



## ЭЛЛИС

### Андрей Белый

Из книги «Русские символисты»

Если главной задачей творчества двух первых русских символистов, достигших великого, К. Бальмонта и В. Брюсова, было — раз навсегда провести резкую грань между реализмом и символизмом в искусстве и показать на образцах собственного творчества, насколько «новое искусство» принципиально разнится со всеми прежними методами художественного творчества, то специальная задача — показать всю безграничность символизма во всех его универсальных устремлениях, сделать все возможные, крайние выводы из теории художественного творчества как созерцания сущностей в явлениях, установить теоретически и практически все самые сложные связи символизма с чистой мистикой (вплоть до духовидения и теургии), современной научной философией и главными формами «нового религиозного сознания» — явилась миссией А. Белого, этого третьего вождя нового течения.

С первых же шагов А. Белый внес новое в «новое», с самого начала заговорил по-своему и заговорил о том, что было открыто только ему одному. Полусознательно, как бы всегда слыша перед собой зовущую музыку, сознательно, как бы сознавая всю неизбежность и последовательную преемственность грядущего с «дорогими могилками» прошлого, одновременно и молясь новому, как несказанному, и осознавая его, как неизбежно становящуюся норму, А. Белый, этот самый интимный среди поэтов-символистов и самый смелый по широте обобщений философ символизма, сразу же внес в русский символизм совершенно новую струю, слив с потоком, берущим начало в недрах французской школы, прозрачные, мятущиеся в каком-то особенном, чистом безумии, свои струи, великими истоками которых служили те вечные льды и снега, где уже скользила тень Заратустры.

При сопоставлении с лирикой и учением А. Белого, даже столь различные, почти противоположные личности, каковыми являются К. Бальмонт и В. Брюсов, сливаются во что-то созвучное, единое.

Если сокровенную сущность учения А. Белого и основную мелодию всей его лирики очистить от бесчисленных, поверхностных влияний и налетов со стороны всех его предшественников и союзников, начиная от В. Соловьева и Д. Мережковского (совокупно со всей школой последнего), Ибсена, Шопенгауэра, Канта и Ницше и кончая Гоголем, то внутреннее ядро его поэтического, морализирующего и чисто мистического «я» окажется настолько оригинальным, столь своеобразно преломляющим многообразными, магическими гранями внешний мир и, наконец, столь трепетно-жизненным, почти гипнотически-неотразимым, что невольно сотрутся все пестрые противоречия перед живым единством этой гениальной личности, как перед знаменательнейшим симптомом и воплощением того идейного переворота, который он сам определил как «перевал сознания». А. Белый многолик и всегда трагически противоречив как лирик, философ, мистик, ученый или проповедник нового откровения; А. Белый лишь мучительно, лишь динамически и диалектически целен как живая, человеческая личность; А. Белый непостижимо и неизменно целен как предвестие, как знамение, как живой и единый символ всего современного сознания, переживающего невиданный кризис и порывающегося к высотам, не только прежде не достигнутым, но даже и не прозреваемым. Во всей современной Европе, быть может, есть только два имени, стигматически запечатлевшие наше «я», наше разорванное, наше безумное от лучей никогда еще не светившей зари «я», только два имени, ставшие живыми лозунгами, знаменами из крови и плоти того центрального устремления лучших душ современного человечества, заветной целью которого является жажда окончательного выздоровления, призыв к великому чуду преобразования всего «внутреннего человека», к новым путям и новым далям созерцания через переоценку всех ценностей, к иным формам бытия через переоценку самого созерцания, говоря одним словом, к зарождению и развитию нового существа или новой духовной породы существа, новой грядущей расы.

Два эти имени: Ницше в Западной Европе и А. Белый у нас, в России.

*Что такое А. Белый?*

Мы отвечаем на этот вопрос другим вопросом:

*Кто такое А. Белый?*

Тот, кто не сумеет понять глубочайшей связи этих двух вопросов, тот столь же мало способен будет понять учение и драму интимной личности Ф. Ницше, как и А. Белого.

Есть одна поразительная, почти неповторяемая нигде черта сходства этих двух провозвестников будущего!

Каждое отдельное звено учения и художественного творчества Ф. Ницше может быть подвергнуто критике и даже отвергнуто;

многие звенья почти всегда безнадежно противоречивы и сознательно-смело несоизмеримы; все звенья, взятые вместе, странно гармоничны, целое его провозвестия, его пророческого повеления, озаренное внутренним ореолом его интимного «я», его *тайного лика*, единственно-возможно, невыразимо-стройно, музыкально-ритмично. То же свойство присуще и А. Белому. Никому иному в той же степени, как А. Белому.

Что такое А. Белый как лирик, как философ, как мистик? Много можно спорить и рассуждать об этом.

Но один только ответ существует, и этот ответ — сама живая личность А. Белого, этот последний символ всех его символов, первая и последняя посылка всех его теорий, это последний мотив и мелодия, последний тайный лик всех его обликов.

*А. Белый — намек, знамение, предвестие!..*

Первое знамение будущего явления «новых людей».

Сам он первый намек на них, живое, мучительное и странно-радостное предчувствие, ибо прежде, чем возможно воплощение, должно, чтобы кто-нибудь страстно пожелал его, прежде формы необходимо предощущение, озаренность и ясновидение, прежде чем является форма вовне, она зовет извнутри; прежде чем возростить новое, должно все старое лишиться исконной, устойчивой формы и образа.

И не есть ли предчувствие новой, живой формы уже смутное одержание ею. А ее приближение не есть ли внутреннее соединение с ней?

Но прежде всего должно так безумно, так цельно пожелать ее, чтобы из личного душевного движения, из субъективного устремления воли она возвысилась до закона, до нормы и санкции, стирая черту между единичной волей, отдельным сознанием и душой мира. Тогда только будет она замечена, усвоена и обожествлена, и тогда каждый станет спрашивать в священном изумлении: «Откуда она?»

Ощущать ее как должное может лишь один и только тогда, когда она не стала еще для всех сущим.

Но для того, кто видит это должное, оно уже и есть единственно-сущее. Рассказать это единственно-сущее, единственно-зримое и скрытое ото всех — это значит зажечь себя огнем пророческого вдохновения.

Но ни одно пророчество не обладает такой властью, как именно то, когда новый бог, новый лик и само новое слово рождается из глубины духа возвещающего.

В этом внутреннем ясновидении, совершенно сосредоточенном на священном, внутреннем действе, на рождении «нового бога», внутри своего «я» — весь пафос существования, единственный смысл творчества тех, кто возвещает: возвещающий видит и са-

мую первую форму бога внутри себя, потому все внешнее преобразует он лишь в средство, лишь в одежду нового бога, лишь в тот пьедестал, без которого невозможно бытие его бога после рождения, после превращения в объективный закон и внешнюю норму.

Такой именно смысл имело одновременное возведение Ницше о том, что все боги умерли, и о том, что он пришел возвестить новый закон, установить новую норму, «учить человечество сверхчеловеку», тень которого уже упала на него.

И откуда мог узнать Ницше о пришествии нового бога, «сверхчеловека», где он увидал его приближение, кто подвинул его на проповедничество?

Ответ только в том его признании, что тень этого бога уже упала на него.

И именно потому, что отныне Ницше стал жить в этой тени, он стал воплощением собственных предчувствий. Есть предел в ясновидении, за который нельзя переступать безнаказанно без того, чтобы не стать одновременно и тем, что открывается в видениях.

Мы полагаем, что единственное объяснение личности и творчества А. Белого может быть достигнуто лишь в том случае, если мы сумеем найти в нем такую же сущность, сумеем отделить все сложнейшие, хаотические и противоречивые искания разных форм и обликов, все попытки на всех языках, всевозможными жестами рассказать о том едином и единственном, что ему открылось внутри последних глубин его собственного духа как ослепительная новая мировая сущность и форма, как вечно в нем самом звучащая и зовущая музыка предвестий, как рождающийся новый лик и в то же самое время как его собственная высшая личность.

Пора, думается мне, определенно сказать, что единственный смысл, цель и оправдание всего того, что сделал и делает А. Белый, заключены в особой форме ясновидения, в предвозвещении и предвосхищении иных, новых форм бытия, в безумно-страстном и неуклонном созидании во имя того нового и единого Лица, который открывается нам в каждой строке, им написанной, невзирая на все бесконечные противоречия их.

Сущность А. Белого и его творчества — за пределами «строг художественных» рамок, что и сам он неоднократно высказывал\*; более того, — самая сущность и самая заветная миссия его

---

\* В предисловии к «Четвертой симфонии», этому лучшему по форме и самому значительному из своих произведений, он говорит: «Я недоумеваю — есть ли предлагаемая “Симфония” художественное произведение, или документ состояния современной души, быть может, любопытный для будущего психолога? Это касается субстанции самой “Симфонии”».

творчества ставит его всегда вне всех существующих форм и подразделений, заставляя его почти бессознательно все формы комбинировать в бесконечных рядах сочетаний для достижения одной и единственной цели — рассказать всеми словами, начертать всеми красками, облечь во всевозможные одежды все тот же единый внутренний лик его «нового бога», найти осязательную форму (или формы) своему откровению.

Поэтому для него и самый символизм, как чисто художественный метод, — только средство, совершенно так же, как и для Ницше.

Конечно, и у А. Белого символизм — излюбленная форма, настолько побежденная им и настолько владеющая им, что решительно невозможно отграничить в нем художника от провозвестника.

Символизм А. Белого есть художественная форма, до такой меры напряженная и насыщенная, что «возможный максимум переживания» почти всегда не совпадает с тем, что он сам называет «связью образов».

Отсюда и проистекает вся неизменная хаотичность образов А. Белого, их некоординированность, разорванность, причудливость их расположения по планам и магическая навязчивость их. Символизм А. Белого всегда граничит с тем единственно-своеобразным стилем, которым отмечен пророчески пафос Апокалипсиса. В противность символизму Брюсова, одаренному бодлэровской определенностью форм и исключительным чувством единства соответствий на всех планах, символизм А. Белого почти сознательно пренебрегает последним, как бы чувствуя, что это чувство соответствия всех вещей неизбежно ограничит молниеносную ослепительность, потустороннюю ритмичность его разорванных, но всегда подвижных образов, особенно же сотрет с них тот специфический налет, который оставляет на каждом из них движущий их пафос ясновидения.

Ниже мы подробно разберем эти свойства символизма А. Белого, теперь же нам важно отметить эту черту только как неизменное и неизбежное проявление самой его личности и его творчества — жажду рассказать свои видения, стремление так сочетать все внешние формы, чтобы бросить намеки на ту единственную форму, которая еще не существует как таковая; поэтому ни одна из данных форм сама по себе для него не приемлема, ни неприемлема, а все вместе они важны для него только как материал, как элементы созидания.

Если история творчества К. Бальмонта — ряд глубоких метаморфоз поэтической личности, почти мгновенно находящих свою форму, если история развития В. Брюсова — органическое, стройное и цельное в своей последовательности раскрытие одной слож-

ной и тонкой формы, то весь пройденный А. Белым путь — мятежное и внешне-непоследовательное чередование разных форм, трепетный подбор все новых и новых форм для выявления одной, всеобъединяющей идеи; для определения все той же сущности, для изображения все того же единого Лица.

И всякий раз, откидывая одну и подбирая другую форму, А. Белый мог бы с одинаковым правом сказать: «Я и теперь, как тогда, как и всегда, делаю все то же, все одно и то же дело, я рассказываю вам все о том же едином Видении, о котором я стал говорить с тех пор, как вообще заговорил, о том лучезарном Лице, исчерпать который я не могу ни в одном из созданных мною символов!»

Все, что создано А. Белым, вся его патетическая лирика и вся музыка его четырех «Симфоний» — одно Видение; если признать, что пока ему удалось лишь дать первый, смутный облик Его, то тем с большей уверенностью можно предугадывать, что и все последующее творчество его будет воплощением того же Видения.

Не так ли в еще большем, большем до бесконечности и еще более насыщенном хаосе противоречий Ф. Ницше, так легко различить единый Лик, если оторвать взор от каждой отдельной частности и сразу, содрогаясь, обозреть все *membra disjecta*\* созданного им.

Странная связь последних с многообразно-единой личностью Ф. Ницше еще более укрепит в нас впечатление единства. То, что стоит над творениями Ницше, то, что выше его собственной личности, объединяет и связывает пестрый хаос всего того микрокосма, который возникает в каждом из нас при одном только звуке его имени.

Это объединение свыше Ницше передал своеобразным стилем в одной фразе: «Я учу вас сверх-человеку»<sup>1</sup>.

Прежде пророки учили закону Божию, Ф. Ницше стал учить своему новому Богу как новому закону. В этом более глубокая связь пророка с Богом, пророчества и учения с именем, имени Бога с именем его провозвестника.

В этой сложной, взаимной связи, в этом «объединении свыше» скрыт бóльший символизм, бóльшая оформленность, бóльшая интимность и бóльший индивидуализм нового откровения. В равной степени и А. Белый не художник, не символист-художник только, но он и не возвеститель религии нового Бога, открывшего ему свой закон, свои заповеди, свой культ и ритуал. В том-то и заключается глубокое влияние и современность проповеди А. Белого, что он соединяет в себе и свободное художественное созерцание (символизм), и лицезрение тайны, что он и рассказывает о новом

\* разрозненные части (лат.).

Боге как о грядущем, и видит его внутри себя. Это соединение символизма с мессианизмом — сущность А. Белого. Это — его «всё» и «всё» его дела...

Если миссией К. Бальмонта в развитии русского символизма было установление культа отрешенной Мечты, а его призывом — призыв «стать воплощением внезапной Мечты», если миссией Брюсова было и есть — искание пластической формы для мятежного духа, одушевляющего новое течение, и его религией — религия Истины, жажда великого познания через акт свободного художественного творчества, преодолевающего в «чуде единства» великий закон полярности всего сущего, — то миссией А. Белого является соединение нового религиозного откровения с художественной формой современного символизма.

Вслед за призывом: «Стань мечтой», за призывом: «Познай все через мечту», А. Белый бросил свой новый лозунг, одинаково отличный от двух первых; этот лозунг: «Будь иным, но будь иным не ради своей мечты, не ради жажды познания, но будь иным во Имя».

Какое же, чье это Имя?

Ответить на этот вопрос и значит дать исчерпывающую характеристику личности и творчества А. Белого.

Боле того. Все им созданное не что иное, как одно это Имя, запечатленное огненными буквами.

Призывая это Имя, он верил и верит, что перевал сознания современного человечества (вернее, высота его) будет вместе с тем и метаморфозой самой личности, что созерцание, доведенное до конца, должно стать полетом, активным пересозданием основной нормы бытия, «теургическим действием», что власть этого Имени беспредельна, что ей доступно снятие всех основных антиномий человеческого многократно раздвоенного существа, антиномии между вечным и временным, между абсолютным и конечным, между миром явлений и царством сущностей, противоречий между единосущим и многообразным, между Небом и Землею. В этом уповании — сущность А. Белого.

Всегда, призывая это Имя, А. Белый переходит границы символического лиризма, границы искусства вообще, напрягая каждый свой образ и насыщая каждое свое слово тем «максимумом переживаний», который, перекрещивая все планы перспективы и подчас искривляя очертания отдельных образов, в то же время сообщает магическую силу его единственно-оригинальному, всегда патетическому стилю.

Явления, тени явлений и сущности их так сгруппированы в нем, так разобщены внешне, пластически и так музыкально объединены, что все они кажутся скользящими в одном непрерывном сновидении, кажутся ослепляющими призраками духа, озаряемо-

го титаническими миганиями мистического экстаза и замкнутого в магический круг негаснущего видения.

Не, утопая в хаосе этих чудовищно-пестрых и магически-ослепительных образов, всегда чувствуешь глубоко скрытую, но несомненную, единящую их нить, прозреваешь скрытый в тайнике источник света, прозреваешь Единый Лик.

В расположении и направлении своих образов А. Белый так же верен себе, нарушая все формальные условия их взаимного отношения ради нового, внутреннего единства, как и во всех иных областях своего творчества. В этом оригинальный субъективизм его метода. Если В. Брюсов невольно выбирает из бесчисленных объектов те немногие, в которых всего лучше может отразиться свойственная ему исключительная напряженность и полярность переживания, то А. Белый невольно и неизменно во всех явлениях, к которым он подходит, в одинаковой мере видит музыкальное отражение своего субъективного единства. Поэтому для него нет границ в комбинировании явлений, образов, идей... Поэтому никто не одарен равной ему способностью одновременно видеть на всех планах, одновременно переживать и исчерпывать в своем переживании все, что его окружает.

Это роднит стиль А. Белого со стилем Ф. Ницше, роднит как в методе субъективной группировки образов с единственной целью рассказать себя, спеть о несказанном в себе, так и в результате, в сложности, ослепительности колорита, капризности контуров и полусознательном смещении линий перспективы.

Я не знаю ничего, что могло бы так ярко и верно охарактеризовать стиль их обоих, как признание самого Ницше о сущности своего творчества.

Вот эти замечательные строки, говорящие о том, что в них самих воплотилось:

«Всякое представление об образе, символе исчезает, каждый образ кажется лишь ближайшим, самым верным и простым способом выражения. Начинает казаться, что и в самом деле — согласно изречению Заратустры — все является к твоим услугам само собою и стремится стать метафорой: “И все, ласкаясь, идет на твою речь и ластится к тебе, чтобы оседлать тебя и ездить на тебе. На каждом символе едешь ты к каждой своей истине. Перед тобой раскрываются все словохранилища бытия, все сущее хочет стать словом и все происходящее хочет научиться у тебя говорить”»<sup>2</sup>.

Мы сказали уже, что этот символический язык о самой сущности символизма, не употребляя лишь этого последнего термина, есть, несомненно, лучшее из всего, что когда-либо кем-либо было сказано о символизме.



Вместе с тем нет определения, более подходящего для характеристики стиля А. Белого и в особенности своеобразного символизма его стиля.

Случайно ли это сходство их стилей, их методов символизации? Нет, и тем более нет, что ясна и самая внутренняя причина этого внешнего сходства.

Есть глубокое сходство и в самом существе обоих создателей, в последних целях их созидания, в их безумной любви к Року, их радости страдания, в их жажде противоречий и в их культе вечного возвращения и в их ослепительной веселости на краю самых страшных бездн.

Мы, конечно, знаем всю безмерную разницу в масштабе, которая существует между обоими символистами-провозвестниками, мы не закрываем глаз на то, что Ницше запечатлел свое учение подвигом всей своей жизни, мученичеством безумия и смерти в безумии, что, напротив, все написанное А. Белым пока еще *juvenilia* \*, что он далеко не вышел еще из «*Sturm und Drang Periode*»<sup>3</sup>, что во многом самом главном он только ученик и последователь Ф. Ницше, что самые сюжеты, основные темы и точки отправления их обоих почти всегда совершенно различны, что, наконец, они представители совершенно разных народов и культурных традиций.

И все-таки мы берем на себя ответственность утверждать, что в самой интимной сущности их обоих лежит нечто столь сходное, столь конгениальное и знаменательно-созвучное, что среди всех писателей и поэтов, выступивших после Ф. Ницше, быть может, нет никого, кто так приближался бы к нему, как А. Белый, что между ними, быть может, более сродства, чем между Лермонтовым и Байроном, быть может, не меньше, чем между Бодлэром и Брюсовым, между прежним романтическим К. Бальмонтом и Шелли.

Эти сопоставления далеко не случайны и способны навести на многие размышления о сходстве в направлениях, судьбах и формах русского символизма с теми западными течениями, которые его породили и в известной мере предопределили.

Те же существенные идеи стали дышать повсюду, воплощаясь в соответственно-одинаковые формы и создавая для себя те же типы своих провозвестников.

Таково общее значение и соответственное место А. Белого в возникновении и развитии «русского символизма».

---

\* юношеское (лат.).

Первое определенное и широкое выступление А. Белого относится к 1903 г., к тому периоду «русского символизма», когда он не только уже вышел из «подполья», но начинал переходить в резко-наступательное положение, все более и более захватывая в свои руки идейную гегемонию.

Это самосознание всего лучше проглядывает в манифесте новой школы, который в форме предисловия был предпослан третьему выпуску известного альманаха «Северные цветы»<sup>4</sup>.

«Наш альманах иной, чем два первые. Он более “единогласен”, более однороден по внутреннему составу. В нем ряд новых имен и нет кое-кого из прежних спутников. Мы рады этим новым. В них новая молодость, новая бодрость, сила... Но пора и снова идти. Наши лица опять обращены вперед, к будущему, и нам уже не видно, кто сзади».

Первым среди этих новых, в которых была «новая молодость, новая бодрость и сила», и явился А. Белый, сразу же внесший в поток новых чувств и идей свою собственную, совершенно самобытную, яркую до ослепительности и глубоко искреннюю струю.

С тех пор никогда, ни на мгновение не иссякала она, все расширяясь и углубляясь, разбиваясь на сети новых и новых струй, падая все новыми и новыми каскадами.

В развитии творчества А. Белого можно отметить сравнительно точно два периода, две различные эпохи и кроме того разглядеть в конце второго периода первые зачатки нового третьего периода.

Взаимное отношение двух первых периодов есть отношение самоотрицания. Последнее весьма важно. Уже а priori можно было сказать, что душа, родственная душе Ф. Ницше, может совершать свой путь только спиральными кругами, проходя через периоды восторженных переоценок и коренных внутренних кризисов.

Если путь самого Ницше дважды возвращал его к символизму и гиратизму, дважды уводил назад, превращая в жестокого до святости палача собственных переживаний, истощая его гений даже на защиту великой пошлости эмпиризма и позитивизма, то путь А. Белого, который пока открыт нам лишь до начала второго поворота, идет от символического культа Вечной Женственности и жажды «теургического действия» к великому мистическому кризису, к сомнению в истинности самого верховного Лица, к самоотрицанию и «разуверению во всем». Характерно, что одинаково и в своем оптимизме, и в позднейшем пессимизме А. Белый неизменно монистичен, чем столь резко разнится он от изумительно последовательного дуалиста В. Брюсова.

