



Э. К. МЕТНЕР

Симфонии Андрея Белого

Andreios — мужской, мужественный, храбрый.

Из греко-русского словаря

Один говорил другому:
«Белый свет — свет утешительный;
представляющий собою гармоническое
смешение всех цветов...»

Из второй симфонии

I

Весною 1902 года московское книгоиздательство «Скорпион» выпустило из печати 1-й орис совершенно неизвестного и очень молодого автора.

Это была «Симфония» (вторая драматическая) *Андрея Белого*.

С огромным, по мере чтения все возрастающим интересом я поглощал страницы этой оригинальной, крайне причудливой книги. Я прочел ее дважды. Отзывами же печати о ней, признаюсь, не поинтересовался. Пробежал только случайно попавшийся мне в руки № 9456 «Нового времени», которое ухитрилось совсем уже непостижимым для меня образом усмотреть в «Симфонии» пасквиль¹.

Сначала случайные обстоятельства, а затем — очередные дела не дали мне возможности отозваться на эту вторую, по регистру автора, и первую — по выходу в свет, симфонию, издание которой, кстати сказать, ныне уже распродано.

Теперь, когда вышла в свет вторая книга Андрея Белого — «Северная симфония» (первая героическая)², я хочу сказать зараз об

обоих произведениях этого изо всей «новой» русской литературной молодежи наиболее выдающегося поэта.

Собираясь в свое время дать отзыв о первой его книге, я предполагал предпослать обзору и разбору ее небольшое рассуждение, долженствовавшее подготовить теоретически читателя к восприятию новой формы, новых, музыкою вдохновенных поэтических приемов и эстетических прозрений.

Этот труд облегчил мне, можно сказать — почти освободил меня от него сам автор симфоний своей статьей «О Теургии», помещенной в октябрьской книжке «Нового Пути»³.

Далеко не во всем согласный с положениями этой статьи, я, тем не менее, настойчиво рекомендую читателю, заинтересовавшемуся симфониями, познакомиться с ней, чтобы лучше ориентироваться в незнакомой и притом, на первый взгляд, несколько дикой местности.

Для тех же читателей, которые, подобно рецензенту «Нового времени», ищут и находят в произведениях искусства лишь то, чем страдают и занимаются сами, — один — пасквиль, другой — блуд, третий — просто «пленной мысли раздраженье»⁴, — не помогут никакие ариаднины нити.

Вот почему я ограничусь немногими предварительными замечаниями.

II

Симфонии второй, драматической, автор счел необходимым предпослать небольшое пояснение, озаглавленное «Вместо предисловия».

Вот оно:

«Исключительность формы настоящего произведения обязывает меня сказать несколько пояснительных слов.

Произведение это имеет три смысла: музыкальный, сатирический и, кроме того, идейно-символический. Во первых, это — симфония, задача которой состоит в выражении ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением (настроенностью, ладом); отсюда вытекает необходимость разделения ее на части, частей — на отрывки и отрывков — на стихи (музыкальные фразы); неоднократное повторение некоторых музыкальных фраз подчеркивает это разделение.

Второй смысл — сатирический: здесь осмеиваются некоторые крайности мистицизма. Является вопрос, мотивировано ли сатирическое отношение к людям и событиям, существование которых для весьма многих сомнительно. Вместо ответа я могу посоветовать

товать внимательнее приглядеться к окружающей действительности.

Наконец, за музыкальным и сатирическим смыслом для внимательного читателя, может быть, станет ясен и идейный смысл, который, являясь преобладающим, не уничтожает ни музыкального, ни сатирического смысла. Совмещение в одном отрывке или стихе всех трех сторон ведет к символизму...»

В симфонии первой, героической, можно проследить те же «три смысла», хотя сатирический элемент в ней налицо в значительно меньшей дозе и притом в сильно замаскированном виде. Точнее, это уже не сатира, а крайне легкий, почти неуловимый юмор, мягкий, снисходительный, почти всепрощающий и допускающий тихий смех, уместный всюду, — среди грусти и молитв, ужасов и смерти.

Примечателен яркий контраст обеих симфоний со стороны материала той и другой. Первая симфония разыгрывается во время оно в тридесятom царстве: это — сказка.

