvelles matieres a penser, de nouveaux motifs de vivre...<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> Эпиграфа (*итал.*).

<sup>125</sup> 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.*).

# Список сокращений

КО – «Книга отражений».

2КО – «Вторая книга отражений».

Бкс – Бальмонт К. Будем как солнце. В изд.: Бальмонт К. Д. Собрание стихотворений. М., 1904, т. 2.

Блок А. – Блок А. Собрание сочинений: В 8-ми т. М.-Л., 1960–1963.

Вн – Брюсов В. Все напевы. М., 1909 («Пути и перепутья», т. 3).

ГБЛ – Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина.

Гз – Бальмонт К. Горящие здания. В изд.: Бальмонт К. Д. Собрание стихотворений. М., 1904, т. 2.

ГИАЛО – Государственный Исторический архив Ленинградской области.

ГЛМ – Отдел рукописей Государственного Литературного музея.

ГПБ – Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

ГСс – Гиппиус З. Н. Собрание стихов. Кн. 1–2. М., 1904–1910.

ЕИТ – журнал «Ежегодник императорских театров».

ЖМНИ – «Журнал Министерства народного просвещения».

ИРЛИ – Отдел рукописей Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР (Ленинград).

Кл – Анненский И. Ф. Кипарисовый ларец. М., 1910.

Мд – Гоголь Н. В. Мертвые души.

МБ – журнал «Мир божий».

Пн – Достоевский Ф. Н. Преступление к наказанию.

Псс – Майков А. Н. Полное собрание сочинений: В 3-х т. СПб., 1884.

Пк – Сологуб Ф. Пламенный круг. Стихи, книга восьмая, М., 1908.

Пп1-Пп2 – Брюсов В. Я. Пути и перепутья. Собрание стихов, т. I–II. М., 1908.

РБ – журнал «Русское богатство».

Рс 1–3 – «Русские символисты». Вып. 1. М., 1894; вып. 2. М., 1894; вып. 3. М., 1895.

РШ – журнал «Русская школа».

Тл – Бальмонт К. Д. Только любовь. М., 1903.

Тп – Анненский И. Ф. Тихие песни. СПб., 1904.

Уо – Брюсов В. Я. Urbi et orbi. Стихи 1900–1903 гг. М., 1903.

ЦГАЛИ – Центральный Государственный архив литературы и искусства (Москва).

ЦГИАР – Центральный Государственный исторический архив СССР (Ленинград).