Эта последняя черта, это иступленно-восторженное «Всё или Ничего» еще лишней раз указывает на его родственность Ницше. Так же цельно было его первое «Все», как последующее «Ничего», как нарождающееся новое «Да».

Теперь, когда мы ждем кристаллизации третьего фазиса в развитии А. Белого, мы еще не можем сказать, куда устремится он, но мы заранее можем сказать с совершенной уверенностью, что и это новое устремление будет столь же цельным и внутренне единым.

Пусть для внешнего взора А. Белый только хаос, только ослепляющая фантазмагория, только одна сплошная цепь противоречий, для того, кто видит последний мотив всех его устремлений, совершенно ясно, что все бесчисленные комбинации внешних средств лишь периферия, лишь форма обнаружения внутренне единого, часто простое случайное, бесформенное напластование сопротивляющейся внешней среды, взрытой его плугом.

Определяя эту духовную эволюцию А. Белого, эту первую, уже кристаллизованную им часть ее, состоящую из тезы и антитезы, в чисто литературных терминах, мы считаем, что первая часть ее, первое утверждение его нашло свое выражение в первом сборнике его лирики «Золото в лазури» и в двух его первых «Симфониях» («Северной» и «Драматической»).

Переходный, колебательный период выразился в «Возврате» или «Третьей симфонии»; антитеза его первого «Да», великое безнадежно-горькое «Нет» всему, его «разуверение во всем» выявлены им в его «Четвертой симфонии» («Кубке метелей») и во втором сборнике его лирики, «Пепле». «Пепел» замечателен как одна из глубочайших поэтических исповедей души, смертельно раненной, духа, возмущенного и оскорбленного в самом заветном, одна из великих книг самоотрицания, одиночества и отверженства; она замечательна и в другом отношении, в ней в первый раз перед поэтом раскрылась бытовая сторона окружающей его жизни, здесь его символизм впервые заглянул в душу живого, реального человека, в душу крестьянина и рабочего, этих двух парий современности, и вместе с тем двух глубоко символических обликов вечной отверженности и бесконечности страдания. В этом месте соприкоснулись и символически перелились друг в друга душа поэта-отверженца с душой народа-отверженца; тогда в стихах, чуждых всякой сентиментальности, встали вечно дорогие, погибшие тени, родные облики, и зазвучало эхо тех поэтов-мучеников, для которых их родина была вечным и вещим прообразом всей мировой, общечеловеческой юдоли, и среди них пронеслась святая тень Некрасова.

Те же стороны творчества А. Белого раскрываются и в его повести «Серебряный голубь», которая представляет собой лучшее из всего, написанного в нашей литературе под знаком Гоголя за последний период.

В третьей, последней книге лирики, озаглавленной «Урна», А. Белый является нам все еще пессимистом и поэтом разувере-

ний, но в ней уже мерцает какой-то новый, особенный свет, порой звучат мотивы, никогда ранее им не затрагиваемые. Все о том же, все о том же говорит он и в них, но по-иному, по-новому. Слыша их, невольно хочется произнести его любимые слова, звучащие как некое заклинание: «Возвращается, возвращается, опять возвращается!»...<sup>5</sup>

И когда из бездны самоотрицания вдруг снова начинает смотреть на нас бесконечно дорогой, прежний и вместе с тем новый лик поэта, озаренный новым светом, мы чувствуем, что тот, кого мы считали мертвецом и который сам себя отпел и схоронил, снова возвращается к нам с тем, чтобы более нас никогда не покинуть.

Созерцая этот просветленный лик, мы чувствуем также, что наступил конец безумным, мятежным и самопроизвольным блужданиям поэта, что он наконец постучался в ту единственную, таинственную дверь между видимым и невидимым, которая открывается, что он углубил свои символы до той магической напряженности, когда они становятся, странно светясь, гиератическими значками и приобретают великую власть связывать и развязывать души.

Станем надеяться, что на этот раз свет, вырывающийся из приоткрытой им двери, не ослепит ни его, ни тех, кто за ним.

Итак, сводя эволюцию А. Белого к одному основному символу, мы можем сказать с уверенностью, что первый, самый безумный полет его к Солнцу не удался, он был сожжен, как и все подобные ему безумцы; испепеленный труп его пал на землю и был развеян по долам и весям, там, где вечны только страдание, смерть и юдоль. Но сердце поэта не сгорело в небесном огне, оно положено в мраморную урну и над ним зажжена «Пылающая звезда», великий знак пентаграммы.

Чтобы подробно проследить эту эволюцию А. Белого, мы разделим изучение всех его произведений на три категории. Сперва отдельно мы изучим все четыре его «Симфонии», затем все три сборника его лирики и, наконец, попытаемся дать общую, краткую оценку его учения.

Тогда только вырисуется перед нами в цельных очертаниях общий облик его творческого и непрестанно творящего гения.

## СИМФОНИИ

Есть художественные произведения настолько оригинальные, настолько самобытные уже по самой своей форме, и притом стоящие одновременно и в пределах чисто художественного творчества, даже самой совершенной и утонченной формы его, в области

символизма, и однако самой сокровенной сущностью своей обращенные в другую сторону, туда, где предчувствуется примирение последних роковых антиномий строго художественного созерцания.

Невозможно никаким одним определенным термином обозначить всю бегущую в беспредельность пестроту сокровенных постижений, внутренних, таинственнейших проникновений, гармонически стремящихся разрешиться в одном всеобъединяющем, последнем откровении, в одном Видении.

В этой сокровенной области бессилен научный анализ, бесплодна метафизическая спекуляция, гибельно всякое нарушение девственной целостности самих порывов устремляющегося духа, абстрактное раздробление его деятельности на основные функции, смешно ограничены пределы всякого специального языка, даже символический язык свободного художественного творчества и вся освященная веками гиератическая символика изменяют нам в этой области сокровенных переживаний.

Пусть она называется на язык идеалистов «миром чистых идей», на языке романтизма — «запредельным миром грез», на языке символизма — «исканием Первосимвола», на языке мистиков — «теургией», в терминах положительных религий — «откровением» и на языке магии — «тайной последних посвящений», пусть бесконечно число точек отправления, методов искания и граней соприкосновения с этой «последней Тайной», пусть на середине пути к ней неизбежно начинает казаться относительным и скользящим каждый масштаб и относительным каждое слово, пусть даже тайна эта на сравнительно низших ступенях овладения ею требует субстанциального изменения всех внешних и внутренних условий обычного мироотношения, требует иных форм взаимоотношения субъекта и объекта, ускользя в сферы, лежащие за пределами земного бытия и за пределами сознательности, — несмотря ни на что, стремление к ней заложено в самой глубине человеческого духа, оно неискоренимо; это «влечение к бесконечному», быть может, самое сильное из всех влечений человеческой души, говорящих ей о ее теперешней, искаженной божественности; это стремление, даже тысячу раз распыленное, отвергнутое и неудовлетворенное, обладает странным свойством всего мятежнее волновать и с неотступной тревожностью томить именно в те мгновения, когда душа всего более готова произнести решительное «нет» самому этому прирожденному, неискоренимому божественно-безумному влечению. Но никогда, конечно, не охватывает оно всей души с такой безграничной властью, как в те мгновенья, когда нечеловечески зоркий и изощренный взгляд получает способность за этим «миром пяти чувств» сквозь покровы явлений прозревать иной мир, когда таинственная сила созерцания, проникая

сквозь все явления, обращает всю вселенную в бесконечную сеть соответствий, в ряды бегущих из бесконечности в бесконечность ступеней, на которых покоятся два пути, последний путь восхождения и путь нисхождения.

Торжество метода «созерцательного постижения» находится, как мы уже показали, в *художественном символизме*; последний обладает даром напрягать эту жажду последней тайны, это влечение к безбрежному до самой последней грани; внутренняя гармония человеческого духа требует, чтобы жажда бесконечного сама была бесконечной. Символизирующий дух неизбежно развигает в себе влечение к постижению последнего символа, того Великого Символа, который является как бы Символом всех символов, связывая и разрушая их, обуславливая и предопределяя. Великий Символ держит их собой, таинственно сам себя обуславливая.

Всякий символист знает это сжигающее стремление к постижению Великого Первосимвола; быть может, смутное мерцание Его и служит полусознательным мотивом к построению всех других символов.

Итак, уже художественный символизм всего вернее отрывает дух от чувственно-непосредственной связи с миром, но он же, увлекая его в бесконечное, неизбежно удерживает на половине пути.

Протягивая бесчисленные ряды нитей и открывая всюду таинственные соответствия между двумя мирами, художественный символизм, не рискуя выйти за пределы искусства, не может продолжать это построение беспредельно; всего ярче намекая на последнюю Тайну, говоря о Едином Первоисточнике, он утрачивает всякую почву, лишаясь опоры в растворенной им же реальной почве, в мире феноменов.

Отсюда пристокают великие антиномии художественного творчества.

Они носят существенный, непреходящий и фатальный характер.

Основная тайна художественного творчества — субъективное стремление преодолеть изнутри эти объективные противоречия, даваемые извне. Лишь по мере такого преодоления они сливаются в «чуде творческого единства» и становятся новой объективностью. Есть, однако, почти безусловный предел такому преодолению.

Мы предлагаем здесь краткую схему этих противоречий (с. 179):

Ряды этих антиномий при желании можно было бы продолжать в обе стороны бесконечно. Но здесь мы не задаемся целью аналитически исчерпать сущность творческого процесса, мы желаем лишь отметить одну сторону — глубокую двойственность его, проходящую насквозь через все его самые интимные изгибы.

Причина последнего в сущности самой человеческой природы, в том положении человека, которое делает из него явление по су-

Положительное	Отрицательное
Всякий строго художественный, творческий процесс	
1) утверждает в <i>гес</i> проявление сущности	отрицает в <i>гес</i> искажение сущности
2) » материал как необходимое средство	» материал как всегда несовершенное средство, стремящееся стать целью
3) » данное как правду	» данное как относительную правду
4) » конечное как чувственно-осязаемое в его проявленности	» конечное как сверхчувственное в его сущности
5) » временное как миг	» временное как вечное
6) » субъективное как то, что творит	» субъективное как то, что творится
7) » объективное как то, из чего творит	» объективное как то, для чего творит
8) » случайное как данное	» случайное как необходимое
9) » закономерное как норму	» закономерное как границу
10) » возможное как тип	» возможное как идеал
11) » должное как цель	» должное как средство

ществу двойственное и переходное. В художественном творчестве всего более оправдывается определение человека, данное ему Ф. Ницше: «Не цель, а мост»<sup>6</sup>. В художественном творчестве связь субъекта с объектом представляется прежде всего как параллелизм соответствий одинаково свойственной им двойственности.

Именно в творчестве художественных символов всего более жаждет человеческий дух уйти от роковых антиномий своей собственной сущности; но и здесь есть предел, за который он не властен переступить.

И однако с тех пор, как существует искусство и в особенности символическое искусство, существует и желание выйти за его пределы и достичь той целостности и непосредственности созерцания, которой нет в нем, нет даже в самой совершенной форме его, в символизме.

Символизм как искусство всегда двойственен; каждый символ всегда соединяет собой два элемента, во-первых, *то, что* символизируется, и, во-вторых, *то, через что* последнее символизиру-

ется. Символ есть обнаружение, а следовательно, он всегда относителен, ибо *как и для кого* обнаруживается сущность — суть ограничивающие условия обнаружения.

Двойственный и переходный характер эстетического созерцания нигде так не обнаруживается, как именно в символизме.

Мы считаем, что самая совершенная форма созерцания лишь наполовину приоткрывает дверь, оставляя в неустойчивом равновесии весь ход душевных движений, раскалывая их на два параллельных процесса, которые связаны системой соответствий, но никогда не могут слиться в одно целое, никогда не могут быть сведены к чему-то третьему, что их держит и разрешает. Никогда явление не покрывает целиком символа, символ всегда склоняется или к идеализации явления, становясь чистой мечтой, или к естественному видоизменению его, превращаясь в фантастику, или к условности, делаясь аллегорией.

Разложив реальное единство на два мира и установив их соответствие, невозможно остаться на стадии простого созерцания, простого внутреннего наблюдения, ибо дух бессознательно вовлекается в борьбу и стремление взаимного преодоления, коренящегося в самой сущности обоих процессов; ощущая становящуюся норму и сопротивление преодолеваемого ею материала, осаяя все последовательные фазы воплощения, невозможно не услышать ответственного отзвука внутри себя на каждую форму и стадию взаимно переплетающихся и взаимно преодолевающих элементов, открываемых во всей их бесчисленной сложности, созерцанием.

Если искусство — познание, то познание *sui generis*\*; оно всего более требует наличности синтетического единства познания и творчества; невозможно указать предел, за которым познание у художника превращается в изобретение и за которым изобретение снова становится объектом созерцания. Самое созерцание требует условий, которые ставят самого субъекта созерцания в исключительное положение, следовательно, созерцание с самого начала уже требует иной формы субъекта.

Художественное созерцание всего более активно, оно по сущности своей имеет бóльшую связь с волей и чувством, чем с рассудком. Созерцание на известной стадии напряженности есть уже действие; схватывание, поглощение объекта, саморастворение в нем — есть уже обогащение субъекта, рост его, частичная метаморфоза.

Видеть иной мир — значит уже стать иным, самому всегда тонуть взором в свете, самому озариться до глубины духовной сущности; постичь тайны и планы воплощения — значит овладеть тайной собственной сложности, знать стройный состав своего «я»;

\* особого рода (лат.).



развитие особой эластичности своей духовной личности есть уже практика, уже действие.

Сущее — лишь взаимное проникновение субъекта и объекта; каким же образом мыслимо углубление одного без соответственно видоизменения другого?.. Остановить творческий процесс созерцания на стадии чисто художественной символизации и навсегда абсолютно преградить путь дальнейшего углубления и напряжения последнему — не значит ли навсегда остаться между двумя бесконечными плоскостями, этой, быть может, самой страшной формой «дурной бесконечности»?

Нет, не было и не может быть ни одного великого художника, который не превращал бы в самые высокие миги вдохновения своего созерцания в ясновидение, своего лирического движения в экстаз, своего вдохновения в молитву, своих разрозненных символизаций в иерархическую символику.

Самая же тонкая и чуткая форма искусства — символизм по существу склонен к слиянию с мистицизмом и ясновидением.

Вещи как таковые существуют лишь для того, кто сам вещь, и лишь постольку, поскольку он сам вещь. Чистая сфера духовности доступна лишь бестелесному существу, — все промежуточные планы — двойственным по своей природе существам, среди которых находится и человек.

Для человека, который по своей природе одновременно и вещь и дух, и феномен и ноумен во всей сложности сплетения форм проявленности, вселенная неизбежно является одновременно и совокупностью вещей, и бесконечным рядом ступеней мировой души. Несомненно, однако, что вселенная неодинакова для различных субъектов, стоящих на неодинаковых ступенях духовности. Следовательно, существует столько же разных миров, сколько существует различных воспринимающих сознаний, различно организованных. В процессе созерцания всего более оправдывается принцип «*similia similibus*». Никакого самодовлеющего критерия для определения истинно сущего нет и не может быть, кроме внутреннего опыта и совпадения нескольких опытов при одинаковых условиях. Кант был совершенно прав, формально определяя истину только как «соответствие познания с его предметом».

Разум, предоставленный себе самому, не может доказать невозможности иного опыта, иного метода постижения вселенной, чем постижение ее как совокупности феноменов. В этом вопросе разум по существу нейтрален.

Пока мы опираемся исключительно на чувственный опыт и на логические выводы из него, для нас неизбежно основное положение Канта: «Для нас остается совершенно неизвестным, в чем состоят свойства предметов в себе, в отвлечении от всей восприимчивости нашей чувственности. Мы не знаем ничего, кроме нашего

способа воспринимать их, способа, который свойствен только нам и может принадлежать только человеку»... («Критика чистого разума», с. 66)<sup>7</sup>. Для нас неочененно важен именно отрицательный смысл этого утверждения. Если ни «восприимчивость нашей чувственности», ни «чистый разум» не дают нам познания сущности, то, очевидно, или она вовсе непознаваема, или познаваема иным методом. Одним из таких методов и является художественная интуиция, однако и она, как мы показали уже это, дает лишь относительное постижение, то есть не дает до конца постижения сущностей.

Но, не давая всей цельности знания, художественная интуиция (в форме символизма) намекает нам на возможность дальнейшего развития этого метода. Ограниченность символического познания обусловлена ограниченностью человеческой природы, ее двуединством. Человек есть воплощенный дух и именно этим ограниченный.

Следовательно, граница познания — в телесности познающего субъекта.

Отсюда ясен вывод о том, что *maximum* познания обусловлен *maximum*'ом преодоления этой телесности; целый ряд эмпирических наблюдений, идущий из глубины столетий, внешним образом подтверждает этот теоретический вывод.

Всегда и везде наблюдалось огромное повышение и обострение психической восприимчивости и развитие огромной интуитивно-познавательной силы, доходящей до непосредственно-экстатического созерцания сверхчувственных объектов, до развития способности обнимать обширный ряд явлений, выходя из границ времени и пространства. В настоящее время самое существование этих так называемых «оккультных феноменов» является безусловным признанием точной наукой. Наука не только дает уже сложную классификацию последних, но пытается, применяя экспериментальный метод, построить целый ряд гипотез, переходя от простого наблюдения к объяснению их \*. Эти явления известны под име-

---

\* Среди огромного числа ученых, работающих над изучением оккультных феноменов, должно особенное внимание обратить на работы Карла Дю Преля «Философия мистики», «Загадочность человеческого существа», «Монистическое учение о душе», «Экспериментальная психология и экспериментальная метафизика», «Магия как естествознание» и «Раскрытие души». Особенно замечательна теория Дю Преля об экстерриоризации так называемого «ода», то есть о выделении особого физико-психического вещества из человеческого тела, которым он и объясняет очень многие оккультные явления; большой фактический материал по телепатии находится в трудах и отчетах ученого английского «Общества для исследования психических явлений», основанного в 1882 г. Г. Май-

нами «телепатии», ясновидения, сомнамбулизма, магнетического сна, внушения, иногда под более общим термином «транса»; касаться их сущности и взаимоотношений решительно невозможно без углубления в специальные области знания; последнее не входит в нашу задачу. Для нас важно лишь одно — отметить теснейшую связь всех явлений этого порядка (как бы мы ни подходили к их объяснению) с самыми глубокими и интимными явлениями художественного творчества. По мере углубления и утончения последнего, по мере того, как художественное созерцание все более и более отдаляется от непосредственного соприкосновения с чувственным миром явлений и погружается в сверхчувственную сферу, стремясь в формах видимого передать постижения высшего порядка, то есть *символизируя*, все неизменные симптомы,

ерсом и Подмором. Весьма важны также и работы проф. Рише, опровергнувшего теорию «случайных совпадений» при телепатических явлениях.

Первоначально все виды «оккультных явлений» не различались по существу исследователями и изучались под общим термином «животного магнетизма». Одним из ранних исследователей этих явлений был знаменитый Кабанис в своей книге «Rapports du physique et du moral».

Метафизическое обоснование телепатии пытался дать Гегель, исходя из эстетики Канта. В своей «Философии духа» он говорит между прочим: «Рассудок не может верить в явления животного магнетизма (то есть телепатии), так как, находясь в подобном состоянии, дух не связан ни местом, ни временем, его явления не объяснимы цепью причин и действий, он переступает за пределы чувственности и все это кажется рассудку невероятным и чудесным»<sup>8</sup>. Одним из самых незабываемых оснований возможности и даже необходимости телепатических явлений служит вся великая философия Шопенгауэра и отчасти Гартмана, у нас очень многое сделано в этом отношении В. Соловьевым и А. Белым.

Из других общих работ по оккультизму, теоретической магии, телепатии и гипнотизму, составляющих в настоящее время целую огромную литературу (начало которой положено опытами Франца Антона Месмера и доктора Брэда), следует отметить классический труд Рейхенбаха «Der sensitive Mensch», Хейнекена «Electricité animal», Ходжсона «Некоторые феномены транса», Baulier «Le principe vital», Artique «Essai sur la valeur des rêves», Tissier «Les rêves» — и указать на всю огромную, специальную литературу по спиритизму и медиумизму, соприкасающуюся весьма тесно с вопросами о сущности «оккультных явлений».

Из русских авторов должно отметить солидные и осторожные работы Аксакова. Целый ряд медицинских исследований, блестящие работы проф. Бутлерова, а также работы Рише, Шарко и Крафт-Эбинга дают детальное описание и наблюдение всех явлений этого порядка.

свойственные «окультурным явлениям», начинают сначала сопровождать художественное творчество, а затем все более и более становиться самой его сущностью. Знаменательно совпадение именно этой постепенности в переходе от реального к сверхчувственному в самоуглубляющемся процессе символизации и в процессе развития ясновидения и сомнамбулизма. Этот ритм в переходе от видимого к невидимому и заставил Дю Преля предположить существование «одических излучений», т. е. особой формы утонченной и бесконечно чувствительной материи, образующей в каждом человеке нечто вроде «астрального двойника» теософов, т. е. того второго материального, но невидимого глазу человека, которого он назвал «внутренним магическим человеком». «Мы должны, — говорит он в своем классическом, научном труде «Магия как естествознание»<sup>9</sup>, — принять, как деятеля, внутреннего, магического человека...»

«Если мы проанализируем все эти магические функции, то найдем как последний член физического процесса — “одическое излучение”, с которым мы неизбежно вступаем в физику невидимого, но отнюдь не сверхъестественного».

«Всякая магия обуславливается тем, что “внутренний одический человек” находится в связи с внутренним одическим состоянием вещей природы, получает от них впечатления и может на них воздействовать» («Магия как естествознание»).

Сущность символизма — установление точных соответствий между видимым и невидимым мирами; направляя свое созерцание сквозь видимое к невидимому и передавая осязание последнего через новое сочетание или даже видоизменение элементов реального, всякий символист тесно соприкасается с «одическими состояниями» всех вещей природы. Возможность символизации явлений основывается на развитии внутри себя той повышенной чуткости и восприимчивости, которая образует связь между «одическим человеком» и всеми «одами вещей».