Время и место действия второй может быть определено, по многим признакам, с полной точностью; она, очевидно, писалась чуть ли не одновременно с совершением описываемого в ней; симфонизировалось, так сказать, окружающее, ближайшее, часто повседневное; за исключением третьей части, действие протекает в Москве и охватывает собою (по моему мнению) промежуток времени с весны 1900 г. до весны 1901 г.

«Вместо предисловия» датировано автором: «Москва, 26 сентября 1901 г.», а весной 1902 г. книга появилась в продаже.

Обращаясь от материи к форме, следует признать, что термин *симфония* можно допустить лишь с большими оговорками; словесное искусство неспособно вполне сродниться со столь специфически сложными построениями, какие выработало искусство музыкальное; избранный автором термин надо понимать не иначе как понимаются термины: *картина*, *портрет*, в применении их к словесным описаниям и характеристикам; ни с музыкальным, ни с изобразительным искусствами слово *в их формах* соперничать не может; но проникновение, впитывание одним искусством элементов другого всегда было, есть и будет, вопреки всем перегородкам, которые строятся теоретиками и рушатся от первого дуновения талантливого практика, т. е. — артиста, а не ученого.

До недавнего времени искусство слова *сознательно* было в близких отношениях только с изобразительными искусствами, и эстетика, главным образом, имела в виду их взаимодействие; ныне все более и более центр эстетической тяжести перемещается в музыку; музыкальность (не только в смысле звучности и метрики) становится таким же *качеством* произведений словесного искусства, как живописность, рельефность, картинность; вдумчивые

художники, независимо от своей специальности, ясно сознают, что необходим полный пересмотр эстетики. Некоторые чересчур смелые умы утверждают уже, что «новое» искусство едино, что оно не знает различия, кроме чисто внешнего, технического, между музыкой, поэзией, живописью и культурой, что все одинаково доступно любому виду искусства.

Конечно, эта будто бы соединяющая, а на самом деле лишь смешивающая тенденция столь же ошибочна, как и ей противоположная, которая в своем стремлении определить искусства, разграничить их сферы между собой — обособляет их, отделяет от общего корня и лишает их благотворного взаимодействия.

Как то, так и другое воззрение объясняется, помимо несдержанности отвлеченно мыслительного процесса, еще и тем обстоятельством, что теоретик искусства чаще всего до конца понимает только один какой-либо вид искусства, редко — два и строит свои выводы об искусстве вообще, на основании рассмотрений и размышлений о доступных ему видах. Это обстоятельство, кстати сказать, само по себе наводит на мысль о внутреннем существенном различии искусств между собою, подобном различию человеческих рас; в самом деле: если и встречаются иногда индивидуумы, обладающие одинаковою способностью ко всем искусствам, то эта способность всегда чисто внешняя, вызывающая минутный восторг в гостиных; обладатели ее, подобно космополитам, неизбежно бесплодны и бесцветны, лишены характера и продуктивности; самой природой устроено так, что сущность искусства открывается, созерцается и проявляется не иначе как в феномене того или другого вида искусства; это ограничено, но с этим приходится и мириться, и считаться.

Физиологически можно быть только или музыкантом, или поэтом и т. д., и т. д., а не всем зараз.

Итак, термин *симфония* необходимо брать с оговорками, приблизительно, и это, как видит читатель, в порядке вещей. Но даже и так взятый этот термин не везде оправдан автором: укажу только на один крупнейший недостаток, — во второй симфонии часть первая является механически пристегнутой, и роль ее, собственно говоря, выполняется второю.

Первая симфония гораздо стройнее в формальном отношении; но, в общем, нельзя не признать, что эти произведения Андрея Белого скорее могли бы быть названы сюитами, нежели симфониями.

Смелая, почти дерзкая попытка Андрея Белого знаменательна как яркий признак проникновения поэзии элементами музыки. Будущности «*симфония*» не имеет, но многие приемы ее разовьются и укрепятся в сильных руках самого автора в других его произведениях и будут схвачены и привиты другими писателями.

III

Первая, «Северная симфония», посвященная автором величайшему скандинавскому композитору Григу, носит наименование героической; с большим основанием ее можно было бы назвать рыцарской, фантастической; она эпична, сказочна по сюжету, а по колориту не столько григовская, сколько метерлинковская, прерафаэлитская, модернизированное, романтическое, средневековое.