Такова взаимная связь символизма и магии, художественного творчества, ясновидения и телепатии вообще.

Уйти от двойственности и антиномичности (художественного) символизма, о котором мы говорили выше, возможно лишь установлением самой тесной связи между последними пределами телесности субъекта и «последними членами физического процесса» объектов.

Однако эта связь должна углубляться неуклонно и безгранично, ибо сущность всякого творческого созерцания — влечение к бесконечному. Каждая дальнейшая ступень здесь снимает одну форму и обнаруживает под ней следующую, более глубокую, более одухотворенную и более субстанциальную, как в объекте, так и в самом субъекте, точнее в единстве их сложного взаимодействия.

Телесная форма оказывается оболочкой одической формы (другими словами, «астральной»), одическая — оболочкой души, создавшей эту одическую форму как орудие своего проявления, как среду для обнаружения своих функций, но сама индивидуальная душа лишь оболочка еще более тонкого и более одухотворенного «я», создавшего и самую душу как низшую форму проявления. И так до бесконечности углубляется и утончается в процессе созерцания процесс восходящей спиритуализации от тела через «душу» к «духу» («я»).

Для нас особенно важно подчеркнуть два свойства последнего: параллельное спиритуализации слияние и объединение разорванных некогда субъекта и объекта и параллельное попутное преодоление тяготения времени и пространства.

Необходимым условием их обоих является ритмически правильная постепенность в спиритуализации субъекта и соответственной спиритуализации объекта. Самая ничтожная ошибка в этом соответствии неминуемо влечет непоправимые и губительные последствия.

При соблюдении же этой гармонической, соответственной ритмичности весь сложный процесс будет развиваться правильно и стройно, постепенно претворяя художественное созерцание в ясновидение, творческое вдохновение в мистический экстаз, постепенно снимая границы между субъектом и объектом и заменяя их раздельное бытие и взаимное восприятие через познание себя — двуединым, слитным бытием, становящимся *eo ipso* и познанием, которое тем самым будет и самосознанием, единым таинственно-цельным бытием, *бытием в видении*.

Для сознания, мгновенно пробужденного от подобного состояния ясновидения, последнее всегда должно неизбежно представляться, как только что мелькнувшее единое в себе и лишь теперь после пробуждения подлежащее разуму, вне времени и вне пространства, увиденное видение, сиявшее вне индивидуального сознания.

Это устремление экстатического созерцания к всеединству в видении, как к высочайшей стадии последнего, характерно для каждого мистика. Здесь мы не знаем исключений. Но особенно существенно и поразительно то обстоятельство, что, исходя из поэтической символизации, экстатическое ясновидение на самых высших ступенях своих переходит в чистое духовидение и открывает, как предельный, верховный лик, как последнее видение неизменно *все тот же единый Лик*, начиная от древней восточной мистики до «Апокалипсиса», от первых веков христианства до последних песен «Божественной Комедии» Данте, в наше время отражаясь в «Мистическом хоре» гётевского «Фауста», в проникновеннейших страницах «современного символизма»: и в «Элео-

норе» Э. По<sup>10</sup>, и в лучших сонетах Бодлэра\*, и в перлах лирики В. Соловьева, и в самых ослепительных образах «Симфоний» А. Белого.

Ниже мы подробно коснемся вопроса о всепоглощающем значении для творчества А. Белого культа Вечной Женственности, этого основного Символа всей его символики, этой верховной идеи всей его системы идей, лейтмотива всей его лирики и единого живого центра его религии.

Теперь же нам необходимо просто отметить, что и все его четыре «симфонии», составляющие одно стройное, музыкальное целое, имеют своим центром именно этот Лик Вечной Женственности.

Сущность А. Белого — предвестье и предвидение нового человека, грядущего во имя нового Бога, в нем воплощенного, им в себе обнаруживаемого и созидаемого.

Самым ярким символическим обнаружением этого нового и вечного Бога служит у А. Белого, в резкой противоположности с Ницше, образ Вечной Женственности, что внутренне сближает его мистику и его лирику с самыми глубокими и чистыми струями мистики и лирики (всегда глубоко символической) Вл. Соловьева, вдохновляя «декадентский пафос» А. Белого старомодными, примитивными ритмами нашего великого метафизика Вечной Женственности, лишь иногда, в часы досуга, бравшего в свои руки лиру. Но если Вл. Соловьев, как поэт, прежде всего стыдится и страшится назвать этот вечно ускользающий и вечно возвращающийся Лик, восклицая:

Заранее над смертью торжествуя  
И цепь времен любовью одолев,  
Подруга Вечная, Тебя не назову я,  
Но Ты почувешь трепетный напев...<sup>11</sup> —

то А. Белый именно стремится назвать и воплотить его, насколько это возможно.

Если мы сравним всякую систему символов со стеклянным куполом собора, достигающего только в одной точке наибольшей высоты, то неизменно мы встретимся в каждой системе с тайным желанием ее зодчего выбить именно в этом месте стекло, чтобы непосредственно созерцать купол самого неба, вместе с созерцающим взором, бегущим в безбрежность.

Это стремление и будет описанным выше стремлением превратить символизм в ясновидение, творчество в самообнаружение последней Тайны, уничтожить разорванность между субъектом и объектом, всю бесконечную сложность символических соответствий разрешить единым слиянием в едином видении.

\* Я имею в виду его сонеты «Живой факел», сонет без заглавия «Que diras tu...» и особенно «Смерть любящих».

Здесь именно и возникает неизбежно желание (быть может, безумное) уйти от теней вещей и созерцать самые вещи с иной, сокровенной, цельной и незыблемой точки зрения.

Но именно тогда, на высотах созерцания всех вещей, освобожденных от их оболочек, таинственно преобразуется и самое «я» созерцающего, и телесную часть себя самого он видит тающей вместе с этими оболочками всех вещей.

Тогда именно на высотах экстаза художник становится ясновидящим, созерцатель тайны — теургом, мистик — духовидцем и магом.

Символизм, эта тончайшая из возможных границ двух миров, оказывается превзойденным, и каждый символ начинает приобретать гиератическое значение.

Между таким прозревающим и внешней средой устанавливается иное взаимоотношение, ибо ясновидение всегда вместе с тем есть и самовидение\*.

Устремление «я» от периферии к центру представляется мыслимым, как бесконечность, ибо всегда за одной оболочкой оказывается другая, более тонкая, и так далее, что уже разъяснено нами выше.

В этом признании бесконечного ряда освобождений духа от его оболочек, начиная с «астральной», от последней через цепь других звеньев к чисто духовной личности, при знании, на котором *vice versa* \*\* покоится вся теория и практика великой восточной мистики и современного оккультизма, не заключается ничего догматического или произвольного.

Мысль о том, что психическая монада сама творит себе оболочку, характерна в наше так называемое позитивное время даже для такого, например, «серьезного» и «научного» психолога, как Вильгельм Вундт, в «Логике» которого есть, например, хотя бы следующее положение: «Не психологическая жизнь продукт физического организма, но обратно — физический организм во всех своих целесообразных приспособлениях, отличающих его от неорганической массы, есть психическое создание»<sup>13</sup>.

Это искание психического центра внутри себя, требующее пробуждения новых областей и видов чувствительности и энергии, являющееся манифестацией новых сил и новых измерений, лежащих безмерно глубже нашей наличной «трехмерной действительности», мыслимо лишь при перемещении «психофизического по-

---

\* Это понимал и заявил уже Шопенгауэр, говоря: «В нас самих скрывается тайный порог, обнаруживающийся в сомнамбулизме и ясновидении, где он возвещает то, что в бодрственном состоянии не сознается нами вовсе» («О духовидении»)<sup>12</sup>.

\*\* наборот (лат.).



рога». Последнее и имеет место во всяком ясновидении, будучи естественным отправлением высших психических функций, давая в гипнотизме и сомнамбулизме искусственную форму такого перемещения\*.

Пределов для подобного «перемещения» теоретически указано быть не может.

Только трудность наблюдения и пределы, накладываемые языком, всегда чувственным в своих основах, являются здесь существенными препятствиями. И тем не менее мы имеем несколько примеров самого напряженного, самого крайнего вида ясновидения, переходящего почти до конца в состояние чистого и свободного «духовидения», последние стадии которого характеризуются полным освобождением от осознания внутренних творческих усилий, от сознания раздвоения на «я» и «не-я», полным отсутствием всякого мигания, сопровождающего обычно все процессы углубленного созерцания.

Это состояние слияния с видениями, «бытия в видении» (как мы сказали выше), эта поражающая до ужаса наивность передачи и определительность образов, чуждых всякой чувственности, свойственны только высочайшим формам духовидения.

Не говоря о древних памятниках и догматических системах, я хотел бы указать здесь, как на подобный пример духовидения, на творения мистика, по самым откровенным своим устремлениям родственного обоим величайшим нашим мистикам, Вл. Соловьеву и А. Белому: я говорю о великом Сведенборге.

---

\* Последнее не отрицает наука психология. Конечно, все это абсурдно для материалистов, то есть для «догматиков наоборот». Но, поскольку материализм не мирозерцание, а особый вид умственного помешательства и последний предел морального извращения, он не может быть предметом серьезной критики. Материалистов в сущности должно лечить и сожалеть... Интересно сравнить последний взгляд с широтой взглядов некоторых современных представителей строгой науки, которым последнее не мешало быть мистиками и спиритами. Характерным примером таких «свободных умов» служат Ломброзо и Фламарион, оригинально и смело многократно высказавшие свой скептицизм в отношении материализма. Фламарион так говорит о физических пределах нашего «я»:

«Наш земной организм можно сравнить с двухструнной арфой, одна струна которой — глазной нерв, другая — слуховой нерв. Известный вид движения — второй: это — вся область человеческих ощущений, более узкая, чем у некоторых видов животных (например, насекомых)... Но ведь в действительности существует в природе не два, не десять, но сто, тысяча видов движения...» («Неведомые силы природы») <sup>14</sup>.



Конечно, простота, свобода и детская чистота его видений, текущих столь же естественно и необходимо, как видения дантовского «Paradise», недостижима ни для рефлектирующего и одновременно слишком догматичного духовидения Вл. Соловьева, ни для запутанного и всегда бегущего через все возможные противоречия и антиномии, всегда стремящегося одновременно сохранить и свойства эстетического символизма, и остаться на высотах чистой мистики А. Белого. Но внутреннее сродство их устремлений, их бессознательных влечений, подчас даже их стиля, неоспоримо.

Немногим даже среди пророков было дано так просто, так внутренне убедительно говорить, скрывая за наивными словами свой необъятный мистический опыт, как говорил Сведенборг, этот человек-Ангел. «И об этом я говорил с ангелами... Это не была еще Ангельская радость и она едва равнялась самой легкой степени ее, как мне было дано постичь...»

«Я также на деле убедился, что человек уносит с собой в ту жизнь всю память свою»...

И далее, еще более проникновенно и странно убедительно:

«Прибывшего из здешнего мира новичка друзья его и вообще бывшие знакомые тотчас же узнают... по его жизненной сфере, едва они к ней приблизятся»... («О небесах, духах и аде» Сведенборга)<sup>15</sup>.

Для Сведенборга характерно это странно-наивное спокойствие экстаза, ставшего уже давно его сущностью, его обычным состоянием и его нормальным восприятием сразу обоих миров. Мир духов разверзается перед ним отрешенно от мира вещей. Его ясновидение есть самый чистый вид духовидения, ибо он отделяет в своих созерцаниях оболочки всех явлений и существ от их чисто духовных агентов, обычно отрешаясь даже от так называемых их «астральных форм» (по терминологии спиритуалистов «флюидических двойников») и воспринимая последние *principia* непосредственно. Поэтому говорить о художественном символизме у Сведенборга едва ли возможно. Напротив, самой характерной чертой ясновидения-созерцания А. Белого в его «Симфониях» является одновременное совмещение духовидения (как последней цели) с ясновидением «астральных форм» и неуклонное соединение последнего с чисто художественным отображением вещей через непосредственную символизацию.

Все эти три элемента так переплетены, перетасованы, перестановлены и слиты в одно через совершенно особенный, ему одному свойственный потусторонний ритм, что произвести анализ всех этих элементов в каждом отдельном случае решительно невозможно. При этом особого рода напевность, ритмичность образов, словесных сочетаний и созвучий, построенных путем сложнейшей инструментовки, им впервые намеченной и стоящей совершенно

особняком во всей русской литературе, не поддается объективному учету и должна быть изучена в специальных, научных трудах по словесному контрапункту, то есть сообразно методам новой науки, основание которой положено его же последними работами по ритму<sup>16</sup>.

Мы должны, однако, заметить, что эта ритмическая напевность, составляющая, быть может, самое существенное во всех «симфониях» (что явствует уже из самого их названия), не есть гармония чисто звуковая или своеобразная метрика прозы; эта музыка, точно схваченная и отраженная в искусственных сочетаниях словесных средств, кажется исходящей из самих вещей, кажется как бы тем невидимым эфиром, который проникает все, о чем говорится в этих произведениях А. Белого, стоящих даже формально по самому замыслу автора на границе двух областей — поэзии и музыки\*.

Мы ограничимся здесь приведением нескольких мест, располагаемых по степени их возрастающей сложности.

Вот отрывок из самого начала «Северной симфонии», первой в порядке творчества и наиболее простой в смысле формы:

- «1. Большая луна плыла вдоль разорванных облак.
2. То здесь, то там подымались возвышения, поросшие молодыми березками.
3. Виднелись лысые холмы, усеянные пнями.
4. Иногда попадались сосны, прижимавшиеся друг к другу в одинокой кучке.
5. Дул крепкий ветер, и деревья махали длинными ветками.
6. Я сидел у ручья и говорил дребезжащим голосом:
7. “Как?... Еще живо?... Еще не уснуло?”.
8. “Усни, усни... О, разорванное сердце”.
9. И мне в ответ раздавался насмешливый хохот: “Усни... Ха, ха. Усни... Ха, ха, ха...”
10. Это был грохот великана. Над ручьем я увидел его огромную тень...»

---

\* Сам автор разумел именно это, говоря в предисловии ко второй «Симфонии» следующее: «Исключительность формы настоящего произведения обязывает меня сказать несколько пояснительных слов.

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

В этом отрывке только бледно намечены те элементы и те их сочетания, которые в «Четвертой симфонии» доведены до высочайшей степени сложности и ритмичности.

Во второй, «Драматической симфонии» А. Белый уже дает в зачатке все элементы своего нового, своеобразного стиля. Параллельно с этим в этой второй «Симфонии» находятся налицо в прихотливых до бесконечности сочетаниях и все внутренние элементы того способа созерцания-ясновидения, о котором мы подробно говорили выше.

Мы нарочно приводим здесь тот отрывок, в котором находится сочетание художественного символизма (символизация вещей) с чисто мистическими проникновениями в сферу чистого экстаза:

«1. Домá гора горой топорщились и чванились, словно откормленные свиньи.

2. Робкому пешеходу они то подмигивали бесчисленными окнами, то подставляли ему в знак презрения свою глухую стену, то насмеялись над заветными мыслями его, выпуская столбы дыма.

3. В те дни и часы в присутственных местах составлялись бумаги и отношения, а петух водил кур по мощеному дворику.

4. Были на дворе и две серые цесарки.

5. Талантливый художник на большом полотне изобразил “чудо”, а в мясной лавке висело двадцать ободранных туш.

6. И все это знали, и все это скрывали, боясь обратить глаза свои к скуке.

7. А она стояла у каждого за плечами невидимым, туманным очертанием.

8. Хотя поливальщик утешал всех и каждого, разводя грязь, а на бульваре дети катали обручи.

9. Хотя смеялся всем в глаза свод голубой, свод серо-синий, свод небесный и страшный с солнцем-глазом посреди.

10. Оттуда неслись унылые и суровые песни Вечности великой, Вечности царящей.

11. И эти песни были, как гаммы. Гаммы из невидимого мира. Вечно те же и те же. Едва оканчивались, как уже начинались.

12. Едва успокаивали, — и уже раздражали.

13. Вечно те же и те же, без начала и конца».

В этом по-своему заключенном, музыкально цельном отрывке перед нами все элементы нового оригинального стиля «симфоний» А. Белого.

Ритмическое, монотонное наплывание отдельных и даже иногда отдельных фраз, дающих несколько беглых образов, объединенных одним общим образом, сочетающихся исключительно по законам ритма настроения и ритма слов, намеренно вопреки зако-

ну внешней, чувственной ассоциации, странная дисгармония, производимая диссоциацией зрительных образов, движущихся как бы вне пространства и времени, и в то же время таинственная, внутренняя, возникающая из недр самого созерцающего духа, гармония, магически снимающая и разрешающая эти зрительные диссоциации, непрерывный, плывущий одновременно на всех планах, разорванный и странно мигающий, подобно картинам синематографа, поток образов, рассматриваемый одновременно со многих, противоположных точек зрения, — все это, вместе взятое, для опытного наблюдателя сразу же сближает стиль А. Белого со стилем экстатического ясновидения, однако еще не порвавшего окончательно с языком и методом художественной символизации.

Соединение обоих способов созерцания дает тот своеобразный стиль, который неизменно отличал всех художников-ясновидцев, напрягавших и истончавших символическую форму творчества до той степени, когда она становилась уже особой формой *визионерства*.

Именно этой двойственностью, хотя бесконечно более гармоничной, отмечены последние песни «Commedia divina» Данте, единственный творческий гений которого, соединившийся с ясновидением астролога и знанием посвященного, запечатлел в огненных терцинах ритм небесных сфер, эту высочайшую из всех тайн.

В менее цельной форме тот же экстатический, полухудожественный, полувизионерский стиль находим мы и в загадочной книге Флобера «Искушение святого Антония», где вся бесконечная вереница видений, опирающаяся на сравнительно-исторический анализ и подвергнутая самой совершенной и взыскательной художественной чеканке, в то же время являет собой сложнейший и касающийся сокровенных тайн анализ экстатически-созерцающего духа, для которого стерта граница между внешним и внутренним, уничтожены пределы личного «я», который неизменно восклицает после каждого нового, исчезнувшего видения: «Это было воображение, ничего больше, напрасно я ломаю себе голову».

В самых существенных частях этой книги неизменно, как в сновидении, как в сомнамбулизме, мы встречаем знаменательные слова: «Антоний видит себя в Александрии...», «Антоний находит среди них (то есть призраков) всех своих врагов, одного за другим...»<sup>17</sup> Бесконечная вереница чудовищных идолов, полубогов, полужверей, воплощение всех грехов, ужасов и химер, проходящих перед грезящим Антонием, есть символизация всех собственных его чувств, мыслей, тайных желаний и пороков, символизация мистических бездн всякой человеческой души, разверзающейся только в мгновения экстаза, одаряющих ее даром самовидения.

Не говоря об «Агсапа»<sup>18</sup> Сведенборга, мне хотелось бы указать еще на несколько произведений, скрывающих под символически-художественной оболочкой постижения чисто телепатические и явные следы визионерства и духовидения.

Возможно ли иначе, чем исходя из предложенного нами объяснения, понять и овладеть самыми значительными главами «Заратустры», этой «новой библии» будущего человечества, возможно ли иным путем просто даже подойти к объяснению самого чудесного и великолепного события нашей эпохи, к почти внезапному превращению базельского профессора филологии, уже, казалось, окончательно впавшего в безнадежный позитивизм и атеизм, в боговдохновенного пророка, родившего в недрах своей души почти внезапно новое откровение нового Заратустры, не сознающего всего, о чем он возвещает, заговорившего о самых сокровенных тайнах будущего и совпавшего в самых существенных своих словах со словами эзотерических учений, которых он не мог знать, непосредственно заговорившего не в обычном своем стиле афоризмов-парадоксов и полемических аргументов *a contrario*\*, а великолепной, пестрой, как восточный ковер, как шкура леопарда, содрогающейся, как язык апокалиптических откровений, величественной и неизгладимой, как древние гиероглифы и клинообразные знаки, речью древних персидских магов.

Ницше унес с собой в могилу тайну этого превращения, тайну об источниках своего озарения, так же как и тайну своего безумия и своей преждевременной смерти, но тем не менее не подлжет ни малейшему сомнению, что его «Заратустра» или ничто, или книга, написанная ясновидящим, нашедшим внутри себя свою высшую санкцию, книга чисто бессознательных откровений, книга последней мудрости и пророческого достоинства.

Во всяком случае художественный символизм «Заратустры» лишь покров, ибо бесконечно дальше, бесконечно глубже видит «око Заратустры»...

Есть еще и другие примеры этого совмещения символизма с ясновидением, примеры, касающиеся совершенно других сфер духа и не имеющие ничего общего с Ницше. Ограничусь двумя.

В «Исповеди» Де Квинси и в «Искусственном рае» Ш. Бодлэра<sup>19</sup> мы находим также бессмертные образцы созерцаний, возникающих не только (или, точнее, не столько) из символизации отраженных явлений, сколько из экстатического видоизменения условных законов достаточного основания и «форм чувственного восприятия»; обе эти книги, озаренные светом истинного художественного творчества, однако по самой своей сущности и задаче стоят решительно в стороне от чистого искусства, от «художественного» искусства.

\* от противного (*лат.*).

ственного символизма» в тесном смысле слова. Их значение — значение единственных в своем роде «человеческих документов», попытки кристаллизации в образах и метафизических схемах тех исключительных состояний избранных душ, когда чрезмерная обостренность всех чувств и сверхчеловеческая восприимчивость растягивают обычные рамки постижения, перемещают «порог сознания» глубоко за пределы нормальной сферы сознательного и, являя весь мир решительно иным, сообщают сознанию способность ясновидения.

Та болезненность и извращенность, которая неизбежна при искусственном развитии (внешними средствами) этих состояний экстаза, является лишь последствием, а не их сущностью и отнюдь не их причиной; при естественном возникновении экстаза последних не бывает, не должно и не может быть.

Сопоставляя экстатический характер созерцания «симфоний» А. Белого с этими двумя книгами, мы чувствуем необходимость отметить именно естественный, произвольный, ставший как бы второй природой его души неудержимый характер визионерства автора «симфоний».

В этом легко убедиться, пробежав глазами любое место, случайно выбранное. В вызывании и движении этих образов-видений нет искусственности пробуждения, нет фатального «завтра» всех, прибегавших к культивированию искусственных экстазов.

«Вторая симфония» А. Белого, вызвавшая особенное внимание, послужившая узловым пунктом в процессе революции стиля и одной из главных вех «перевала сознания» наших дней, вызвала множество критических статей и мнений, из которых огромное большинство рассматривало ее как чисто художественное создание и этим совершенно просмотрело всё ее единственное значение и все ее особенности.

Однако и тогда уже немногие поняли, что такое эта необычная форма и в чем внутреннее устремление ее автора, прежде всего мистика и визионера, всего менее только стилиста или «декадента-поэта», как говорилось в то время в интеллигентной толпе и литературном демимонде (прессе).

В «Новом Пути» появилось несколько нерешительных строк, в которых зазвучал первый робкий отзвук сочувствия: «Все это снилось мне когда-то. Лучше: грезилось мне на неверной, вспыхивающей черте, которая делит краткий сон отдохновения и вечный сон жизни... Я говорю, что это не книга. Пускай гадает сердцедец, торопится запоздалый путник и молится монах»<sup>20</sup>.

Но самое глубокое понимание эзотерического и символического значения этой изумительной экстатической поэмы неожиданно прозвучало не в специальных органах, а в фельетонах газеты «Приднепровский край», где в двух статьях (1903 г., декабрь)<sup>21</sup>,

подписанных инициалом Э., был дан столь же даровитый, как и проникновенный разбор «Второй симфонии»\*.

Г-н Э. опытной и тонкой рукой поставил в связь эту «Симфонию» с целым рядом произведений (Ибсена, Гете, Жан-Поль Рихтера, Достоевского и др.), сущность которых вне пределов чистого искусства, основное тяготение которых в «новом устремлении» в ту область будущего торжества духа, где завершится искомый уже века человечеством великий синтез философии, поэзии и религии.

В тех же замечательных статьях, представляющих собой лучшее из всего, что когда-либо было сказано о А. Белом, г. Э. весьма тонко углубился и в вопрос новой музыкально-словесной формы, намеченной Белым.

Критик подверг специально музыкальному анализу даже самое название «симфония», выбранное поэтом-мистиком; весьма существенны его соображения по этому поводу: «Следует признать, что термин “симфония” можно допустить здесь 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 талантливой практика, то есть — артиста, а не ученого...»

«Смелая, почти дерзкая попытка Андрея Белого знаменательна как яркий признак проникновения поэзии элементами музыки...»

«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 тяжести перемещается в музыку; *музыкальность* (не только в смысле звучности и метрики) становится таким же *качеством* произведений словесного искусства, как живописность, рельефность, картинность; вдумчивые худож-

---

\* Позднее мы узнали, что под этим инициалом скрывался один из самых тонких критиков — г. Вольфинг, на страницах той же газеты в свое время поместивший целый ряд очерков о Ницше, Меррежковском, Р. Вагнере, Ганслике и по вопросам педагогики и общественной психологии. Прискорбно, что всем этим статьям не суждено было снова появиться в более доступной и более осязательной форме.



ники, независимо от своей специальности, ясно сознают, что необходим полный пересмотр эстетики»...

Далее г. Э. указывает, что термин *симфония*, даже взятый с оговорками, не везде оправдан автором: «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 А. Белого скорее могли бы быть названы *сюитами*, нежели *симфониями*»...

Тем не менее автор этой статьи существенно промахнулся, говоря о вероятном будущем «симфонии» как новой формы сочетания двух смежных видов искусства. Он писал:

«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».

Случилось как раз обратное.

Тогда как «другие писатели» исказили и опошлили эту новую форму до неузнаваемости\*, сам ее создатель продолжал года работать над ней, продолжая усложнять и истончать узор ритма и органическую связь двух видов искусства, из сочетания которых и явилась самая форма «симфоний».

После «Третьей симфонии» («Возврата»), в которой те же основные элементы были проведены в иную связь, иную в смысле большего торжества чисто художественных задач, в смысле приближения к методу параллельных соответствий, большего разделения элементов чисто бытового, реального и музыкально-мистического, ставшего, благодаря этому разделению, фантастическим (как это имело место частично раньше, в «Первой, северной симфонии»), А. Белый создал наконец «Кубок метелей», свою четвертую и пока последнюю симфонию.

В этой симфонии А. Белому удалось снова вернуться к органическому, целостному переплетению всех элементов, напярчь до небывалой степени динамику образов, усложнить ритмический узор до неуловимой никаким анализом степени, придать всем этим капризно уплывающим, чтобы снова и снова вернуться в свое время, образам и видениям стройный, строго предопределенный характер. Хаотическое кишение образов, погоня оболочек вещей, лишенных сущностей, за своими астральными телами, сложнейшая координация путем целой сети невидимых нитей каждого с виду капризного движения, каждого изгиба, уклона и расщепления ради будущего соединения, особенно же ритмическое чере-

\* Интересно преломление новой формы А. Белого, пожалуй, только в романе «Пруд» и некоторых других вещах Алексея Ремизова<sup>22</sup>.



дование последовательных приливов и отливов великого хаоса, за которым следует вспыхивание рожденной им звезды, — все это лишь внешний покров, еще более пышный, еще более пестрый, прикрывающий еще более безумный и трепетный порыв экстатического ясновидения, брошенный через одну бездну к другой, влекущейся все к тому же лучезарному Видению, к тому же иступленному и блаженному созерцанию Вечно-Женственного, но разыгранный самим же самосозерцающим сознанием как по нотам\*.

Мы не будем по указанным выше причинам подробно разбирать словесно-музыкальную инструментовку «Кубка метелей»; мы ограничимся приведением отрывка из четвертой части ее, озаглавленной «Сквозные лики», отрывка, в котором описывается фонтан. Читатель сам воочию увидит всю непередаваемую утонченность, сложность и ритмичность образов и слов, щедро рассыпанных здесь:

«О, вода, — рев пены, о, серебряное кружево,

Над бассейном, как птица сквозная, ты брызнула летом.

Брызнула летом: стала хрустальным щитом. Изнемогла, ниспадая трескучим хрусталем.

Ах, хрустали.

Гремите, гремите, хрустали золотые.

Громче гремите, хохочите громче, гремите громче — падайте фонтаном, падайте.

И брызгами смеха оплакивайте восторженно.

Из-под сквозных хрусталей кружевных, кружевных, сквозных белая грустная голова, замирая, плыла над брызгами мраморной глыбой.

Из-под хохота, водного хохота, хохота он восставал, точно рок, обезумевшим лицом.

Белый ниспавший хитон, расшитый фонтанными перлами, точно струился на старом. Из-за перлового водного тока он выплывал большой головой, белой, в горьком порыве, как неизмен-

---

\* «Кубок метелей» завершает три предыдущих «Симфоний», составляя вместе с ними одно целое, одну грандиозную «poème d'extase», в которой через всю сложность отдельных аккордов, различно соединяющих основные элементы, звучит одна общая тема, основная тема всего творчества А. Белого — созерцание лика Вечно-Женственного. Сам автор так говорит об этом в предисловии к «Кубку метелей»: «Я хотел изобразить всю гамму той особого рода любви, которую смутно предощущает наша эпоха, как предощущали ее раньше Платон, Гёте, Данте, — священной любви. Если и возможно в будущем новое религиозное сознание, то путь к нему — только через любовь».

ное время, восшедшее смехом мгновенных потоков: водяных, вверх взлетевших мгновений.

Спереди казался мраморным императором, увенчанным серебряным венцом лавров»...

Что касается так называемого «содержания» этой «Симфонии», то после всего сказанного нами выше само собою очевидно, что подобного внешнего, отдельного от убедительно-музыкальной, ритмически проникновенной формы, содержания в обычном значении, то есть фабулы, цепи реальных событий, воспринимаемых на эмпирическом плане, — в «Кубке метелей» нет вовсе, как его нет и вообще во всех «Симфониях», за исключением разве «Возврата» (третьей симфонии). Если же разуместь под содержанием основную идею («*Idée generatrice*», по терминологии Ш. Бодлэра), основной Символ или самый последний, предельный пункт, до которого достигло внутреннее созерцание ясновидящего, облеченный в одежду более реальных, более частных идей, сравнительно производных символов и разветвляющийся на низшие процессы созерцания, то такое «содержание» вполне реально и ясно говорит во всех симфониях А. Белого, особенно же в «Кубке метелей».

Это основное *Видение*, вдохновившее вместе с тем и все его лучшие произведения и составляющее самую сущность его личности, — пробуждение нового Бога внутри себя через созерцание Вечной Женственности.

Это приводит нас непосредственно к вопросу о самой сущности его лирики, находящейся в тесной связи с его «симфониями».

## ЛИРИКА

Лирика А. Белого, столь же проникновенная, сколь и оригинальная, не может быть пережита и понята вовсе, если она берет ся отдельно от всего цельного мирозозерцания А. Белого и вне связи с его экстагической, безостановочно творящей свое «я» личностью.

Я называю лирику А. Белого оригинальной в том смысле, что она является не только новой художественной формой, построенной на впервые намеченных и развитых им эстетических нормах, но и новым содержанием души и новым исповеданием личности, в первый раз пробужденной к порывам, созерцаниям и видениям, которых никогда раньше она не ведала.

Лирика А. Белого не есть созерцание вечных, неизменных и лежащих вонне ценностей, не есть музыка внутренних настроений; одним словом, она не имеет ничего общего с «парнализмом», она романтична только в виде исключения. Ее нельзя назвать строго

символической, как строго созерцательную лирику Брюсова, ибо она почти всегда смелыми и стремительными порывами переступает грань эстетического постижения, пределы чистого созерцания, становясь, подобно «Симфониям», пафосом ясновидения, живым трепетом предчувствия и предвестия, прозорливо-чутким стилем предощущения всегда чего-то большего, чем только новое чисто художественное откровение. Каждое почти стихотворение А. Белого неминуемо стремится превратиться или в молитву, или в дифирамб, или в слишком интимное для поэта признание, в исповедь своей последней глубины и последнего основания своего сокровенного «я», исповедь, окрашенную в символично-мистический характер.

Нас не должна удивлять эта тенденция, вообще столь часто свойственная символической лирике, пример чего мы почерпаем хотя бы в последних отделах «Цветов зла» Ш. Бодлэра, где самый строгий символизм, «символизм соответствий», превращается в ритуальную ектению, в его потрясающем «*Litanies de Satan*», в пророческий крик в заключительных строфах «*Voyage*»<sup>23</sup>.

Это еще более применимо к невыразимо своеобразной и едва ли понятной до конца вне связи с общим учением, всего более новой и чреватой будущим лирике Фр. Ницше.

Когда завершился сложный, таинственный процесс зарождения в душе Ницше его второго «я», лика Заратустры, Ницше, погибая как личность в этом чуде превращения, как лирик глядел извне на это превращение. Едва ли станет понятным его «Силь Мария» \* тому, кому чужд его «Заратустра».

Многие лирические вещи Фр. Ницше являются его интимным дневником, в котором чисто художественное часто уступает место эзотерическому. Часто та или иная строфа Ницше — просто невольный, бессознательный знак, сделанный им для своего внутреннего и последнего «я».

К тому же типу лирики, которую можно назвать, в отличие от лирики настроений и лирики созерцаний, лирикой самовидения или «эзотерической лирикой», относится и знаменательная лирика Вл. Соловьева, оказавшая самое решительное влияние на «Золото в лазури».

---

\* Оно помещено в русском переводе во 2-м выпуске «Иммортелей» Эллиса. Замечателен конец этого стихотворения:

И тьма и свет мне в грудь вливали упоенье,  
Я упивался их причудливой игрой,  
*Вдруг стало двое нас*, и выросло виденье,  
И Заратустры тень прошла передо мной<sup>24</sup>.

Здесь если и не само «Видение», то воспоминание о нем — мотив лирического стихотворения.

В простой, беспретенциозной книжечке лирики, носящей лаконоическое заглавие «Стихотворения Вл. Соловьева», находится один из самых ранних и благоуханных источников русского символизма.

Странно, но несомненно, что Вл. Соловьев, всех язвительнее насмеявшийся над первыми побегами русского символизма, сам, как поэт и мистик, оказал неизгладимое и всестороннее влияние на дальнейшие судьбы его.

Не говоря о непосредственной, чисто подражательной струе русской символической лирики, нашедшей свое главное выражение в лирике Ал. Блока, должно отметить огромное влияние сокровенных и заветных видений Вл. Соловьева на поэзию и мистику столь чуждого ему в других отношениях А. Белого.

Лирика Вл. Соловьева на своих самых интимных и глубоких страницах воспроизводит символически тот самый сокровенный образ, то первое и последнее Видение, которое является центральным пунктом его мистики, базисом его метафизики и «самым значительным из того, что с ним случилось в жизни» \*.

Должно отчетливо сознать и точно установить, что первый в русской символической поэзии о Вечно-Женственном, как о мистическом откровении, чуждом всякого фаллизма, заговорил Вл. Соловьев.

В своем «предисловии к 3-му изданию стихов» Вл. Соловьев более определенно, чем где-либо, высказался по этому вопросу, заявляя недвусмысленно, что «перенесение плотских животное-человеческих отношений в область сверхчеловеческую есть величайшая мерзость»... «Ничего общего (говорит он ниже) с этою глупостью и с тою мерзостью не имеет интимное почитание вечной женственности, как действительно от века воспринявшей силу Божества, действительно вместившей полноту добра и истины, а через них нетленное сиянье красоты»<sup>26</sup>.

Еще ниже Вл. Соловьев говорит уже совершенно открыто, давая этими словами как бы живую, точную формулу всему позднему символическому мистицизму русской литературы, в частности формулу поэтической мистики А. Белого. Он говорит: «Жена, облеченная в солнце, уже мучается родами: она должна явить истину, родить слово, и вот древний змий собирает против

---

\* Подлинное выражение Соловьева в примечании к его мистической поэме «Три свиданья», в полушуточной форме рассказывающей о трояком видении ему сокровенного лика, который он сам считал Вечной Женственностью и называл «Подругой вечной»<sup>25</sup>. Эта поэма, намеренно облеченная в загадочно-ироническую форму, быть может, самое прекрасное, интимное и значительное из всего написанного Вл. Соловьевым.

нее свои последние силы... Все это предсказано, и предсказан конец: в конце Вечная красота будет плодотворна, и из нее выйдет спасение мира»...<sup>27</sup>

«В конце Вечная красота будет плодотворна» — в этих словах весь Вл. Соловьев, вместе с тем эти слова основной мотив, самый глубокий, эзотерический смысл всех четырех «симфоний» А. Белого и всей его лирики.

С этого вопроса и должен начинаться анализ последней.

С этой точки зрения для нас самый непосредственный и интимный смысл представляет последний отдел сборника «Золото в лазури», озаглавленный «Багряница в терниях».

Весь этот отдел от первой до последней строки (невозможно цитировать отдельные места) посвящен лирике ясновидения и мистике Вечно-Женственного.

Не случайно самые значительные вещи его посвящены Вл. Соловьеву.

Над всем этим отделом склоняется его благословляющая тень.

Все отдельные лирические вещи этого отдела внутренне едины, являя собой как бы нить четок или венков, возложенный на голову того, чье сердце уже «жертва вечерняя», но чей призывный, священный рог уже слышали «чающие», слышали потому, что близок последний конец, последний решительный бой, ибо близятся знамения и сбываются слова апостола: «В те дни будет такая скорбь, какой не было от начала творения»...<sup>28</sup>

Два основных мотива пронизывают весь этот эзотерический отдел первой книги лирики А. Белого. Один — объективный — чувство ожидания, чувство приближающегося конца. Этот мотив роднит лирику А. Белого с лирикой Вл. Соловьева. Другой мотив — бесконечно-субъективный — чувство жертвенности, радость страдания и сознание своей обреченности. В этом последнем сознании своей жертвенности и даже отчасти осужденности сказывается, напротив, внутренняя связь поэта с Ф. Ницше.

Вл. Соловьев и Фр. Ницше — эти два спутника, зовущие в разные стороны, два вождя, говорящие на разных наречиях, — долго будут самыми близкими, самыми дорогими учителями А. Белого, как бы двумя перекладинами его креста\*.

---

\* В своем стихотворении, озаглавленном «М. С. Соловьеву», А. Белый сам так говорит об этом:

Ах, восстанут из тьмы два пророка,  
 Дрогнет мир от речей огневых.  
 И на северных, бедных равнинах  
 Разлетится их клич боевой  
 О грядущих, священных годинах,  
 О последней борьбе мировой.

Христианская, эсхатологическая мистика и экстатическая религия Диониса, ставшая магией Заратустры, вот два одинаково притягивающие его полюса, две великие вехи пути.

Есть еще и иной, более общий источник этого чувства собственной обреченности, достигающего в стихотворениях «Возмездие», «Безумец», «Жертва вечерняя», «Мания», «Одиночество» сознания гибели и неотвратимо растущего безумия.

Этот источник странно роднит их всех трех — и Ницше, и Вл. Соловьева, и А. Белого; этот источник — неизбежность гибели всех, кто дерзнул коснуться последних тайн и откровений, дерзнул воззвать о них, подвигнутый на это единственно огнем внутренней жажды и мучительностью исканий, не будучи благословен на то благодатью эзотерической санкции.

Заговорив о последнем конце, Вл. Соловьев и Ницше должны были погибнуть; они и погибли, завещав нам только ряд поставленных ими вопросов.

Тот же путь к преждевременному костру пролег и для А. Белого в его первой же книге «Золото в лазури».

Весь самый существенный отдел ее, «Багряница в терниях», уже самым названием своим достаточно ярко говорит о том мученичестве и безумии, без которых немислимо ни одно мистическое прозрение, которые являются неизбежным последствием мистического служения, великого теургического пути, самовольно проложенного, а не являющегося слитным звеном единой магической цепи, убегающей в бесконечность прошлого и соединяющей прозрения будущего со всем необозримым опытом тысячелетий.

Более того: тот же отдел первой книги А. Белого обнаруживает перед нами во всей полноте и первую, самую страшную ошибку его мистических постижений и теургических жестов. Эта ошибка у него общая с ошибкой Вл. Соловьева, ожидавшего конца всемирной истории в то время, когда последняя, быть может, еще и не началась.

Это ожидание «последнего боя», ужас от предчувствия «последней борьбы мировой», священной войны, долженствующей, приведя в движение все мировые силы, подвести окончательный итог нашей вселенной и поставить друг против друга два последние мистических лика, лик Зверя и лик Жены, это «чувство конца», несколько позже породившее догматическую символику Д. Мережковского\*, пронизывает все творчество, все делание, все чаяния А. Белого за первый период его деятельности.

---

\* См. его II том исследования «Толстой и Достоевский»<sup>29</sup>. Мы не опровергаем здесь этого эсхатологического учения, считая его за одно из самых чудовищных, странных и непонятно возникавших заблуждений наших дней, хотя бы единственно потому, что в сущ-

Это же чувство конца и ужас последней мировой развязки насытил и зажег лучшие вещи «Золота в лазури» и параллельной им по времени и переживанию «Драматической симфонии».

Как ни странно, не подлежит ни малейшему сомнению, что именно учение Ницше, на первый взгляд противоположное всем эзотерическим системам морали и чуждое всякого обычного оптимизма — оказывается единственным спасением из бездны, созданной пафосом конца.

Пусть сам Ницше погиб, едва выйдя на свой настоящий путь, его Заратустра смотрит вперед, в будущее, единственный масштаб и критерий его — будущее, и сам грядущий, как оправдание мира, сверхчеловек — воплощение этого будущего. В океане будущего Ницше грезился «остров детей», и в этом видении он телепатически восхитил учение оккультизма о новой расе, в этой затаеннейшей из своих надежд он оказался не против мира и бытия, а за них во имя развития, во имя Будущего. В этом смысле Ницше — великий сокрушитель всякого пессимизма, одним прикосновением своим превращающий его в трагизм, в великую драму настоящего, но во имя мистерии Будущего.

Напротив, чувство близости мирового конца, ожидание последнего лика — в то время, когда цикл проявленного бытия вселенной не только далек от завершения, но, наоборот, свидетельствует лишь о совершенной незрелости даже самых высших своих представителей, что явствует хотя бы из самого факта эсхатологических ожиданий, — роковая ошибка. Едва ли возможно представить себе большее безумие и большую мистическую *absurdité*\*, чем ожидание непосредственной развязки мировой трагедии в тот момент ее, когда 90% представителей человечества едва ли до конца вышли из стадии животности.

К счастью для мира, но к величайшему отчаянью чающих его конца, не оправдывается их предсказание, и этот трижды отпетый и проклятый мир не желает умирать, совершая свое медленное, но незыблемое восхождение по великой спирали развития.

Однако для эсхатолога это ненаступление конца оказывается еще бóльшим ужасом, чем самый конец; для него вся вселенная растворяется в хаосе и одной великой нелепости, ибо все оказывается лишь частью единого живого великого Мертвеца, и тогда-то и развивается та беспредельная, нечеловеческая тоска, которая названа «апокалиптической мертвенностью» и от которой нет и не может быть спасенья ни в чем. На наших глазах эта тоска само-

---

ности оно у всех адептов своих не вышло из границ простого пафоса, чуждаясь всякого теоретического обоснования.

\* бессмыслицу (*фр.*).

отрицания унесла Вл. Соловьева, последняя пора жизни которого была сплошным ужасом.

Знал эту тоску и Ницше, когда учил о «последнем человеке»; но Ницше знал и то, чем побеждать ее.

И ужас ненаступающего, но долженствующего прийти конца, и великий вздох освобождения вслед за последними песнями Заратустры были восприняты А. Белым глубже, чем кем-либо из русских поэтов и мистиков.