Я не стану подробно останавливаться на этой симфонии. Если оставить в стороне неуместную в газетном фельетоне попытку дешифровать аллегорическое и символическое этой симфонии, а подойти к ней, как ко всякому другому «недекадентскому» произведению, то придется признать, что материал ее (как самый сюжет, так и детали) менее интересен, менее сложен, менее жизнен, менее, наконец, возбуждает изумление перед талантливостью «симфониста», нежели материал второй симфонии, почему и не заслуживает, на мой взгляд, подробного рассмотрения; да и становясь на музыкальную точку зрения, следует признать, что, несмотря на большую архитектурную стройность, первая симфония, вследствие меньшего количества тем и меньшей их выпуклости, производит слабейшее впечатление, нежели вторая.

Особенностью первой симфонии, сравнительно со второй, является рифма, внезапно и непринужденно врывающаяся в прозаическое движение. Например: чародей протягивал руки винно-золотому горизонту, где расплзался последний комок облачной башни, тая, и пел заре: «Ты смеешься, вся беспечность, вся, как вечность, золотая, над старинным этим миром»...

«Не смущайся нашим пиром запоздалым.

Разгорайся над лесочком огонечком ярко-алым» (с. 69).

«Выходил проклятый дворецкий, гостей встречая.

Горбатый, весь сгибаясь, разводил он руками и говорил, улыбаясь...

И такие слова раздавались: «Здравствуйте, господа!.. Ведь вы собирались сюда для козловачка, примерного, для козловачка?

В сети изловим легионерного, как пауки?.. Хи, хи, хи... в сети!.. Не так ли, дети?

Дети ужаса серного»...

И с этими словами он шел за гостями...» (с. 83).

Необыкновенно характерно и реально переданы ужасы второй и третьей части. Волхования («козлования») Лаврентьевской ночи — одного из самых удачных мест этой симфонии.

IV

Вторая симфония гораздо богаче содержанием и крупнее объемом. Эпитет «драматическая» указывает, по-моему, на то, что изложение событий и отношений (согласно их существу) носит, подобно романам Достоевского, не эпический, а драматический характер; этот термин ближе определяет главные элементы произведения, а не форму его, приблизительно определяемую термином «симфония».

Но пусть читателя не очень страшит указанное препятствие. Если даже он не вполне преодолет его, если не сможет подойти к этому оригинальному произведению вплотную, он все-таки, при некоторой непредубежденности, внимательности и чутье, притом не слишком упорствуя и утомляя себя разгадыванием мистических образов и таинственных подмигиваний, неминуемо получит от второй симфонии впечатление чего-то, быть может, странного, чуждого, но и обаятельного.

Однако и кроме общего впечатления читатель (конечно, внимательный и непредубежденный читатель) схватит и фабулы, и характеры, и другие элементы словесных произведений, о которых говорит теория словесности, начиная с «Поэтики» Аристотеля.

Я подчеркиваю это свое замечание к сведению тех «антидекадентов», которые любят апеллировать к «незыблемым» правилам словесности, основанным на «здравом смысле» и «неиспорченном вкусе».

V

Внимание читателя остановят на себе: роман (пусть символический) «демократа» (Павла Яковлевича Крючкова, либерального критика и всегда изящно одетого молодого человека) со «сказкой» (богатой и красивой молодой женщиной); психическая повесть о судьбе юного философа, сошедшего с ума от сознания непогрешимости «Критики чистого разума» Канта, а затем, по излечении, примкнувшего к мистикам; трагикомическая история с «золотобородым аскетом» — мистиком Сергеем Мусатовым (главная фабула), в которой именно и «осмеиваются некоторые крайности мистицизма», причем осмеивание это, своего рода травестия, приобретает особенно высокую ценность от того, что отношение автора к Сергею Мусатову двойственное, колеблющееся, лирическое, — очевидно, не все в Мусатове осуждается автором, а лишь крайности, главным образом чрезмерно-напряженное ожидание мистических событий и нетерпеливое, и самочинное вторжение

в их ход; быть может, чуть-чуть автор задевает стрелой насмешки им самим пережитое, свое, себя...