Влияние Вл. Соловьева было особенно значительным в первый период его творчества, то есть в период «Золота в лазури» и первых двух «симфоний». Эта эпоха и была эпохой эсхатологических чаяний А. Белого, особенно ярко выразившихся в «Драматической симфонии»\*. В тот же период заметно нарастание и того безграничного пессимизма, который, достигнув напряженности душевного кризиса, выразился в его «Пепле» и «Кубке метелей», двух книгах, ставших двумя вехами на этом его втором пути. Такова тесная, внутренняя связь лирики и «симфоний» А. Белого.

Помимо этой общей связи существует еще специальная, особенно интимная связь между «Драматической симфонией» и последним отделом «Золота в лазури», озаглавленным «Багряница в терниях». В них — сокровенное чаяние, самый дерзкий и самый безумный экстатический порыв, в них ясновидение сквозь многогранную призму символизма, в них первые движения самого глубокого разочарования, чувство конца и отчаяние несбывшихся ожиданий, в них самый горький и болезненный крик исступления, в них самый яркий образец новой формы прозы и лирики!..

«Багряница в терниях» как лирика еще интимнее, еще субъективнее и проникновеннее возвещает о том же, о чем и «Вторая симфония», еще горячее и трепетнее стремится превратить созерцание в магический акт, поэзию — в заклинательную молитву, субъективное предчувствие — в пророчество, творчество — в служение... Не познание сущего, не радость постижения, а жажда совершенства, восторг священной любви и ужас обреченности вдохновили эту святую книгу.

Великая двойственность ее всего сильнее выражена поэтом в его поэме «Возмездие», откуда мы и позволим себе процитировать несколько строф, заключающих образы и созвучия, которые, раз прозвучав, не забываются никогда:

Се, кричу вдохновенный и дикий:  
«Иммануил грядет. С нами Бог».

\* Интересно проследить это общее настроение и в теоретических статьях А. Белого за это время, среди которых особенно значительны статьи «О теургии» в «Новом Пути» и «Апокалипсис в русской лирике», помещенная в «Весах» за 1904 г.<sup>30</sup>



Но оттуда, где хаос великий,  
 Раздается озлобленный вздох.  
 И опять я подкошен кручиной.  
 Еще радостный день не настал.  
 Слишком рано я встал над низиной,  
 Слишком рано я к спящим воззвал.

.....  
 Острым тернием лоб увенчайте.  
 Обманул я вас песнью своей.  
 Распинайте меня, распинайте.  
 Знаю — жаждете крови моей.

На кресте пригвожден, умираю.  
 На щеках застывает слеза.  
 Кто-то, милый, мне шепчет: «Я знаю»,  
 Поцелуем смыкает глаза.

Этот таинственный, всепримиряющий, всепрощающий шепот и есть самое интимное, самое прекрасное воплощение Вечно-Женственного, когда-либо и где-либо созданное самим поэтом или кем-либо из русских поэтов вообще...

Гораздо меньшее (относительно) значение и ценность имеют все другие отделы «Золота в лазури». В них среди образов чисто художественных, среди символов чисто эстетических лишь смутно звучит, постепенно нарастая, этот сокровенный жертвенно-мессианистический мотив. Во всех этих отделах больше упоения природой, больше чистого дионисизма и экстаза; ослепительно вспыхивающее в них опьянение неведомым и жажда бесконечного — смутная и до конца чисто лирическая жажда.

Исключением являются лишь такие, уже насыщенные мессианизмом вещи, как «Вечный зов», «Не тот», «Старинный друг» и «Преданье».

В первых стихотворениях, составляющих как бы общее введение ко всем отделам книги, тема призыва и мистического служения, рыцарского обета выражена в одном из самых музыкальных и утонченно-проникновенных стихотворений, носящем уже в самом себе как бы призывный лозунг:

За солнцем, за солнцем, свободу любя,  
 Умчимся в эфир  
 Голубой...

И снова тихо звучит, как грустно-ласковое прощанье, все тот же бесконечно милый таинственный голос:

Дети солнца, вновь холод бесстрастья.  
 Закатилось оно —  
 Золотое, старинное счастье,  
 Золотое руно...

Но еще слишком многое не пережито, но еще чаша мирового опьянения не выпита вовсе, и слишком много различных голосов звучит со всех сторон, и поэт невольно шлет свой невольный, восторженный отклик на все — на удары небесного, грозового молота, на шум бесконечных овсов, на меркнувшее сияние закатов, на неуловимый, не знающий отдыха, всюду звучащий, поющий, топчущий, трещащий и порхающий, всегда иной образ мировой души. И вот его голос становится испуленно-ритмическим, его ритм учащается, задыхаясь:

Чистая,  
 Словно мир,  
 Вся лучистая  
 Золотая заря,  
 Мировая душа.  
 За тобой бежишь,  
 Весь  
 Горя,  
 Как на пир,  
 Как на пир  
 Спеша.  
 Травой шелестишь:  
 Я здесь,  
 Где цветы...  
 Мир вам...  
 И бежишь,  
 Как на пир,  
 Но ты  
 Там...

Порой сказочные, романтические, причудливо-фантастические образы зачаровывают детскую душу поэта, и так сладко отдохнуть с ним, следя в вечерней тишине волшебный полет странно-знакомых призраков, короля с красавицей-дочерью на воздушном дельфине:

Несутся над миром.  
 Их замок родимый в дали потускнел,  
 Завешанный синим эфиром...  
 Дельфин  
 Золотою  
 Ладьею  
 Ныряет  
 Средь облачных вздутых вершин,  
 С лучом  
 Заходящего солнца играет,  
 Плеснувши по воздуху рыбьим хвостом...

Но вместе с последним лучом тает это видение... и вот другой, ах, совсем другой полет надрыгает сердце и погружает душу в ти-

хую задумчивость... и снова мы слышим, как в душе поэта пробуждается вечная жажда несказанного и чувство обреченности:

Она улыбнулась, а иглы мучительных терний  
 Ей голову сжали горячим, колючим венцом,  
 Сквозь боль улыбнулась, в эфир отлетая вечерний.  
 Сидит — улыбнулась бескровно-туманным лицом.

.....

Склонился — и в воздухе ясном звучат поцелуи.  
 Она улыбнулась, закрыла глаза, чуть дыша.  
 Над ними лазурней сверкнули последние струи,  
 Под ними помчались последние листья, шурша.

Второй отдел книги «Прежде и теперь» имеет сравнительно меньшее значение, представляя собой менее интимную часть книги, хотя за то, быть может, часть более технически разработанную, более насыщенную чистым эстетизмом и более совершенную в смысле формального мастерства и выдержанности стиля.

Однако подчеркивание стиля часто здесь переходит в стильность, а последняя в стилизацию, то есть в более или менее удачную подтасовку стиля, в своего рода подмену, что позже развилось в целую систему в лирике и прозе М. Кузмина, что еще раньше было доведено до последней грани мастерства в живописи К. Сомова.

Не случайно, конечно, и в этом отделе у А. Белого всего более, всего ярче чувствуется XVIII век, самый стиль которого был уже стильным стилем; намеренная вычурность и мертвенное изящество, кукольная умильность и спокойный, изнуренный в своей утонченности маньеризм этого стиля передан А. Белым мастерски, особенно в «Опале», «Объяснении в любви», «Променаде» и «Прощаньи». Это тонкое проникновение в подлинный «стиль Людовиков»<sup>31</sup>.

Маньеризму XVIII века автор противопоставляет наше «Теперь», наше горькое, грустное, скудное и некрасивое, но полное сил и жизни, наше родное «Теперь».

В таких вещах, как, например, «Весна», «Незнакомый друг» и других, чувствуются уже те ноты бытового лиризма, который позже развились в его «Пепле» настолько, что временно поглотили все другие мотивы.

Весь отдел «Образы» интересен, главным образом, как борьба двух стремлений творчества — чисто символического и фантастического; лучшими вещами в нем являются: «Великан», «Поединок», «Игры кентавров» и «Преданье». Здесь сказалось огромное влияние Беклина с его интимной фантастикой.

«Отрывки в прозе» в общем слабее стихотворно-лирических вещей книги; среди них самый значительный — отрывок «Аргонав-

ты», возвращающий нас к первому лирическому призыву «Золотое руно» и связывающий этот четвертый отдел книги с пятым и последним отделом, признанным нами сокровенным ядром всего сборника, то есть с «Багрянницей в терниях». Он завершает всю книгу.

Внешняя форма лирики А. Белого, поскольку она нашла свое проявление в книге «Золото в лазури», обладает теми же свойствами, что и внешняя форма (инструментовка стиха, стиль) его «симфоний», она оригинально-нова, она завершена, она внутренне мотивирована в смысле соответствия с содержанием.

Создавая новый вид лирики, А. Белый тем самым создал и новый тип стихосложения, а именно особенный, вполне самобытный вид «свободного стиха», необычайная эластичность которого, интимность, напряженная выразительность и ритмическая чуткость, иногда, однако, переходящая в разорванность и расплывчатость, иногда же в намеренную капризность, всего более соответствуют тому виду поэтического вдохновения, которое неизменно свойственно А. Белому и которое мы определяем как «лирику яснovidения» и как «пафос мистического служения».

В «Золоте в лазури» А. Белый является нам верным и неизменным мастером «свободного стиха», пользуясь им в самых различных направлениях с многообразными целями. Ему чужды строгие размеры классической формы: знаменательно, что в этой его книге нет ни одного сонета, ни одного терцина, ни одного античного размера.

Сравнительно мало разработана в этой книге и другая сторона поэтической техники — рифма: наряду с рифмами изысканными, иногда изысканными до чрезмерности, встречается огромное количество рифм случайно-подходящих (*стенанья и трепетанья, счастьем и участьем, алый и усталый*), очень значительное количество рифм банальных и бедных (*Боже и тоже, злился и ютился, опираясь и купаясь, грезы и слезы, милой и могилой, муки и руки, ночь и прочь*) и довольно много рифм положительно неудачных, совершенно бесцветных и даже неправильных (например: *выхожу и схожу, гряди и мои, плакал и шакал, быстрый и искры, слезной и железный, наше и чаши и даже заря и тебя*).

Но некоторая бедность рифмы с избытком искупается своеобразной чуткостью ритмики, двумя основными приемами которой служат: во-первых, мотивированное внутренним ритмом нарастающего и падающего переживания укорачивание и свободное удлинение строк и, во-вторых — частое и мастерское пользование рефренами, как это видно из следующего примера, где оба эти приема соединены невыразимо-гармонически:

От тоски в жажде снов нежно крыльями плещут.  
Меж цветов светляки изумрудами блещут,

Очерк белых грудей  
 На струях точно льдина:  
 Это семь лебедей,  
 Это семь лебедей Лоэнгина —  
 Лебедей  
 Лоэнгина.

К наиболее заметным недостаткам «Золота в лазури» должно отнести те же, свойственные и «симфониям», черты чрезмерной субъективной условности в построении образов, которые часто говорят исключительно много уху и сердцу, почти ничего глазу, что едва ли допустимо в поэзии, искусстве, лежащем на одинаковом расстоянии от живописи и музыки. В лирике А. Белого не меньше, чем в «симфониях», сказался основной недостаток его конструирования символических образов — отсутствие строгого различения планов, внутренней перспективы созерцания и несоблюдение в методе процесса символизации того планомерного, ритмического углубления, образцы безошибочного применения которого мы находим в таком изобилии в лирике В. Брюсова. Эти недостатки роковым образом роднят А. Белого с его великим первообразом и учителем — Фр. Ницше.

Это отсутствие координации образов и их перекрещивание в планах и внутренней перспективе часто напоминают диссоциацию планов и предметов в зрительном восприятии человека, который только что начал видеть. Это не должно удивлять нас, ибо законы созерцания и ясновидения не менее постоянны, чем законы чувственного восприятия, и ясность и четкость при ясновидении достижимы лишь в результате длительных и планомерных процессов саморазвития, упражнения и опытного руководства; самые страшные и почти необоримые препятствия встречаются человеческий дух именно при развитии этого «второго зрения», и наибольшая мудрость потребна именно здесь. При той же невероятной степени напряженности и ослепительной яркости образов, которая свойственна А. Белому, достижение перспективы и строгой последовательности планов было бы чудом. Но это чудо не совершилось. Необходимо было преодолеть много препятствий, много раз потерять цельность и самообладание, пройти через горнило полного самоотречения для того, чтобы избежать смещения планов. Художественным воплощением самого глубокого и горького самоотрицания А. Белого и является его второй сборник стихов, озаглавленный автором с ясным намеком на это, — «Пепел».

«Пепел» вышел в свет в 1909 г., то есть через четыре года после «Золота в лазури», и многое переменялось за эти четыре года. В смысле внешней победы русского символизма, упрочившей его и давшей в его руки полную гегемонию в области изящной литературы, казалось, не оставалось желать ничего большего. В эту

эпоху новое течение стало уже окончательно признанным, когда отверженные имена первых русских символистов, Бальмонта и Брюсова, стали именами прославленных поэтов, перед ними были открыты страницы всех «культурных журналов», сама армия «символистов» увеличилась значительно, чем ожидали ее руководители. Среди последователей нового направления выдвинулся, вслед за Андреем Белым, Александр Блок, заключивший в утонченные формы нежно-символической лирики мистические созерцания, непосредственно идущие от лирики Владимира Соловьева, и романтические мотивы, примыкающие к той форме культа Вечной Женственности, которая нашла себе самое чистое и строгое проявление в обожании Мадонны, в сонетах Данте и Петрарки, а в наши дни робкое продолжение в ранних, юношеских напевах Роденбаха\*. В это время появилась не только первая книга лирики А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме», книга, оказавшая заметное влияние на развитие символизма в России и на русскую литературу вообще, но и два последующие сборника стихов, в которых он явился уже наполовину изменившим новым заветам и новым идеалам<sup>33</sup>. К этому времени уже успели появиться почти все главные произведения Д. Мережковского и Зинаиды Гиппиус, уже успело окончательно определиться их новое, самобытное, общественно-религиозное учение, которое в свою очередь уже успело пробудить разностороннее религиозное брожение среди культурных слоев русского общества; слившись вместе с растущим влиянием мистики и религиозной проповеди Вл. Соловьева и испытывая неотразимое идейное влияние со стороны общественно-политической революционной волны 1905—1906 гг., это религиозное движение впервые в идейной истории русского общества заключило открытый и прочный союз между религией и революцией\*\*. К этому же времени под значительным влиянием учения Ф. Ницше и его интерпретации со стороны А. Белого, и с другой стороны под влиянием глубокого и исходящего из изучения первоисточников античности (особенно дионисической струи в религиях древности) развивалась «теория мифотворчества» Вячеслава

\* Я имею в виду здесь его лирический сборник «Белая юность» («Jeunesse blanche»)<sup>32</sup>, книгу мистическую и элегическую, послушнически-умиленную, почти единственную в наши дни, которая может применить к себе название продолжения лирики великих средневековых поэтов-рыцарей.

\*\* Подробный историко-критический анализ всех этих религиозных радикально-мистических течений отлагаю до следующего тома настоящей работы, где я должен буду подвергнуть детальному разбору и своеобразную полуэстетическую, полутеософическую доктрину Вячеслава Иванова<sup>34</sup>. Зерном этих исканий был все же русский символизм.

Иванова, давшего к тому времени и наиболее значительные образцы чисто художественного воплощения своего учения в трех сборниках лирики — «Кормчих звездах», «Прозрачности» и «Эрос»<sup>35</sup>.

Среди плеяды младших символистов и примыкающих к ним существенно поэтов к тому времени (то есть 1909 г.) уже успели определиться и выдвинуться — блестящее, но внешнее, склонное к парнасизму, дарование Максимилиана Волошина, глубокое и могучее дарование Сергея Соловьева, слившего в своем творчестве две противоположные струи, интимно-христианскую и пластическую, исполненную настоящего классицизма струю античного (эллино-римского) лироэпического вдохновения. Творчество С. Соловьева с точки зрения метода, выразившегося в его двух сборниках стихов и прозы: «Цветы и ладан» и «Crurifragium»<sup>36</sup>, явилось блестящим подтверждением и оправданием несравненной ценности тех приемов творчества, которые были созданы и развиты В. Брюсовым, самым даровитым учеником и продолжателем которого, бесспорно, С. Соловьев и явился.

Крепнувший на закате и дающий всё новые побеги творческий дар Ф. Сологуба, достигшего наибольшего размаха в создании под влиянием Гоголя символизма быта в его «Мелком бесе», утонченно-искусственное, экзотически-изошренное и полуироническое творчество М. Кузмина, народно-эпическое и сказочно-фантастическое, вводящее мистику и фантастику даже в повседневный быт, творчество А. Ремизова, интуитивно-исторические, художественные миниатюры Б. Садовского, одаренного исключительным чувством пушкинской эпохи, грустно-романтическая лирика В. Гофмана и целый ряд других имен, других дарований — составили сложный аккорд, который окончательно заглушил все звуки, исходившие из среды представителей старой школы, то есть тех направлений, которые навсегда остались в стороне от новых переживаний, исканий и достижений, принесенных символизмом.

Даже писатели с чисто реалистическим складом дарования и с духовной организацией, чуждой по существу всякой утонченности, всякой способности к эстетическому мирозерцанию, оказались под сильнейшим влиянием новой школы, оказались выбитыми из прежней позиции и вынужденными искать выхода в эклектизме и смешении стилей. Образцами таких «мистических реалистов» оказались самые видные среди «реалистов» Л. Андреев и Б. Зайцев.

Даже Арцыбашев, Куприн и другие «натуралисты» стали изощрять слог стильными заимствованиями из словаря «новой школы».

К 1908 г. значительная часть газетной прессы, этого литературного демимонда, оказалась на стороне «символистов», «модернистов», «импрессионистов», и те самые газетные клоуны, которые пять-шесть лет тому назад глумились над всяким «декадент-



ством» без разбору, теперь с чувством гордости и удовольствия на перерыв приглашали «модернистов» на страницы своих листов.

Под влиянием эстетической и религиозной окраски литературы в обществе стали организовываться официальные, полуофициальные и частные кружки и союзы, преследующие те же символическо-художественные и религиозные цели. Так, в Петербурге образовалось «Религиозно-философское общество»<sup>37</sup>, сыгравшее такую видную роль в деле борьбы за новое религиозное сознание, и так называемый «Кружок молодых»<sup>38</sup>, преследующий исключительно художественные задачи. В Москве в короткий период возник целый ряд кружков: «Религиозно-философское общество имени Вл. Соловьева»<sup>39</sup>, во главе которого стал один из самых глубоких знатоков религиозной философии вообще, в частности учения В. Соловьева, известный Г. А. Рачинский\*, затем так называемое «Братство борьбы»<sup>43</sup>, задавшееся целями практически-общественными, выработавшее программу, близко подходящую к программе западноевропейских «христианских социалистов». Кроме них получил известность один совершенно частный кружок, задававшийся одновременно религиозно-освободительными и чисто эстетическими целями, известный под именем «Арго»; во главе этого кружка стал публицист и общественный деятель П. И. Астров<sup>44</sup>; этот кружок просуществовал около пяти лет и издал ряд литературных сборников под заглавием «Свободная совесть»<sup>45</sup>.

Из чисто художественных обществ самое большое значение приобрело «Общество свободной эстетики»<sup>46</sup>, объединившее в одной широкой программе представителей всех отраслей искусства, но совершенно чуждое всех вопросов, лишенных непосредственно художественного характера.

Во главе общества «Свободной эстетики», основанного И. И. Трояновским, стали самые видные представители различных областей искусства — Брюсов, Серов, Корещенко и некоторые другие. Оставаясь преимущественно средством общения между самими артистами и придерживаясь строгого выбора в отношении публики, будучи в сущности обществом закрытым и полуофициальным, оно сыграло значительную роль в деле очищения вкуса и сохранения строгости стиля.

---

\* Г. А. Рачинский редактировал полное собрание сочинений Вл. Соловьева<sup>40</sup>, близким другом и пламенным адептом которого он был с самого начала деятельности последнего. Г. А. Рачинскому же принадлежит труд редактирования 1-го полного собрания сочинения Ф. Ницше<sup>41</sup> и несколько блестящих статей по вопросам философии, среди которых особенно известна его статья об эстетике В. Соловьева<sup>42</sup>.

Этот пышный расцвет художественного творчества и осознания его в обществе нашел свое выражение и в быстром развитии журналистики. Вслед за «Миром искусства», «Новым Путем» и «Весами» возникли еще два журнала: «Золотое руно» и «Перевал»<sup>47</sup>, из которых первый журнал большую часть себя посвятил живописи, а второй поставил себе специальную задачу рассеять то, ни на чем, впрочем, не основанное, предубеждение, согласно которому политический радикализм считался несоизмеримым и несовместимым со служением новым формам художественности. В начале своей деятельности «Золотое руно» было органом, хотя и несоизмеримо низким сравнительно с «Миром искусства» и «Весами», тем не менее чутко отзывавшимся на новые запросы идейной и художественной жизни; все лучшие силы приняли участие в этом журнале, и он становился одним из серьезных культурных факторов. Однако он скоро же попал в руки лиц, ничего общего с искусством не имеющих, и после ухода самых видных представителей нового искусства превратился в безразличное складочное место материалов.

Вслед за «Скорпионом» возник целый ряд других издательств, стремящихся ознакомить общество с последними явлениями иностранной литературы и пробудить собственное творчество; «Гриф», «Оры» и «Мусает» являются наиболее видными среди идейных предприятий этого рода<sup>48</sup>. Не меньшая перемена произошла и в процессе ознакомления с иностранной современной литературой. К 1909 г. уже появился полный перевод «Цветов Зла» Ш. Бодлера, сделанный Эллисом<sup>49</sup>, почти все произведения О. Уайльда, Мэтерлинка, целый специальный альманах бельгийских поэтов, носящий их боевой лозунг в заглавии, «Молодая Бельгия»\*, общество уже было хорошо знакомо с лучшими вещами Э. Верхарна, переведенными В. Брюсовым<sup>51</sup>, с значительной частью сочинений К. Гамсуна и Г. Д'Аннунцио. Та бездна между Европой и Россией, с ее остановившейся литературой, которая казалась безнадежной какие-нибудь семь-восемь лет тому назад, стала быстро выравниваться, и многое, что так недавно еще шокировало непривычные глаз и ухо, стало делаться привычным, даже законным. И однако справедливость требует сказать, что это завоевание новой школы, эта победа нового стиля были в огромной степени лишь внешними, очень часто лишь маской, иногда даже сознательной ложью.

\* «Молодая Бельгия» — сборник, посвященный памяти Ж. Роденбаха и изданный под редакцией известной переводчицы его прозы, М. Веселовской<sup>50</sup>. В этот сборник вошли переводы из Роденбаха, Верхарна, Жиро, Жилькэна, Фонтэна, Жилля, Северена и других. Переводы были сделаны Эллисом, Головачевским, Ю. Веселовским, Тхоржевским и С. Рубановичем.

Самый страшный яд разложения коренился в этом блистательном, волшебном-пышном расцвете символизма и выросших из него мистических и религиозных течений.

Покоряясь непреложному закону развития, русский символизм перешел из стадии отрицания и отверженства в противоположную, но, быть может, еще более опасную стадию монопольного господства, из строгого эзотеризма, невольного, но внутренне благотворного, в широкий и расплывчатый экзотеризм: он стал делаться модным, поверхностным, подчас даже вульгарным. Этого не могли не сознавать лучшие его представители, и вот в момент самого высшего расцвета, в эпоху полной внешней победы, внутри самого символизма, в самой его сердцевине открывается почти смертельная язва.

Уже к 1906 г. в русском символизме намечается резкий раскол между двумя школами внутри него, между индивидуалистической школой В. Брюсова и школой «сверх-индивидуалистов», берущей свое начало от Д. Мережковского и скоро выставившей своим вождем В. Иванова с его теорией «мифотворчества». Между обеими школами загорелась ожесточеннейшая полемика, этот раскол вместе с полным упадком творчества К. Бальмонта и тем невероятным потрясением всего общества от удара, который был дан революцией 1905 г. и последующей реакцией, — нанесли целый ряд чувствительных ударов внутренним, самым интимным основам русского символизма, что было в значительной степени подготовлено и тем роковым противоречием, которое коренилось в нем с почти первых же дней его существования и заключалось в одновременном стремлении самых видных его представителей и к индивидуализму, и к соборности, и к эстетизму, и к общественной жизни\*. Пока были общие враги, это внутреннее противоречие не выявлялось, но при внешней победе оно мгновенно всплыло наружу. Прежде единый — символизм теперь распался на «индивидуалистический» (неоидеалистический) и на «реалистический символизм», наиболее крайние представители которого дошли до чистой церковности и теократизма. К моменту выхода «Пепла» эта полемика двух школ достигла высшей точки напряжения и немало содействовала возникновению того небывалого хаоса слов и понятий, в который стала превращаться вся область журналистики.

Подробный очерк русской журналистики за последний период я откладываю до следующего тома моей работы, обязуясь тогда

---

\* Самым ярким представителем и воплощением этого противоречия являются Д. Мережковский и З. Гиппиус, всего ближе стоявшая в своей лирике к чистому типу «декаданса» и в то же время с глубокой искренностью воспринявшая общественно-мистические воззрения Достоевского.

же разобрать и блестящую публицистическую деятельность А. Белого со всей сложностью ее философских, мистических и эстетических оттенков, теперь же мне важно отметить, что положение А. Белого в момент распри двух школ оказалось совершенно исключительным. С одной стороны, глубочайшая внутренняя связь с Ницше и глубокое понимание теории символизма заставляло его быть прочно связанным с заветами индивидуалистической эстетики, с другой стороны, он был одним из первых, до срока заговоривших о «преодолении индивидуализма», первым, провидевшим нового человека во всей его сложной цельности, первым, на языке художественных символов заговорившим о мистическом служении. Самые заветные идеи и лозунги его скоро оказались оторванными от той единственно прекрасной формы их, которую создала, точнее, стала создавать его поэтика и теоретически обосновывать его своеобразная гносеология. Его учитель Д. Мережковский из «первого символиста» тогда окончательно уже превратился в церковника и догматика, его соратник по «Весам» В. Иванов, исходивший из дионисизма, определенно выступил против идеалистического символизма и через теорию «мифотворчества» пришел к полному осуждению и отрицанию эстетизма — индивидуализма; один из самых близких ему по духу лириков А. Блок в своем «Балаганчике» грубо и цинично стал глумиться над тем культом Вечной Женственности, которая интимно роднила их лиры. К той же эпохе хаоса и внутреннего раскола относится и сомнительная по своим приемам попытка Г. Чулкова примирить оба противоположные течения и создать самый жалкий компромисс под громким названием «мистического анархизма»\*.

Такова была обстановка, при которой появилась на свет вторая книга лирики А. Белого «Пепел». Немного позже в предисловии к третьей книге лирики («Урна») сам поэт такими словами охарактеризовал «Пепел»: «“Пепел” — книга самосожжения и смерти» — и далее с удивительной пронзительностью указал ту внутреннюю, сокровенную причину, которая повлекла эту необходимость самосожжения: «Мир, до срока постигнутый в золоте и лазури, бросает в пропасть того, кто его так постигает, минуя оккультный путь: мир сгорает, рассыпаясь Пеплом; вместе с ним сгорает и постигающий».

Разбирая «Золото в лазури», мы отметили основную психологическую и мистическую ошибку этой книги, она оказалась общей с той ошибкой во внутренней и потому и внешней (в конструировании будущего) перспективе, которая пронизала собой «сифо-

\* Вся эта попытка носила характер литературного скандала и, как известно, закончилась письменным отречением почти всех завербованных г. Чулковым в свои последователи<sup>52</sup>.

нии» А. Белого. «Кубок метелей» вместе с «Пеплом» явились учетом последствий этой ошибки в планах созерцания, осознанием преждевременности сказанного до срока и «до срока постигнутого в золоте и лазури». Конечно, «Пепел» далеко не достигает глубины, интимности и сосредоточенности переживаний и сокровенности символов «Кубка метелей», в отношении к которому «Пепел» остается «периферичным», по собственному заявлению автора (в предисловии к «Пеплу»). Это не мешает, однако, «Пеплу» быть глубоко символическим созданием в том специфическом смысле этого слова, который мы находим в его собственном толковании символизма. В том же предисловии к «Пеплу» А. Белый говорит: «Своеобразное соединение художественного переживания с внутренним велением долга определяет путь художника, создает из него *символиста*»... И далее: «Эзотеризм присущ искусству, под маской (эстетической формой) таится указание на то, что самое искусство есть один из путей достижения высших целей».

Насыщенность «Пепла» именно этими переживаниями и дает нам право рассматривать его как книгу символов, имеющих эзотерическое значение, в последнем счете значение интимной исповеди мистика-поэта, высказанную в форме соответственно-гармонизирующих с его внутренним миром образов. Низвергнутый теперь поэт сам стал иным, он увидел мир с иной стороны, то есть перед ним раскрылся иной, новый мир, прежде незамечаемый и чуждый ему, теперь мучительно родной и дорогой беспредельно.

Поэт-отверженный увидел, понял и полюбил отверженных, обреченный — обреченных, гибнущий — тех, кто погибает, оскорбленный, измученный, отвергающий все — тех, кто влачится за чертой жизни.

В «Пепле» первое же стихотворение «Отчаянье» с самых первых же строк и каждой строкой, хватая за сердце и звуча до странности по-новому, по-иному, чем до сих пор звучали струны лирики А. Белого, рыдая и занывая, как заунывная гитара, сразу схватывает ту основную ноту, которая проходит через всю книгу.

«Отчаянье» — эпиграф, основной аккорд и как бы интродукция к этой книге песен, книге безнадежности, безумия и отчаяния, книге беспредельной юдоли, книге явных проклятий родине и тихой, тайной молитвы за нее. Вот оно:

Довольно: не жди, не надейся —  
 Рассейся, мой бедный народ.  
 В пространство пади и разбейся  
 За годом мучительный год.

Века нищеты и безволя.  
 Позволь же, о родина мать,  
 В сырое, в пустое раздолье,  
 В раздолье твое прорыдать: —

Туда, на равнине горбатой,  
Где стая зеленых дубов  
Волнуется купой подъятой,  
В косматый свинец облаков,

Где по полю оторопь рыщет,  
Восстав сухоруким кустом,  
И в ветер пронзительно свищет  
Ветвистым своим лоскутом,

Где в душу мне смотрят из ночи,  
Поднявшись над сетью бугров,  
Жестокие, желтые очи  
Безумных твоих кабаков, —

Туда, где смертей и болезней  
Лихая прошла колея —  
Исчезни в пространство, исчезни,  
Россия, Россия моя.

В этом иступленном крике, безумном проклятии родной стране, ставшей символом всего ужасного, смертоносного и чудовищно-нелепого, в этом заклинании и чураньи, каком-то поэтическом «Аминь, аминь, рассыпья»<sup>53</sup> все дышит последней степенью отчаянья, граничащего почти с кощунством, но вдруг все разрешается в одном потоке горячих слез, в одном восклицаньи, полном глубокой сыновней любви: — «Россия, Россия моя». И это одно слово «моя» вдруг иначе озаряет все проклятия и заклятия, все отчаянные крики: разве есть другое слово для выражения самой высокой степени преданности и близости?

Проклиная свою родину, поэт себя самого прокликает, оплакивая и призывая ее гибель, он поет отходную и себе самому.

Эта кровная связь поэта с его «родиной-матерью», возникшая из общей юдольной доли, одинаковой судьбы отверженства и приговоренности, — главная тема всей книги, основной мотив всех ее напевов, исходная точка в построении символических картин родного быта, основной угол созерцания поэтом народной души.

Отчаяние, ставшее мирозерцанием, отчаяние без всяких пределов, отчаяние до ужаса, до безумия, абсолютное отчаяние, само нашедшее внутри себя источники для песенной формы своего проявления, отчаяние, ставшее одной бесконечной песнью о мировой юдоли, — вот та единственная стихия, на почве которой не в первый раз в мировой поэзии вообще и в истории современного символизма в частности встретились, сблизилась, слились и побратались отверженный поэт и великий вечный народ-отверженный. Побратались через голову всего срединного, всего искусственно-возвращенного, всего условно и относительно культурного, всего

живущего в границах обычно принятого и условно порядочного. Снова сошлись и побратались здесь перед лицом вечной юдоли и отверженства два полюса народной жизни, две противоположности, две самых крайних точки народного целого. Снова в великом дереве народной души резко обозначились и почуяли свое сродство самый глубокий корень его и самая высокая верхушка.

И вот против чаяния всех «обычно принятых» и «традиционно установленных» правил и обыкновений, повинуюсь голосу самого глубокого отчаяния, встретились поэт и народ, сблизилась поэт-символист, этот единственный «барин», не стыдящийся в наше время жить с природой, верить голосу сердца и искать своей последней правды и опоры только в бесконечном, только в Боге, и мужик, это самое непосредственное и подлинное воплощение самой природы, самый глубокий и основной корень всего существования и развития народного тела и духа. Ищущий природы и с природой еще не порвавший, изверившийся в религии разума и еще живущий в девственной мистике родной стихии, переросший средний уровень официальной, условной, серединной культурности и ею еще не развращенной — вот эти два новые брата и два союзника, связанные снова в нерасторжимом союзе, непонятном никому, кроме людей последних высот и последних глубин народной души, связанные страшной круговой порукой юдоли, обреченности и отверженства!

Разве вся современная «культура» не есть абсолютное отрицание всех притязаний и потребностей высшего и верного себе искусства, разве поэту есть место среди представителей так называемого «культурного общества»? Разве величайшим представителям нового поэтического *credo* не всегда уготовлялись отлучение, клевета, отвержение и глумление вплоть до тюрьмы, сумасшедшего дома и голодной смерти или самоубийства?

Разве то же «культурное общество» (или, если хотите, буржуазное) не опирается в своем существовании и развитии на систему сознательного извращения и угнетения, запугивания и отвержения широких масс истинно народных? Не боится ли оно всего более только двух кошмаров, безумной правды поэта, этого последнего преемника древних магов и пророков, и безумной мести сорвавшего с себя цепи титана-народа?

Позорный столб для поэта и виселица для народа — вот последнее слово современного официально-культурного буржуазного мира.

Эпохи идейных переворотов и эпохи народных восстаний — лучшее доказательство этой непреложной нормы.

А разве мы не пережили за последние годы обе эти трагедии? Не нам ли знать лучше всех других всю ужасную правду о судьбе поэта и народа?



Если все века одинаково доказывают нам, как оба они всегда и везде связаны природой, религией и общей жизнью девственных чувств сердца, то мы в наши дни знаем и о другой еще более глубокой и интимной связи этих двух братьев-отверженцев. Их обоих связали в наши дни ужас смерти и безумие отчаянья. Эта ли связь не заветна, не глубока, не свята?..

Вот почему свой «Пепел», свою книгу песен о мировой юдоли и бесприютности и свой плач обреченности А. Белый каждой строкой посвящает своей суровой и безумной, но зато родной матери, России.

Мать Россия, Тебе мои песни, —  
 О немая, суровая мать,  
 Здесь и глуше мне дай и безвестней  
 Непутевую жизнь отрыдать.

В этом обращении выразилось самое интимное, самое искреннее отношение испепеленной души поэта к обиженной Богом и отданной им на посрамление и растерзание Сатане родной стране.

Характерна и новая (метрически) форма этого обращения: в первой книге стихов А. Белого («Золото в лазури») мы почти не встречаем трехстопного анапеста, этого заунывно-однообразного, связывающего слова и строки в одно ритмическое целое размера, точнее всех других размеров воспроизводящего горькую, безысходную и совершенно своеобразную напевность русской народной песни; этот же размер является излюбленной формой великой поэзии Некрасова, гениально пересоздавшей в самобытной форме подлинную сущность народной души.

Многие лучшие вещи Некрасова написаны трехстопным анапестом, в том числе и его знаменитое: «Укажи мне такую обитель»<sup>54</sup>.

Передавая ритм русской заунывной песни, стих А. Белого утрачивает свою изысканную ритмическую вычурность и несравненную эластичность, стремящуюся передать тончайшие оттенки чувствования, все диезы и бемоли его, перестает закручиваться в прихотливые арабески и капризные кривизны; напротив, он делается сосредоточенно-однообразным, подобно самой русской песне, преимущественно обращаясь к фигурам повторения и даже многократного возвращения к тем самым созвучиям, отдельным словам и сложным целым выражениям; например:

Пролетаю: так пусто, так голо...  
 Пролетают вон там и вон здесь —  
 Пролетают за селами села,  
 Пролетает за весями весь.

Эти повторения разнообразятся лишь кое-где утонченной расстановкой слов то параллелистической, то в виде хиазмов. Эти

расстановки почти везде точно соответствуют еле уловимым для уха, тончайшим оттенкам.

Только там, где поэт передает движением стиха залихватски-веселый ритм ухарской пляски или характерный речитатив песни, соединенной с топотом трепака, весь этот тон, ищущий самозабвения, нездоровый в своем веселии, горшем всякой заунывности и почти всегда подвинченный алкоголем, он прибегает к капризно-сложному узору ритма, с одной стороны как бы возвращаясь к своему прежнему ритмическому рококо, но с другой — изумительно соединяя его с самым подлинным и схваченным в натуре ритмом безумно-народной веселости, как бы ни выразилась она, в ухарском ли перебирании струн гитары, или в пронзительном пиликанье гармоники и бесвязно-задорной болтовне пьяной балалайки.

Так им бесподобно передан разухабистый, навязчиво-приплясывающий нарочито-укоризненный, безумно-веселый и страшный в своей веселости ритм русской камаринской:

Загибает он в кабак кривой дорожкой;  
Загугорит, засвистит своей гармошкой.  
Ты такой-сякой камаринский дурак:  
Ты ходи-ходи с дороженьки в кабак.  
Ай люли-люли, люли-люли-люли,  
Кабаки-то по всея Руси пошли...

Полнота эффекта, например, в этом отрывке достигнута соединением вульгарного стиля с высоко-штильным, старинным словом «всея Руси», что так характерно и для самых рискованных, самых распущенно-безумных русских песен, которые в то же время, благодаря странному элементу самонаблюдения и самоотрицания, совершенно неожиданно заканчиваются чуть ли не прописным назиданием.

Во всяком случае, А. Белому удалось схватить прежде всего именно типическое для русской народной песни прихотливое сочетание пошлого с высоким, грубого с романтическим, безумно-веселого с панихидным.

В этом одном сказалась вся сила его поэтического дарования, соединенного с глубокой и пытливой интуицией, в свою очередь переходящей в совершенно исключительный дар ясновидения.

Русская песня, так же как и русская пляска — две самые яркие формы проявления народной души, лишенной вовсе возможности проявлять себя, выказывать всю свою бездонную глубину, порывистость и нежность в формах реального быта. Поэтому они всегда патетичны. Особенно это приложимо к народной песне. Она всегда — пафос, вся пафос, все равно пафос ли отчаяния и грусти, или пафос веселости и жажды безумно-ритмического жеста и дви-

жения, она вся патетична насквозь. Песня — лучший, если не единственный способ самоопределения и самоизлияния, — так сказать, эманации народного духа. Она самое явное доказательство существования в русском народе скрытых и еще пока не проявленных могучих и глубоко самобытных, почти героических сил духовных.

Русская народная песня — второе, лучшее и подлинное бытие народной души. Всегда прежде, столетиями, и сейчас она — единственное идеальное обнаружение народной сущности; все, что грубо оттолкнула, урезала, исказила, извратила и искалечила действительность, т. е. вся сумма бытовых и реальных условий проявления народной души: и экономика, и общественный быт, и скудость природы, и беспощадность государства, и ложь официальной церкви — все это, тем нежнее и тем глубже затаенное, перенесено народом в его песню. Испепеленная снаружи, здесь в сокровенной глубине еще пылает и творит, пылая, народная душа. Песня — вторая, подлинная идеальная душа и жизнь народа. Только в песне народ до конца глубок, искренен и почти свят. С колыбели и до могилы, дома и на чужбине, во время труда и на отдыхе, на суше и на воде, в семье, в казарме, в тюрьме и в руднике, на погосте и на каторге, всюду, всегда песня одинаково неизменно сопровождает народную жизнь, прислушивается к самому затаенному и воплощает в непреходящие, прекрасные формы его вопли отчаянья, проклятия, невидимые, кровавые слезы, его разгульные окрики и бестолковые слова его всегда чистой и по-детски святой молитвы, той молитвы, которую не слышит никто, но которая одна способна всю внешнюю нелепость народной жизни, все зверство, все безобразие, всю безысходность его жизни, залитой потом, кровью и водкой, всю сплошную ее каторгу превратить в голгофу...

Но когда за всеми словами всех бесконечных песен народа начинают звучать слова одной великой песни-жалобы, обращенной к самому Богу, песни о том, что Бог забыл его, этой песни не может не услышать и не понять поэт-отверженный, поэт, утративший свой рай и свое небо.

Тогда он присоединяет и свой все еще изысканный, все еще поиному звучащий напев к грубому, соборному голосу всего народа — и тогда они поют вместе. Поэт и его народ, народ и его поэт!

И едва ли тот поэт истинный поэт, посланный в мир самим Богом и от Него получивший крещение, если он никогда не пел заодно со своим народом в години отчаяния.

Именно такой великой книгой песен, пропетых поэтом вместе со своим народом и перед лицом своего народа, и является «Пепел» А. Белого.

Этот остывший на родном очаге пепел щедрой рукой разбрасывает певец народного горя и своего горя, ибо нет уже границы между ними, по многообразным, неоглядным, горбатым равнинам, по бесконечным дорогам и скудным полям своей родины.

Обращаясь прямо к народу («Мой бедный народ»), поэт тем самым обращается и к своей душе, к своему изменившему прошлому («Непутевую жизнь оторвать»), обращаясь к России-матери, он плачется о своей сиротливой, бесприютной душе, говоря с народом, он говорит через него с Богом, ибо и сам народ в своей песне наивно и непосредственно обращается прямо к самому Богу\*.

Постигая через поэтическое откровение народную душу, поэт не боится никаких изгибов ее, смело бросаясь в самую темную ее бездну, без лжестыдливости и без тени желания задрапировать или сгладить все ужасные, чудовищные, нелепые, все потайные и уродливо-больные стороны этой души.

Напротив, в его книге песен мы почти не найдем светлых, радужных и близких к идиллии образов и напевов. Не найдем, ибо ведь их и нет на самом деле.

В этом отношении автор «Пепла» должен быть поставлен на совершенно особенное место.

Ни у одного из поэтов народной души и народного быта до сих пор не встречались мы с такой абсолютной безнадежностью, с таким беспощадным чувством отчаяния, переходящего в безумие.

Даже величайший среди поэтов народной души, даже сам Некрасов, памяти которого А. Белый посвятил свой «Пепел», несмотря на всю глубину своего правдивого и выстраданного ценой всей жизни пессимизма, даже Некрасов знал редкие минуты просветления, надежды на иное, светлое будущее своего народа, хотя бы и после своей смерти, и он, утирая слезы, говорит с полной искренностью:

Но желал бы я знать, умирая,  
 Что стоишь ты на верном пути,  
 Что твой пахарь, поля засевая,  
 Видит ведренный день впереди...<sup>55</sup>

Этих мгновений просветления и возврата надежды, хотя бы при взгляде в самое отдаленное будущее, мы вовсе не находим у А. Белого, что его непосредственно сближает с самым замечательным поэтом умирающей деревни среди представителей современного символизма, с Э. Верхарном, поскольку он является безумным

---

\* Это составляет одну из типических особенностей русской песни и вообще русского народного мистицизма, неизменно чуждого бесчисленному классу посредников (католических «патронов») при обращении к Богу.