Это чувствуется по крайней мере и вносит в обработку мусатовской эпопеи черты мужественной и веселой мудрости, — Заратустрова мужества...⁵

Материал второй симфонии крайне богат. Ее можно было бы назвать и философическою, и мистическою; а так как она разыгрывается на фоне ближайшей повседневной и даже злободневной действительности, то она не лишена публицистического и даже полемического задора.

Невольно вспоминаются следующие слова, высказанные Ибсеном в одной застойной речи: «Я думаю, что поэзия, философия и религия сольются некогда в новую категорию, в новую жизненную силу, о которой мы, ныне живущие, не можем составить себе ясного представления»⁶.

Конечно, вторая симфония Андрея Белого еще далека от идеала, предносящегося вещим взорам гениального норвежца, — главным образом, далека тем, что, как *новое* устремление в указанную Ибсеном категорию, симфония еще не переплавилась друг с другом составные части последней, не выковала нового способа выражения, все покрывающего, охватывающего и многим понятного.

Я выше сказал: *новое* устремление, так как романы Гёте, Жана Поля Рихтера и Достоевского (например, «Братья Карамазовы») представляют собою прежнюю попытку осуществить то, что наметил Ибсен.

Упомянутые романы, как известно, содержат много неясностей и странностей; они для немногих; то же самое можно сказать и о второй симфонии: автор, несколько не заботясь о читателе, рассеял по всему своему произведению философские и мистические соображения, подчас затруднительные и для очень образованного и чуткого человека. Эта затруднительность еще усугубляется недомолвками и полунамёками. Представляешь себе довольно тесный кружок вроде описанного в симфонии «умственного цветника подмигивающих», к которому принадлежат «люди высшей многострунной культуры»; у них образуется мало-помалу свой говор, даже не московский, а арбатский.

И вот члены этого кружка не в состоянии вполне расстаться с интимной терминологией и в литературном произведении, предназначенном ведь не для одного этого «цветника».

Таким образом, новизна формы, сложность намеченной Ибсеном «категории», исключительность, эзотеричность языка и передачи — вот тройное препятствие, стоящее на пути читателя к автору, который отнюдь не принадлежит к идущим и даже бегущим навстречу своему читателю, но который, наоборот, — требует, чтобы последний сумел к нему подойти.

Перед читателем проходит вереница главных и второстепенных действующих лиц драматической симфонии, охарактеризованных с необычайной сжатостью и выпуклостью.

Следует заметить, что Андрей Белый знакомит с ними постепенно, попутно приводя одну черту за другой.

Вот проходят: неизменно в галошах и с зонтом, страдающий зубною болью Поповский — насмешник, консерватор и церковник, которого «ненавидели свободомыслящие за свободное отношение к их воззрениям»; «он шел неизвестно откуда, и никто не мог сказать, куда он придет»; любящий мятные пряники и любимый писарями столоначальник казенной палаты — Дормидонт Иванович; зеленоблудный горбач — доктор городской больницы; аристократический старичок, ко всем и каждому обращающий свое обязательное «да, да, конечно»; «консерваторы, либералы и марксисты одинаково любили аристократического старичка», — все чувствовали себя у него на вечерах по пятницам как в Царствии Небесном; «сказка», синеглазая, рыжеволосая нимфа в декадентском платье; «она ступала тихо и мягко, как бы пряча свое изящество в простоте», «а за сказочной нимфой уже выросло очертание ее (мужа) кентавра, которого голова уплывала в шею, шея — в сорочке, а сорочка — во фраке»; Алексей Сергеевич Петковский — фигура таинственная и в то же время симпатичная: «ни старый, ни молодой, но пассивный и знающий»; отец Иоанн Благосклонский — личность обворожительная: «его атласные волосы, белые, как снег, были расчесаны; он разглаживал седую бороду. Он больше слушал, чем говорил, но умные, синие глаза обводили присутствующих... И всякий почтил про себя это “старое” молчание»; в двух последних лицах олицетворена положительная сторона религиозного мистицизма: здесь кстати упомянуть, что к помощи о. Иоанна прибегает раздавленный неудачей своей попытки мистического делания Мусатов; о. Иоанн успокаивает золотобородого اسکета, а затем, в беседе с Петковским, говорит так: «Это была только первая попытка... Их неудача нас не сокрушит... Мы не маловерны, — мы *многое* узнали и *многого* ждем... Они стояли не на истинном пути. Они погибли... Мы ничего не выводим, ни о чем не говорим... Мы только ждем, Господи, Славу твою. И разве вы не видите, что *близко*... Что уже *висит над нами!*.. Что не долго осталось терпеть... Что неожиданное близится»...

Кроме сцены с Сергеем Мусатовым высокую личность о. Иоанна прекрасно обрисовывает сцена напутствия умирающего чахоточного; это, между прочим, один из наиболее талантливо переданных эпизодов; читая эти две страницы, не знаешь, чему более изумляться? интенсивности, с какою схвачен последний страшный момент расставания с жизнью, или гармоничной умиротворенности, с какою написана вся картина.

В этом эпизоде с полной несомненностью обнаруживается отсутствие болезненной издерганности в даровании Андрея Белого при необычайной тонкости.

VI

Отмечу еще несколько деталей. Среди роскошного описания вечера у аристократического старичка брошено, например, следующее замечание:

«Казалось, что-то изменилось. Кто-то вошел, кого не было. Кто-то знакомый и невидимый стоял в чересчур ярко освещенной зале».

Это казалось кантианцу, находившемуся среди гостей; в ту же ночь он помешался; потрясающе рассказано наступление первого острого припадка...

Симфонический концерт в большой зале благородного собрания... «И уже в ложу вошла важная особа. Тогда показался знаменитый дирижер. Два человека, прибежав, поднесли ему венок. И вот началось... углубилось... возникло... Едва кончалось, как уже вновь начиналось. Вечно то же и то же поднималось в истомленной душе»...

А через несколько строк — еще более проникновенный взгляд в суть бесплотного искусства звуков: «Точно *это* было само по себе, а трубившие и водившие смычками — сами по себе...

Точно огни померкли. Благородная зала стала мала и тесна. Что-то с чего-то сорвалось... Стало само по себе...

И зала казалась странным, унылым помещением, а мерцание огней — невеселым.

И многочисленные лица слушающих казались рядом бледных пятен на черном, бездонном фоне.

Эти лица были серьезные и суровы, точно боялись люди уличить себя в постыдной слабости.

А *это* было сильнее всех.

Звуки бежали вместе с минутами. Ряд минут составлял время. Время текло без остановки. В течении времени отражалась туманная Вечность.

Это была как бы строгая женщина в черном, спокойная... успокоенная.

Она стояла среди присутствующих. Каждый ощущал за спиной ее ледяное дыхание.

Она обнимала каждого своими темными очертаниями, она клала на сердце каждому свое бледное, безмирное лицо».

В этих строках прекрасно связана передача впечатления от данного *музыкально-симфонического* явления с любимым *словесно-*

симфоническим мотивом автора, — мотивом Вечности, проходящим у Андрея Белого не только в обеих симфониях, но и в других его произведениях.

«Знакомый Поповского собирал у себя литературные вечеринки, где бывал весь умственный цветник подмигивающих».

Две такие вечеринки великолепно описаны автором во второй и четвертой части рассматриваемой симфонии.

Обращает на себя внимание, правда, несколько славянофильская фантазия золотобородого аскета, Сергея Мусатова, о том, «как погребали Европу осенним, пасмурным днем титаны разрушения, обросшие мыслями, словно пушные звери — шерстью».

В этой фантазии остроумен щелчок позитивизму: «но самая опасная мания была мания ложной учености, — она заключалась в том, что человек вырывал глаза и дерзкими перстами совал в свои кровавые впадины двояковыпуклые стекла.

Мир преломлялся; получалось обратное, уменьшенное изображение его.

Это был ужас и назывался точным знанием».

А в третьей части симфонии Сергей Мусатов, в деревне у брата, вызывается на словесный бой учителем из позитивистов и легко побеждает последнего. «На крашеной лавочке сидел золотобородый аскет и делал выводы из накопившихся материалов.

А учитель брезгливо думал: “Вот сидит *гнилой* мистик!”

Весь он пропитан *лампадным* маслом, и *квасной* патриотизм его мне претит.