поэтом гибнущей деревни. Последнее совершенно естественно и понятно. Оба они выступили в то время, когда болезненно-ярко уже обозначались в общем сознании и даже были точно учтены наукой все основные непреодолимые в своей исторической неизбежности факторы, разлагающие современный аграрный, патриархальный строй и современную психологию деревни.

Однако и для Э. Верхарна иногда вспыхивает, как взрыв магии, зарница предчувствий лучшего там, где он прозревает великое будущее города, когда он останавливает гигантский сноп лучей своего прожектора на будущих формах городского быта народной стихии, вдруг неожиданно превращаясь из печальника гибнущей, сумасшедшей от отчаянья деревни в пророка нового Мессии, будущего реформатора в великом Городе человечества.

Этого озарения надеждой мы вовсе не находим у А. Белого на страницах, посвященных городу (четвертый отдел «Пепла» целиком посвящен городу и озаглавлен «Город»), как и на страницах, посвященных деревне. Такова страшная цельность этой книги!

Город А. Белого не гигантский «осьминог» Э. Верхарна, высасывающий деревню все-таки в конце концов для чего-то нового и великого, не великий «чан всех грехов и преступлений» (образ Верхарна), в котором глубоко бродят и великие благотворно-созидательные силы, и соки славного Будущего.

Город А. Белого — это изысканный каменный остров в океане народных страданий, пота и крови, остров, не думающий о будущем, ужаснувшийся настоящим, если и мечтающий о чем-либо, то более всего о погибающем в нем красивом прошлом, более уже ненужном, пережившем самого себя и фантастически-безумном.

Это — приют нечистой совести, истлевшей красоты и безумия, безумия, ищущего только самозабвения. Город А. Белого веселый город, но это веселье — пир во время чумы. Его жизнь — или меланхолия, или вакханалия, вечный бал-маскарад, но среди этого маскарада уже бродит красное домино, и эта гостья — Смерть. Читая отдел «Пепла», посвященный «Городу», мы невольно вспоминаем не города Э. Верхарна, а «Маску красной смерти» Эдгара По<sup>56</sup>. Этот город не менее ужасен, безнадежно обречен и безумен, чем и деревня, только его безумие иное.

Его безумие — безумие в стиле рококо!

Но это всестороннее и безграничное отчаяние, это безумие безнадежности станет вполне понятным и приемлемым для нас, как скоро мы вспомним, что «Пепел» А. Белого написан в период его творчества, непосредственно следующий за эпохой распыления русской революции. Едва ли нужно что-либо прибавлять в пояснение последнего... «Пепел» создан всенародной волной отчаяния, глубоким кризисом всех сторон русской народной жизни, поэтому он является воспроизведением и художественным памятником

той мрачной страницы русской истории, подобной которой, быть может, никогда не знал русский народ. Если несомненно, что самым ужасным в кризисе 1905—1906 гг. было именно непосредственное следование волны бессилия и отчаяния за волной невероятного общего подъема, то совершенно понятно, почему упадок духа явился безграничным и чувство всеобщей безвыходности — мировым, абсолютным!

«Пепел» А. Белого явился памятником эпохи, когда символом всей России сделалась виселица!

И если этот проклятый, дьявольский символ потряс даже самые грубые сердца, как должен был он взволновать, растерзать и отравить хрупкую болезненно-нежную душу поэта, застигнутого роковым ураганом в эпоху юношеского энтузиазма, отрешенно-мистического поклонения Вечно-Женственному, в эпоху чаяния близкого и лучезарного откровения-чуда!..

Помимо этого и с чисто общественной стороны поэту-мистiku был нанесен жизнью решительный удар в самое сердце, ибо общественный кризис сразу показал всю призрачность и утопичность тех социально-религиозных построений, которые по наследству от славянофилов были перенесены в философско-религиозную систему Вл. Соловьева, под иным углом зрения реставрированы Дм. Мережковским и оказали огромное влияние на все мирозерцание А. Белого в первый период его развития. Теперь сразу всем этим утопиям пришел конец!.. И не трезво-положительной, мертвенно-догматической доктрине социализма было заменить их.

Но мы далеко не исчерпали бы всех мотивов отчаяния, создавшего «Пепел», если бы не коснулись еще одного мотива чисто личного, хотя и растворяющегося в общей, всенародной стихии отчаяния.

Многие страницы этой книги и некоторые отдельные вещи ее носят несомненные следы и глубокого чисто личного разочарования поэта.

Это роднит «Пепел» с «Кубком метелей», несмотря на всю их огромную разницу во многом другом. Оба эти произведения, взятые именно в этом отношении, и отнесены нами ко второй стадии развития творчества А. Белого.

Личная трагедия поэта на основании обоих этих произведений — безысходное и мучительное разочарование в самых последних глубинах своего «я», в самом основном и определяющем символе всего мистического мирозерцания, в самом прекрасном и высоком образе его поэтического творчества — в лично воспринятом, носимом и согреваемом всей кровью сердца образ Вечно-Женственного, то открывающемся ему в лирико-мистических грезах, то в апокалиптических видениях, то находящем свое воплощение среди живых и реальных женственных обликов.

Измена, осквернение и поругание женственного облика на самом дне души — самая глубокая из всех возможных трагедий поэтического духа, трагедия Байрона, Лермонтова, Э. По и Бодлера — представляет собою двойное самоотрицание поэта и как носителя творческого вдохновения, как ревнителя Вечно-Женственного, и как просто верующего в свой идеал человека.

И это горькое, двойное разочарование суждено было пережить А. Белому и притом пережить одновременно и странно соотносительно с его разочарованием в судьбах своей родины.

Страшная связь этих двух разочарований и нашла свое символическое сложно переплетающееся выражение в лучших страницах и строфах книги «Пепел».

«Пепел», рассматриваемый нами как панихида по родине, есть вместе с тем (и в значительной степени и благодаря этому) и эпиграфия поэта самому себе.

Все эти личные разочарования нашли свое воплощение в целом цикле стихотворений, озаглавленном «Паутина». Этот отдел — история падения женской души; это выдержанное в изысканнейших тонах (приближающихся к отделу «Прежде и теперь» в «Золоте в лазури») повествование о невидимом распятии и видимом растлении девственности, о том грехе против Духа Святого, который одновременно и невероятно чудовищен мистически, и так банально-обыденен в действительной жизни.

Шаг за шагом, черта за чертой поэт описывает нам продажу дочери матерью, и какую изысканную, какую ужасающую, какую грустную продажу:

«Ты милого», склонив чепец,  
Прошамкала ей мать, «забудешь,  
А этот будет, как отец!»

Поэт бесконечно обостряет и утончает психологическую канву драмы до паутины, выставляя самого преступника, самого берущего силою приносимую ему в жертву девственность, самого калеку-жениха, лишь физическим уродом, своего рода Леопарди<sup>57</sup>, боящимся безобразного «я» своего тела больше, чем все другие.

Безысходность юдоли, скрывающаяся за этой индивидуальной, лирической трагедией, именно в том, что поэт не скрывает правды каждого из ее участников, правды и жертвы и ее палачей, и слез продающей матери, быть может и самой когда-либо проданной, нечеловеческих мук эстетически-тонкой души жениха-горбуна и скрытой преступной безропотности самой ведомой на заклятие девственности, почти кощунственной своим бессилием. И все они правы, и все они несчастны, и все они преступны... Но пусть они правы, величайшее кощунство все же совершилось.



Так глубоко изоцирился взор поэта в созерцании вселенского, бесконечного зла, мирового кощунства, разлитого повсюду; отсюда один шаг до сладострастия отрицания, до самоупоения безумием слез, до садизма отчаяния — одним словом, до *демонизма*. И однако из самой последней глубины души поэта звучит что-то, что спасает его от последнего самоосуждения, от этой глубочайшей среди всех бездн; путь и участь автора «Цветов зла» не суждены ему, эта чаша его миновала. Это «что-то» в его душе есть та самая святость страдания, которая озаряет нездешним светом и изуродованное тело его Матери-родины.

Такова вторая, внутренняя связь личной судьбы поэта с судьбой его народа.

Она нашла свое символическое выявление в построении самых заветных образов. Образ его родины в лучших местах его книги приобретает смутно-женственные черты, таинственно родясь в своем символическом воплощении с внешним обликом его последней тайны.

Это еще раз заставляет нас признать «Пепел» А. Белого книгой глубоко народной именно в символическом смысле этого слова, а ее автора — *глубоко народным писателем*.

Отношения писателя к народу могут быть многообразны, среди них могут быть указаны три совершенно различных, три типических отношения — народолюбие, народничество и народность. Под народолюбием я разумею главным образом платонически-далекое, созерцательно-пассивное, граничащее с простым любопытством, отношение к творчеству народной души, этому самому подлинному и идеальному ее обнаружению, вроде почти бессознательного влечения немецких романтиков к фольклору или вроде дилетантизма всех различных собирателей народных сказок, былин, поговорок и поверий. Народолюбие такое никогда не проникает глубже внешности народного творчества, оно или собирает научно-культурный материал, или ищет чисто художественного интереса в нем, не доходя до мистического и действенного слияния с самой сущностью народного духа.

Народничество (термин, которым особенно сильно злоупотребляли в России) страдает как раз противоположной крайностью, превращая эту пассивность в утопический идеал растворения индивидуального творческого сознания во всеединстве народной стихии.

Этот идеал творческого саморастворения лишь следующая грань все того же идеала «опрощения», уже разбитого жизнью и отвергнутого историей. Наука (история литературы, история первобытной культуры) в последнее время разбила недавние иллюзии о массовом, стихийном, соборном созидании самих памятников народной словесности, уделяя значительно большее значение от-

дельным художникам, позже утратившим свои имена; вся сила каждого из них заключалась не в безличном растворении в народной стихии, а в почвенности, в глубокой связи корней творчества с народным бытом.

Нечто подобное этой устарелой теории саморастворения художественной личности в наше время пытается построить теория «мифотворчества» и «свободного, всенародного творчества», сводя роль индивидуального поэта к роли «медиума» всенародной воли, т. е. к чисто пассивной, бессознательной и посредствующей роли.

Эта теория подпиливает самые основания, на которые опирается вся современная культура, стараясь объявить висящим в воздухе и беспочвенным все, что выделяется из общего уровня своей большей высотой, в сущности вырастая из того же самого общего корня. Фантастичность, беспочвенность, бесплодность и даже прямой вред этой теории самоочевидны!

Однако и до сих пор под «народничеством» всегда разумеется именно жажда самоубийственного растворения в стихии, именно этот опасный и антикультурный художественный медиумизм!

Мы думаем, что правда находится на третьем пути, который мы называем «народностью» художественного творчества. Задача и цель последнего не пассивное созерцание, не саморастворение, а слияние с народной стихией; это означает, что народно-творящий художник вступает с народом в интимно-активное творческое общение, как с объектом своего творчества, возводя этим путем все пережитое им, как человеком, совместно с народом до высоты художественного символа, причем он оставляет во всей целостности все завоевания более углубленной и более усложненной личной психологии своей, равно как и всю техническую вооруженность своего более совершенного художественного метода.

При таком воспроизведении народной психики поэт не нуждается в приспособлении своего языка к точному уровню и стилю чисто народной речи, в ассимилировании своих ритмов и способов символизации с формами и фигурами народной поэзии, ибо это означало бы простое повторение, переряживание и даже передразнивание народной речи.

Поэт должен лишь интуитивно проникнуться подлинной сущностью каждого переживания народной души, полюбить его, слиться с ним, вобрать его в свою душу, сделать его элементом своей поэтической личности и затем, лишь отыскав на своей собственной клавиатуре соответственные созвучия, в собственном воображении аналогичные фигуры, он должен приступить к созиданию, все время проводя каждое выражение, каждое сочетание чувств и звуков через свое личное творческое воображение, подвергая все, как материал, той таинственной метаморфозе, которой является всякое подлинное творчество, всегда индивидуалистичное и оригинальное.

Именно так и поступает А. Белый в «Пепле».

В предисловии к нему он очень определенно обозначает границы и цели своей работы:

«Да, и жемчужные зори, и кабаки, и буржуазная келья, и надзвездная высота, и страдания пролетария — все это объекты художественного творчества. Жемчужные зори не выше кабака, потому что и то и другое в художественном изображении — символы некоей реальности: фантастика, быт, теодицея, философическое размышление predeterminedены в искусстве живым отношением художника»...

Из этих слов совершенно ясно, что автор ставил себе именно ту самую задачу, которую мы определили как слияние с народной душой, как с объектом творческого, живого постижения.

Другое требование — интимное и активное переживание этой души также осознано самим поэтом; он говорит: «Художник вкладывает в них (т. е. в символы ценностей: зарю, келью и т. п.) свою душу; то, что создает из случайного переживания, мысли или факта — ценность, есть долг... идти к этим ценностям — долг человека, а потому и художника!».

Именно такова внутренняя связь А. Белого как человека и как поэта в «Пепле».

Страдание его, как человека, испепеляя его душу, научило его понимать испепеленную народную душу, а это пробудило в нем пафос художественного творчества, и каждое его человеческое слияние с великим человеком-народом явилось закрепленным в художественный символ.

В этом смысле А. Белый явился достойным наследником всех подлинных народных поэтов, в особенности же поэтов — певцов народного горя.

Он народен в том же смысле, как народен бессмертный индивидуальный создатель «Илиады», как творец «Божественной Комедии», пересоздавший и объединивший пафосом своего личного творческого «я» огромный материал народных легенд, сказаний и образов, как народен наш Пушкин в своих сказках, где ему удалось не только чутко уловить повествовательную, эпическую напевность русской сказки вплоть до фигур эпического повторения и аллитераций, но и облечь ее в новую, еще более совершенную форму, оперить ее чисто пушкинской играющей и скользящей рифмой («Сказка о царе Салтане»), как народен Лермонтов в своем «Бородине», «Купце Калашникове» и некоторых лучших юношеских стихотворениях, не говоря уже о Некрасове.

Эта способность черпать из источников народной души вообще присуща представителям «символической школы», понимаемой в самом широком смысле слова.

Так французские «старшие символисты» с Бодлэром во главе совершили великое дело, облегчив муки родов целой новой

и сложной волны народной души, когда они создали символическую поэтику «большого города», этой новой формы современной жизни.

Тот факт, что их наблюдения и творческую пытливість особенно привлекала уличная жизнь, факт в этом отношении весьма знаменательный.

Так преемственно «Tableaux parisiens» Ш. Бодлэра<sup>58</sup> создали «Villes tentaculaires» Э. Верхарна<sup>59</sup>.

Так из «Petits poèmes» Ш. Бодлэра<sup>60</sup> вытекла гротескная, уличная лирика и проза П. Верлэна.

Особенно про Верлэна хочется говорить как про подлинного народного поэта, быть может, столь же стихийно, бессознательно и почвенно народного, как, например, Беранже. Разве Верлэн не был одновременно и изысканным рыцарем Святого алтаря, и сыном парижской улицы, одной из бесчисленных струй городской толпы, Верлэн, создавший изумительные миниатюры, касающиеся психологии бродячих, уличных собак, или свой комический рассказ о героической смерти «Ворона Николая»<sup>61</sup>. И можно ли себе представить что-нибудь более непосредственно народное, чем католицизм и наивный патриотизм П. Верлэна?

В той же мере народным с самого начала был и русский символизм.

Начиная с Ал. Добролюбова, очень скоро кончившего самым типичным опрощением и «народничеством», или исполненной самого неподдельного патриотизма и народности поэзии Ив. Коневского, самые лучшие образы которой при всей их философической раздумчивости кажутся выпиленными из дерева, русский символизм неизменно стремился сочетать оба полюса современной жизни: утонченность и почвенность.

Достаточно вспомнить, что первым, возродившим в последнее время культ Некрасова, был не кто иной, как К. Бальмонт<sup>62</sup>.

В первых же своих книгах лирики Бальмонт дал глубокое воплощение одного из главных противоречий «современной психологии», противоречия между жаждой новых, экзотических видений, созерцанием нового неба и непреодолимой, грустной любовью к родному, северному небу, небу, всегда заплаканному и раскинувшемуся над все теми же родными полями и селами.

Еще большей глубиной и проникновенностью исполнены образы и язык чисто народных мотивов лирики Брюсова.

Если тема о разбойнике, взятая им из «Пролога» и разработанная в виде поэмы в «Tertia vigilia»<sup>63</sup>, все же не совсем свободна и несколько искусственна, то в следующей его книге «Urbi et orbi» даны прекрасные образцы истинно народного творчества. В этой классической своей книге Брюсов создал целый отдел («Картины», «На улице»), соответствующий «Tableaux parisiens» Ш. Бод-

лэра, целый стройный цикл образцов современной городской поэзии, ряд «городских пейзажей», которые могли бы дать ему имя одного из первых русских поэтов большого города. В том же «Urbi et orbi» есть специальный отдел, озаглавленный «Песни», состоящий из семи отдельных песен, объединенных одной общей идеей — передать в искусственно-отчеканенных ритмах подлинный народный песенный строй, сочетать органически утонченность метода воспроизведения с подлинной, произвольно-естественной наивностью самого воспроизведенного материала.

Общий фон этих песен — та специфическая, полугородская, народная психология, которая свойственна полугорожанам из народа, уже не крестьянам, еще не вполне фабричным рабочим.

Психология, язык, самый облик этого слоя населения передааны В. Брюсовым мастерски. Ограничусь несколькими примерами.

Вот образец «фабричной песни»:

Есть улица в нашей столице.  
Есть домик, и в домике том  
Ты пятую ночь в огневице  
Лежишь на одре роковом!<sup>64</sup>

Здесь каждое выражение, почти каждое слово насыщены специфическим духом: и этот «маленький домик» в предместье большого города («столицы»), и самое выражение «наша столица», и точность определения срока болезни («пятую ночь»), и в особенности чисто народное название горячки «огневица».

Далее необыкновенно стильно и точно выражение, как будто выхваченное целиком из самой фабричной жизни:

И каждую ночь регулярно...

Но всего более изумительно по чисто народному духу и речи окончание этой песни, которое я приведу полностью:

Войти я к тебе не посмею,  
Но, зёмный поклон положив,  
Пойду из столицы в Россю  
Рыдать на раздолии нив.

Я в камнях промучился долго,  
И в них загубил я свой век.  
Прими меня, матушка Волга,  
Царица великая рек!

Сравнивая этот песенник В. Брюсова с народной лирикой А. Белого, невольно замечаешь разницу между ними в самом объекте творчества. Брюсов, как преимущественно поэт городской психологии, схватил именно те черты городского быта, которые ускользнули от А. Белого; последний в своей городской лирике обратил

почти исключительное внимание на чуждый повседневной обыденности городской быт; его город — город, живущий необычно-напряженной, безумной жизнью, город предреволюционного момента.

А. Белый особенно заинтересовался аристократическим вырождением города, а в массе городского населения выдвинул революционного рабочего, оставив без внимания среднетипический, повседневный быт и стиль городского фабричного и мещанского слоя.

В общем народная лирика Брюсова и Белого дополняют друг друга.

Преимущественно деревенская поэзия А. Белого восполняет и оттеняет преимущественно городскую лирику В. Брюсова, причем бóльшая непосредственность, субъективность и экстаичность А. Белого более соответствует безыскусственной деревенской, все еще патриархальной песне сельской, а бóльшая сознательная объективность и более утонченная искусственность Брюсова — уже наполовину утратившей патриархальную девственность песне города.

Даже в пределах чисто городских мотивов А. Белый и Брюсов, как народные поэты, дружно дополняют друг друга, — обыденно-бытовой мещанин и фабричный рабочий (полупролетарий) брюсовской песни\* превращается у Белого в исключительного, выражающего психологию острого революционного периода, «сознательного товарища», ярко-революционного пролетария. Оба эти типа решительно противоположны в творчестве обоих поэтов, столь же противоположны, как и в самой современной, во всем противоречивой русской действительности. Если брюсовский «каменщик» в своем белом фартуке, этой эмблеме кастового отверженства, выдержан как цельный тип социального пасынка, столь же хорошо «все знающего», как и неспособного на какой-либо протест («Сами все знаем; молчи!»)<sup>65</sup>, то пролетарий А. Белого, напротив, изображается им не иначе как в момент революционного действия, подчас даже в несколько утрированном виде, под плещущими красными «стягами», проносящим «тучи кровавых знамен».

Глуше напев похорон.  
Пули и плачут и косят.  
Новые тучи кровавых знамен  
Там в отдаленье проносят!<sup>66</sup>

Однако эта фигура революционного пролетария далеко уступает всем образам полевых, деревенских бродяг, странников, горе-

\* Особенно типичным примером является знаменитый «Каменщик» В. Брюсова.

мык и бегунов, которые так интимно гармонируют с собственными стремлениями и чувствованиями поэта юдоли народной. Эти «горемыки»\*, символически слитые с самим поэтом, — самое прекрасное из всего прекрасного, что заключено в «Пепле», и я не знаю в этой книге другого более искреннего и более трогательного стона, обращенного поэтом одновременно и к родному народу, и к себе самому, чем вопль «Полевого пророка»:

Поле — дом мой. Песок — мое ложе.  
Полог — дым росянистых полян!

.....

Ныне, странники, с вами я: скоро ж  
Дымным дымом от вас пронесусь,  
Я — просторов рыдающих сторож,  
Исходивший великую Русь.

Поэзия бродяжничества, непоседливости, неудобной и неприютной бездомности делает «Пепел» книгой скитаний, одной великой поэмой свободы, свободы изгнанника, плачем непонятого и чуждающегося людей пророка-изгоя, подчас даже чем-то вроде молитвослова мирового странничества, каким-то требником бродяжничества. Таковы все лучшие поэмы отдела «*Безумие*» — «В полях», «Полевой пророк», «На буграх», «Последний язычник», «Успокоение» и особенно странная поэма «Полевое священнодействие».

Безумие этих поэм — безумие родины, исконное, чисто народное, полевое безумие, наваянное необъятностью полевых пространств, вскормленное и вспоенное неоглядными родными далями, неутомимо ползущими к горизонтам оврагами и горбатыми равнинами родной страны. Это — безумие тихое и больное, ужас родного пейзажа, то безумие, которое веет на нас одинаково ото всех памятников русской народной словесности, начиная со «Слова о полку Игореве». Это родное безумие и есть «полевое священнодействие» поэта!..