Им навстречу поднялся мистик, который не был гнил и совсем не пил квасу.

Он был химик по профессии, и перед ним молодой учитель неоднократно срамился незнанием точных наук».

Комбинация таких беседующих противников очень характерна для русского «интеллигентного» общества последних дней: математики и естественники, углубившиеся в метафизику и мистику, с одной стороны, и словесники и социологи, не знающие азбуки точных знаний, погрязшие в Огюсте Конте, — с другой стороны.

Впрочем, есть третий тип — тип релятивиста, все признающего... но только «объективно», как материал для своих, якобы научно-исторических построений, допускающего все потому, что не наделила его природа способностью любить и ненавидеть, органически сливаться с одним и всем существом отвращаться от другого.

С неуловимым юмором набросан, по-видимому с натуры, портрет такой мнимо-объективной личности. Я приведу это место целиком, как имеющее «злободневный» интерес.

«В кабинете сидел знаменитый ученый, развалился в кожаном кресле, и чинил карандаш.

Белые волосы небрежно падали на высокий лоб, прославленный многими замечательными открытиями в области наук.

А перед ним молодой профессор словесных наук, стоя в изящной позе, курил дорогую сигару.

Знаменитый ученый говорил: “Нет, я не доволен молодежью!.. Я нахожу ее нечестной и вот почему:

Во всеоружии точных знаний они могли бы дать отпор всевозможным выдумкам мистицизма, оккультизма, демонизма и т. д. ... Но они предпочитают кокетничать с мраком...

В их душе поселилась любовь ко лжи. Прямолинейный свет истины режет их слабые глаза.

Все это было бы извинительно, если бы они верили в эти нелепости... Но ведь они им не верят...

Им нужны только пряные несообразности”...

Молодой профессор словесных наук, облокотясь на спинку кресла, почтительно выслушивал седую знаменитость, хотя его уста кривила чуть видная улыбка.

Он возражал самодовольно: “Все это так, но вы согласитесь, что эта реакция против научного формализма чисто временная.

Отметая крайности и несообразности, в корне здесь видим все то же стремление к истине.

Ведь дифференциация и интеграция Спенсера обнимают лишь формальную сторону явлений жизни, допуская иные толкования...

Ведь никто же не имеет сказать против эволюционной непрерывности. Дело идет лишь об искании смысла этой эволюции...

Молодежь ищет этот смысл!”

Знаменитый ученый грустно вздохнул, сложил перочинный ножик и заметил внушительно: “Но зачем же все они ломаются? Какое отсутствие честности и благородства в этом кривляньи!..”

Оба они были неправы».

Таков иронический, но верный диагноз Андрея Белого.

Это один из тех эпизодов симфонии, которые не связаны с главными ее фабулами; достаточно плоская беседа двух ограниченных специалистов — деталь, внесенная для контраста со следующей непосредственно за нею сценою между о. Иоанном Благоклонским и Сергеем Мусатовым, о которой я упоминал выше.

Редкая наблюдательность, обнаруживающаяся в многочисленных подробностях, схваченных как бы невзначай, но выраженных метко и пластично, порою с неподражаемым и неподражательным самоцветным юмором, и в то же время взор, всегда устремленный в потустороннее, мимо и поверх всего наблюдаемого, — сочетание, которое придает воспроизведению окружающей действительности оригинальный символический оттенок.

VII

Переходя к тому, что лично для меня наиболее дорого и ценно во второй симфонии, я чувствую, как твердая почва, на которой я обязан стоять, в особенности в виду аудитории газетных читателей, ускользает подо мною и я рискую, как Сергей Мусатов, «полететь вверх пятами». Я говорю о мотивах симфонии и о том, как их проведение и скрещивание на пространстве всей симфонии окрашивает всю ее внешность, пропитывает всю ее видимость своеобразным и высоким мистическим лиризмом.

Мотивы спаивают в одно целое фантазмагорию и повседневность; пробуя разобраться во впечатлении, с удивлением замечаешь, что первая является не менее, а иногда и более реальной, нежели вторая. Начинаешь понимать совет автора (см. «Вместо предисловия»): «внимательнее приглядеться к окружающей действительности».

Постоянное возвращение мотива Вечности (подобно Вечному Возвращению у Ницше и Второму Пришествию в Апокалипсисе) все выше и выше подымает точку зрения, с какой надлежит «приглядеться», именно — *sub specie aeternitatis**.

Но идея Вечности концептируется Андреем Белым не в форме холодной отвлеченности, аллегорически представленного абсолюта, способного иногда искусственно вызвать на время беспечальное, но безрадостное успокоение, ледяное равнодушие к окружающей действительности, известного рода атрофию, но в живых символах, голос которых, если уж кто раз услышал его, звучит неизменно, вечно — и не только в голове, но и в сердце...

«Беспредметная», «небесная скука», то как «знакомый, милый образ», то «грозящий пальцем», «стоящий за плечами у каждого», среди мелочей «открывая бездонное», скука, то в виде «серо-синего свода с солнцем-глазом посреди», то в образе «большой птицы», «птицы печали», «спокойной, величавой, безжалостно-мечтательной», то в образе «женщины в черном», «печальной», «успокоенной», которая является молодому кантианцу под вполне реальным, но и крайне прозаическим видом «родственницы», и в призрачном виде «дорогой знакомицы» — с «бледным», а иногда и «мертвенным», «безмирным» лицом обнимает «темными очертаниями» золотобородого аскета, шутит со своим возлюбленным баловником.

И вот уже вместо скуки — «милое безумие», «реальность грез», «цветочное забвение», «снеговой восторг»: «сон сжег действительность»...

* с точки зрения вечности (лат.).

«Беспредметная нежность». Ею отуманены и «пассивный и знающий» Петковский, и монашка Девичьего монастыря, и «сказка», и писатель Дрожжиковский, читающий мистический реферат на вечеринке «умственного цветника подмигивающих».

«Дрожжиковский стучал по столу, и в глазах Дрожжиковского отражалась розовая зорька... И казался Дрожжиковский большим, невинным ребенком.

В его глазах отражалась слишком сильная нежность; чувствовалось, что струна слишком натянута, что порвется она вместе с грезой.

Где-то играли вальс «*снежных хлопьев*». Душа у каждого убегала до снега. Замерзала в блаженном оцепенении.

Невозможное, нежное, вечное, милое, старое и новое во все времена.

Так он говорил; приветно и ласково смотрел ему в очи старый священник, схватившись за ручку кресла.

Все были взволнованы и удивлены».

«Беспредметная скука», «беспредметная нежность» — два производных мотива, два разветвления (как бы минорное и мажорное) основного мотива Вечности. *Sub specie aeternitatis* действительность — скучна; идея вечности как причина этой «нуменальной» скуки — вот первая ступень минор, отречение, пессимизм; но можно идти дальше, сон сжигает действительность, грезы — и между ними самая затаенная; «опять возвращается», — становится реальностью, отречение становится излишним, пессимизм сменяется оптимизмом (не тем первоначальным, детским, бывшим до пессимизма, а обновленным, прошедшим сквозь страдания, ужасы и скуку, и потому священным); минор побеждается мажором, но опять-таки не поверхностным, бессодержательным, беспечальным и потому самодовольным, а таким, в торжествующем движении которого слышится вся былая скорбь, уступившая место радости.

«Невозможное, нежное, вечное, милое, старое и новое во все времена» — вот самый чарующий мотив симфонии; внимательный читатель чует его приближение уже за несколько отрывков; словесно этот мотив изменяется, а его музыкальная суть слышится между строк, но явственно и среди одиноких созерцаний Алексея Сергеевича Петковского, и среди бесед и прогулок двух теней (Владимира Соловьева и друга его Барса Ивановича). И когда любимцу Вечности Сергею Мусатову что-то ласковое шептало: «я не забыла вас, милые мои... скоро увидимся»*. И, наконец, в осо-

* Тот же мотив мелькает в репликах Михаила (см. «Пришедший»; «Северные цветы» за 1903 г.): «Ничего нет. Ничего не будет. Все новое — старое. Существует лишь неизменно забытое, вечное, старинно-милое, постоянное...»⁷.

бенности, — на кладбище Новодевичьего монастыря в Москве, где встретились две «нимфы»: «сказка» — «молодая красавица с грустными синими очами в бледнофиолетовом, парижском туалете» — и влюбленная в «красавицу зорьку», «бесцельно сгоравшая в закатном блеске» монашка: «посмотрели они друг другу в ясные очи; у обеих были синие, синие глаза...

Обе были, как нимфы: одна в черном, а другая в бледнофиолетовом; одна прикладывала надушенный платочек к лицу своему, другая судорожно сжимала четки, и черный клубок колыхался над мраморным личиком.

Обе поняли друг друга; у них было одинаковое горе.

И сквозь шумящие деревья взвизгивали черные касатки, да выглядывала на них шалунья зорька.

Она засмеялась задушевным смехом, послала ветерок на снежную яблоньку, и обсыпала яблонька черную монашку белыми, душистыми цветами.

И уже была ночь. Монашки, потупив взоры, расходились по своим кельям. В маленьких оконцах тухли огоньки.

Вставало то же, вечно милое и грустно задумчивое.

Колыхались венки. Словно разгуливали усопшие и поправляли светильни в лампадках; целовали бескровными губами свежепринесенные цветы.

Эта встреча двух «нимф», имеющая глубокий и ясный символический смысл, представляет, на мой взгляд, поэтичнейшее место всей симфонии. Важное значение этой встречи подчеркивается и самим автором, ибо он повторяет эту встречу в еще более сильном и торжественном, радостном тоне в финале последней части симфонии после подводящей итоги беседы Алексея Сергеевича Петковского с о. Иоанном Благосклонским.

Вот этот великолепный финал:

«И опять была юная весна. Внутри обители высился розовый собор с золотыми и белыми главами. Кругом него возвышались мраморные памятники и часовенки.

Шумели деревья над одинокими покойниками.

Это было царство застывших слез.

И опять, как и год тому назад, у красного домика цвела молодая яблоня белыми, душистыми цветами.

Это были цветы забвения болезней и печалей, — это были цветы нового дня...

И опять, и опять над яблоней сидела монашка, судорожно сжимая четки.

И опять, и опять хохотала красная зорька, посылая ветерок на яблоньку...

И опять обсыпала яблоня монашку белыми цветами забвения...

Раздавался визг стрижей, и монашка бесцельно сгорала в закатном блеске...

И опять, и опять между могил ходила молодая красавица в весеннем туалете...

Это была сказка...

И опять, и опять они глядели друг на друга, она и монашка, улыбались, как знакомые друг другу.

Без слов передавали друг другу, что еще не все потеряно, что еще много святых радостей осталось для людей...

Что приближается, что идет милое, невозможное, грустно-задумчивое...

И сказка, как очарованная, стояла среди могил, слушая шелест металлических венков, колыхаемых ветром.

Перед ней раскрывалось грядущее, и загоралась она радостью...

Она *знала*.

Огоньки попыхивали кое-где на могилах.

Черная монашка зажигала огоньки над иными могилками, а над иными не зажигала.

Ветер шумел металлическими венками, да часы медленно отбивали время.

Роса пала на часовню серого камня; там были высечены слова: «Мир тебе, Анна, супруга моя!»»

Вскоре после прочтения этой симфонии я слышал одно музыкальное произведение одного молодого композитора, произведение, еще не вышедшее в свет, быть может, даже еще не законченное автором, игравшим мне его вчерне.

Одна из тем этого произведения до странного напоминала мне «невозможное, нежное, вечное, милое, старое и новое во все времена».

Я предложил композитору прочесть неизвестную ему вторую симфонию, а затем просил его сыграть свою, никому пока неведомую вещь, незнакомому автору симфонии...

Оба согласились со мною...

Не шепнула ли им обоим свой мотив сама Вечность?⁸

Даже у позитивиста Спенсера, помнится, проскользнула где-то одна nepозволительно-декадентская мысль, что в музыке заключены, быть может, зерна *будущих* эмоций, зачатки *будущих* мыслей.

Словесно вовсе невыразимое в данный момент или выразимое лишь крайне неопределенно, как отдаленный намек, — в музыке находит полнозвучное и до конца определенное и законченное выражение.

Вот почему пока — только шесть прилагательных среднего рода, единственного числа: «невозможное, нежное, вечное, милое, старое и новое во все времена».