В том же отделе («Безумие») находится и самое лучшее стихотворение всей книги — эпитафия поэта самому себе — озаглавленная «Друзьям»\*\*. Мы приведем его здесь полностью, ибо в нем в немногих строфах кристаллизовано все бесконечное горе и все безумие этого горя. Вот оно:

Золотому блеску верил,  
А умер от солнечных стрел.

\* См. последний отдел «Пепла», носящий заглавие «Горемыки».

\*\* Оно было первоначально озаглавлено «Эпитафия»<sup>67</sup>. На него одним из лучших наших современных композиторов, Н. Метнером, написана музыка.



Думой века измерил,  
А жизнь прожить не сумел.

Не смейтесь над бедным поэтом:  
Снесите ему венок.  
На кресте и зимой и летом  
Мой фарфоровый бьется венок.

Цветы на нем побиты.  
Образок полинял.  
Тяжелые плиты.  
Жду, чтоб их кто-нибудь снял.

Любил только звон колокольный  
И закат.  
Отчего мне так больно, так больно!  
Я не виноват!

Пожалейте, придите;  
Навстречу венком метнусь.  
О, любите меня, полюбите —  
Я, быть может, не умер, быть может, проснусь —  
Вернусь!

Я привел это стихотворение не только потому, что оно по своей идее могло бы быть поставлено как эпиграф ко всей книге, но также и ввиду совершенно исключительных достоинств его с чисто ритмической стороны. Оно все насквозь ритм, каждая строка его имеет свой собственный, мотивированный изнутри, ритмический узор, длина каждой строки строго соотносительна с градацией реализуемого ею переживания, чередование всех строк вместе столь же соответствует смене волн основного чувства, текущего через все эти строки. Эта вещь — полное совершенство «свободного стиха», не меньшее, чем совершенство брюсовского гимна смерти в его драме «Земля» («Смерть, внемли славословью!»)<sup>68</sup>.

Эта исключительная, утонченная изощренность ритма отличает вообще те вещи «Пепла», в которых поэт запечатлел свои личные переживания, ставя их в преемственную связь с лучшими страницами «Золота в лазури».

Она достигает иногда даже сугубой чрезмерности, где стих вдруг как бы переламливается и начинает издавать диссонирующий звук слегка надтреснутой струны, что, однако, иногда все же сладко ласкает ухо подобно намеренным и в своей неправильности соразмерно изысканным диссонансам Шопена и Грига. Иногда же эта диссонирующая изощренность звучит фальшиво.

Наиболее яркие примеры обоих случаев находятся в самой ритмически-законченной вещи «Пепла», в стихотворении «Вынос».

Мы считаем удачным следующее, например, ритмическое сочетание слов в строке и звуков (гласных и согласных) в слове:

И плывет серебро  
 Катафалка.  
 Поют,  
 Но не внемлю.  
 И жалко,  
 И жалко,  
 И жалко  
 Мне землю!

Напротив, уже явна утрата «чувства меры» в следующем сочетании четырех однозвучных рифм:

Выносят  
 В дымных столбах,  
 В желтых свечах,  
 В красных цветах,  
 Ах! —...

Там, где местами начинают рифмовать все слова и поэтому каждое слово становится целой строкой, нарушается мера различной, относительной, логической силы слов, достигаемая их взаимным расположением внутри одной строки. Это превращает течение ритма в ряд скачков, заставляя делать одинаковые ударения на каждом слове, что столь же недопустимо и даже немыслимо, как чтение длинного слова, в котором ударение стоит на каждом слого.

Мастерски владея внутренней рифмой, поэт, однако, и ею иногда злоупотребляет, жертвуя главным условием истинной изысканности — стыдливой непроявленностью до конца каждого эффекта. Вот пример подобного злоупотребления внутренней рифмой:

Кресты колоколен. Я болен? О, нет — я не болен!  
 Воздетые руки горе на одре — в серебре.  
 Там в пурпуре зори, там бури — и в пурпуре бури.

Здесь игра звуков, будучи излишне щедрой, в силу этого бесплодно отвлекает внимание и разлучает внешнее ухо от внутреннего.

Примером подобного же неудачного злоупотребления звуковыми и ритмическими эффектами может служить и все стихотворение «Угроза».

Но эти отдельные примеры ошибок и злоупотреблений ритмом решительно тонут в общей массе удачных и даже совершенных примеров; к тому же примеры эти никогда не повторяются.

Подобной сложности и богатства ритмов нет ни у одного русского поэта. Но особенно интересен ритм в «Пепле» там, где автор передает изощренной игрой свободного стиха, меняющегося еже-

секундно, капризный и сложный ритм народной пляски и песни под пляску.

Интересно отметить в этих решительно изумительных примерах, как поэт-инструменталист, сохраняя почти неизменным прежний, причудливо-усложненный, ритмический узор, вдруг воплощает в тех же полных сочетаниях, которыми он некогда передавал утонченные ритмы менуэта и гавота («Прежде и теперь» в «Золоте в лазури»), девственно-непосредственный, развинченный и топочущий ритм русской народной пляски вплоть до ее нарочито-разухабистой и размашистой «повадочки» и характерного сочетания без всяких переходов последней веселости и распущенности с торжественной грустью и безумной горечью. Самым ярким примером этой игры ритма является «Веселие на Руси», где переданы все мельчайшие оттенки в ритме трепака:

Как несли за флягой флягу,  
Пили огненную влагу.

Д'накачался  
Я.  
Д'наплясался  
Я.

Дьякон, писарь, поп, дьячок  
Повалили на лужок.

Эх!  
Людям грех!  
Эх — курам смех!

Трепаком-паком, размашисто пошли:  
Трепаком, душа — ходи — валяй — вали:  
Да на межах, да во лесах

Да обрабатывай!  
По дороге ноги — ноженьки туды-сюды пошли,  
Да по дороженьке вали — вали — вали — вали,

Да притопатывай.

И потом вдруг без перехода:

Бирюзовою волною  
Нежит твердь.  
Над страной моей родною  
Встала Смерть!..

Помимо точности ритма меткость в выборе слов и «словечек», проникновенное сосредоточение внимания на исконно народных, подлинно деревенских предметах, темах и образах (поля, равнины, осинка, горемыки, бобыли, кабак, пустыня, бродяжничество, горе, работа, изгнанничество, убийство, побег, виселица), одухо-

творение трепетом личных переживаний всех внешних образов — все это делает «Пепел» А. Белого целой философией деревни, мистикой пространств и психологией современного крестьянина! Свойственный его гению дар ясновидения сказывается и здесь, в этих хаотически истлевающих, разорванных, чрезмерно-навязчивых, наплывающих из безбрежности пространств и лишь ритмически-цельных в своей сложности образах, звучащих так, словно они стали уже только песней, сбросив все оболочки, словно их напевные строфы подслушаны поэтом из невидимых уст существ иного мира, в тысячах пересечений слитого с каждой реальной картиной, словно они все самопроизвольно возникли и запечатлелись в полубреду, в том напряженном одержании вещами, когда стирается граница между внешним и внутренним, когда все луга, реки, избенки, кабаки, топочущие пьяные фигуры, и колодец, и красная осенняя калина вдруг предстают как образы, как элементы одного огромного «я», и все внутренне завязаны в один узел, таинственно-скрытый в самой прижимающей к себе весь этот мир и разрывающейся от муки груди поэта.

Будучи правдивым и чутким, А. Белый в изображении деревни отнюдь не реалист и лишь внешне бытовой писатель. Подобно Э. Верхарну, он передвигает порог реальности далеко вглубь своего внутреннего «я», связывая и одухотворяя объекты и одновременно как бы вывертывая вовне свои личные переживания, смешивая, перекрещивая, переплетая все зримые контуры, очертания и комбинации вещей, нарушая цельность внешнего плана, но координируя вещи путем сосредоточения их внутри себя. На этом и оправдывается его позиция как *символиста*, как созерцателя активно-творческого, как художника, одаренного исключительным даром растворять вещи в ритмическом движении их, — одним словом, как автора «символий».

Это символическое перевоплощение вещей резко отличает его поэзию деревни от поэзии деревни Некрасова, для которого никогда не сглаживались и не переставлялись в такой мере границы между объективным и субъективным, между наблюдаемым и пережитым из наблюдаемого.

Творчество Некрасова выросло из наблюдения и реакции на это наблюдение, творчество А. Белого — всецело из ясновидения. Его поэзия подобна глазу, получившему свойство сразу видеть сквозь все преграды и потому роковым образом утратившему точку отправления и спасительную соотносительность разных планов, всегда падая в бесконечность и все превращая лишь в этап, лишь в средство внутренне растущего переживания.

Это свойство, эта первопричина всех отрицательных сторон творчества А. Белого, присущее и образам «Пепла», в равной степени и в той или иной форме проникает почти все отделы этой книги.

Однако, благодаря именно этому свойству, его лирика превращает ряд картин деревенского распада в единый мир отверженства, мир, забытый Богом, обреченный безумию и смерти и политый сивухой, этой бешеной слюной самого Дьявола, в один безбрежный океан отчаяния и страдания без конца.

В этом *глубокое символическое значение* А. Белого как народного поэта, и при этом современного народного поэта. «Пепел» огромный, еще вовсе почти не учтенный вклад в сокровищницу русского символизма, целый новый мир, присоединенный раз навсегда к другим его мирам!

И вместе с тем это целая полоса в развитии его личности, великий этап его «я». Это — «De profundis»<sup>69</sup> поэта. Это его эпитафия!

«Урна», третий сборник лирической поэзии А. Белого, является попыткой создать равновесие между совершенно противоположными устремлениями «Золота в лазури» и «Пепла», его первоначального абсолютного «Да» и последующего столь же абсолютного «Нет». Экстатическое по существу, патетическое по форме, всестороннее принятие вселенной и символизация ее Первосущности как «золота в лазури» приводит поэта к решительному кризису, к переоценке самых основных символов, к «разуверению во всем». Не довершив своего исполинского полета к Солнцу мира, своего воздушного аргонавтического пути, он испепелен, и его пепел неразлучен с грудями пепла, на которые распался теперь весь мир, сотканный, как недавно еще верилось, только из золота и лазури, из небесного огня и чистейшего эфира. Однако это испепеление и распыление поэта и его мира не могло быть абсолютным; последнее оказалось столь же невозможным, как и осуществление до конца абсолютного устремления ввысь «Золота в лазури».

Все устремления к абсолютному неизбежно осуждены разбиться о незыблемый «закон полярности» всего сущего, установленный нами выше. Действие последнего всегда одинаково полновластно, но двойственно в своем проявлении. Приходя из многообразия к первоединству, неизбежно встречать абсолютное препятствие в невозможности вывести и объяснить многообразное и самопротиворечивое бытие проявленного из единого, абсолютного и во всем верного и тождественного себе потустороннего источника, равно как и самый факт (не подлежащий сомнению) развития всего сущего. Каким образом единое в основе может быть многоликим и себя взаимоотрицающим в проявлении? Каким образом абсолютное, единое и, следовательно, всегда во всем себе равное (т. е. неизменное) может развиваться, т. е. изменять свои формы?

Ни одна научная теория, ни одна философская система, ни одна религия не ответили на эти два вопроса сколько-нибудь удовлетворительно до сих пор!

Поэтому при искании абсолютного «всеединства» всегда неизбежно должно или прийти к *дуализму объективному*, т. е. к признанию логическому и непосредственно-мистическому, одновременно двух равновеликих основ бытия, двух ликов, отказавшись от всякой дальнейшей попытки заглянуть глубже, или к *субъективному раздвоению*, которое выражается в двойственно-противоречивом впечатлении от каждого данного объекта.

В последнем случае остается непостижимым первоначально объективный источник этой субъективной двойственности.

Переходя к специальному методу познания — *символическому созерцанию* как форме художественного творчества, мы должны заметить, что этот способ овладения основной тайной всего сущего, ищущий за всякой формой (и через нее) проявленного непроявленное и запечатлевающий ощущение последнего все же в формах проявленного, хотя и по-иному комбинируемого, не может найти внутри себя абсолютного предела и единственно верного, последнего критериума. Он по самой своей сущности бесконечен и ограничен лишь мерой возможности углубления исключительно со стороны относительных свойств и способностей самого субъекта, в конечном счете со стороны духовных органов последнего.

Символизация — всегда лишь восхождение на одну следующую ступень, созерцание — проникновение всегда лишь сквозь одну ближайшую преграду, углубление познания лишь на один «план бытия».

При овладении данным «планом сущего» и приспособлении субъекта к последнему, созерцательное познание в форме символизации может таким же путем возвыситься еще и на следующую ступень, лишь опираясь в процессах творческого воплощения на низшую ступень, уже пройденную.

«Символическое искусство» в тесном смысле слова дает нам метод и образцы овладения лишь теми «планами бытия», которые открываются непосредственно за (и сквозь) планом реально-земного, физически-проявленного и по существу чувственного бытия.

Все формы, весь язык «символического искусства» основан на сочетании чувственно-осязательных элементов. Отличие *символизма* от до-символических форм искусства, его основная миссия, главный принцип и величайшая заслуга лишь в том, что он непосредственно и до конца проникся *чувством бесконечной возможности творческого самоуглубления*, что он особенно подчеркнул и выдвинул вопрос о связи художественных методов с *метаморфозой самого субъекта*.

Однако последней тайны символизм не обнаружил и не мог обнаружить, ибо ему не было дано непосредственно из себя явить «нового человека», и самый крайний провозвестник индивидуа-

листических тенденций символизма, Фр. Ницше, говорил о своем «сверх-человеке» лишь как о грядущем «*в будущиx веках*».

Эта неосуществимость всей бесконечности полета при остром сознании неизбежности и необходимости его — самая глубокая трагедия всего современного символизма, всего современного мирозерцания.

Она же трагедия творчества и личности А. Белого!

Неизбежность срыва и падения на этом пути восхождения к последней тайне — есть неизбежность психологического перехода от «Золота в лазури» к «Пеплу».

Свой третий сборник «Урну» А. Белый начинает с предисловия, в котором совершенно определенно сам указывает на причины своего творческого кризиса, дает схему всего своего пути. Замечательно, что кроме этого он дает почувствовать, насколько изменились его воззрения на им самим созданный метод *символического постижения*, на несбывшиеся ожидания первых творческих порывов его «Золота в лазури». Он прямо говорит следующее:

«Озаглавливая свою первую книгу стихов “Золото в лазури”, я вовсе не соединял с этой юношеской, во многом несовершенной книгой того символического смысла, который носит ее заглавие. “Лазурь” — символ высоких посвящений... Мир, до срока постигнутый в золоте и лазури, бросает в пропасть того, кто его так постигает, минуя *окультурный путь*: мир сгорает, рассыпаясь пеплом; вместе с ним сгорает и постигающий, чтобы восстать из мертвых для деятельного пути.

“Пепел” — книга самосожжения и смерти; но сама смерть только завеса, закрывающая горизонты дальнего, чтобы найти их в ближнем.

В “Урне” я собираю свой собственный пепел, чтобы он не засланил света моему живому “я”.

Мертвое “я” заключено в “Урну”, и другое, живое “я” пробуждается во мне к истинному. Еще “Золото в лазури” далеко от меня... в будущем. Закатная лазурь запятнана прахом и дымом: и только ночная синева омывает росами прах... К утру, быть может, лазурь очистится»...

В этих словах исповеди важно и знаменательно не только то, что сам поэт осознал и учел самый факт и причину своего падения (что само по себе есть уже начало выздоровления), но также и особенно то, что он сам признает свой первоначальный, исключительно-экстатический, субъективно-лирический и непосредственно-символический путь искания преждевременным («до срока»), чрезмерно-дерзновенным и чуждым последнего магического знания.

Теперь поэт и мистик, всегда боровшиеся в А. Белом, сознали всю громадность своей ошибки, признали необходимость прохож-

дения через завесу Смерти, стали строго созерцать всю великую лестницу магического восхождения, лестницу, о числе ступеней которой не дано знать. Обращаясь к будущему уже с надеждой, поэт еще не может стереть с сияющей в далеком будущем лазури пятен «праха и дыма»; теперь он говорит уже с несвойственной ему осторожностью: «К утру лазурь, быть может, очистится!» Основной вывод отсюда тот, что поэт, жаждущий лицезрения последней тайны, не может и не должен оставаться только поэтом, он или должен остановиться на пути магического восхождения, или зажечь в себе пламя магического ведения и служения, оплодотворить свое вдохновение золотыми посевами единого великого пути.

Все, что было нами сказано раньше еще по поводу «симфоний» об отношении символизма и оккультизма, все это снова вырастает на лучших страницах «Урны».

Здесь мы не будем возвращаться к уже сказанному; мы отметим лишь тот факт, что в «Урне», в отделе «Думы», среди цикла философско-мистических вещей встречается одно стихотворение, непосредственно переходящее из символического созерцания в формулу магического, призывающего заклатья. Оно знаменует возрождение живого «я» поэта и заключение в урну того «мертвого я», которое испепелилось перед нами; это заклятие обращено к одному из семи «Планетных духов» Пи-Рею, и последнее обстоятельство весьма знаменательно. Вот это магическое призывание:

«Наин» — святой гиероглиф:  
 «Наин» — магическое слово;  
 «Наин» скажу, мой пепел снова  
 В лучистый светоч обратив.

Пи-Рей, над бездной изменений  
 Напечатленный в небесах, —  
 Пи-Рей, богоподобный гений  
 С тяжелой урной на руках!

Пи-Рей с озолоченой урной  
 Над пологом ненастных туч  
 Не пепел изольет, а луч  
 Из бездны времени лазурной.

Да надо мной рассеет бури  
 Тысячелетий глубина —  
 В тебе подвластный день, Луна,  
 В тебе подвластный час, Меркурий!

Кого заклинает сожженный поэт о воскресении из мертвых?  
 О чем его заклатья?

Если мы припомним, что согласно учениям тайной «герметической науки» среди семи Планетных Духов (Пи-Ию, Пи-Гермес,



Сурот, Пи-Рей, Эртози, Пи-Зей, Ремфа) именно *Пи-Рей*\* был владельцем всей Природы, источником всей божественной Красоты и имел своим престолом самое Солнце, что посвящены Пи-Рею были золото, гиацинт и хризолит, а его гиератическим символом — увенчанная золотой короной голова льва, что астрологический значок Солнца, соответственный ему, в древней Индии служил эмблемой мировой души до ее обнаружения на низших планах и что вообще само Солнце, согласно каббалистике, является огнем всякой жизни и душой Природы, то нам станет совершенно понятным, почему поэт золотой лазури и солнечных полетов, сорвавшись подобно Икару на своем пути и снова готовясь к нему по-иному, по-новому, обращается с призывающими заклинаниями к гению Солнца, Пи-Рею!

Однако теперь он иначе обращается к Солнцу, его молитва чужда прежде ужасавшей его идеи о конце мира, теперь он молит об луче, излитом из всей «бездны времени лазурной», он верит не в мгновенное чудо, не в метаморфозу вселенной в завтрашний день, а во всю бездонную Вечность; одна она его не обманет:

Да надо мной рассеет бури  
Тысячелетий глубина!

Его души коснулась идея бесконечной эволюции вселенной, этой оболочки мировой души, вселенной со всеми ее бесчисленными звездами, солнцами и лунами... Перед огромностью ее поникнет душа поэта молитвенно и покорно! В связи с этим стоит иное уже отношение поэта к «планам бытия», в его сознании проясняется идея их соотносительности, их параллелизма и их устойчивости. Прежний хаос экстатического иступленно-непосредственного созерцания постепенно покидает его; призывание Пи-Рея — обращение только к высшим планам непроявленного, ибо поэт внутренне ощутил изменчивость низших и пережил сожжение низших планов внутри себя и во внешней сфере. Его «мертвое я» отграничилось от его высшего бессмертного «живого я»!

Так внутренняя трагедия самоотрицания научает его ощутить то, чего он не мог ощутить ранее, — соотносительность и преемственность великой лестницы восхождения! Для этого ему нужно было пережить великую смерть, строгую очистительницу и мудрую наставницу, пережить зиму своей души и ее великую ночь. Вот почему свою «Урну» и специально весь первый отдел ее он посвящает автору «Земли»<sup>71</sup>, вот почему «Урна» открывается циклом, дающим символику ночи духа, великой картиной внутренней опустошенности и пустоты внешней. Если вообще «Урна» —

\* Пи-Рей соответствует у халдеев Михаэлю. «О Планетных Духах» см. статью Spiritus'a в «Весех» за 1909 г. № 9<sup>70</sup>.

поэзия зимы и ночи, то этот самый первый отдел ее особенно характерен, как символика мертвого покоя природы, среди которой затеряно одно, совершенно одинокое человеческое сердце; оно еще бьется, но его биение все слабей и слабей в этой белой, зимней келье. Если запоздает рассвет, то для этого одного сердца ночь и зима протянутся в безбрежность. В этой беспредельной, сухой и злой зиме все же есть своя прелесть — прелесть острой, жгучей красоты и ледяного забвения всего в одном белом и холодном сне.

Уйдешь — уснешь. Не здесь, а — там.  
 Забудешь мир. Но будет он.  
 И там, как здесь, отдайся снам:  
 Ты в повтореньях отражен.  
 Заснул — проснулся; в сон от сна.  
 И жил во сне; и тот же сон,  
 И мировая тишина,  
 И бледный, бледный небосклон;  
 И тот же день, и та же ночь;  
 И прошлого докучный рой...  
 Не превозмочь, не превозмочь!  
 Кольцом теней, о ночь, покрой!

Особенно прекрасны те вещи из первого отдела «Урны», в которых поэт рисует картину внешней природы, настолько пронизывая их своими личными переживаниями, что достигается полное символическое единство.

Таково первое же стихотворение отдела — «Зима».

Привожу его окончание:

Вдали от зависти и злобы  
 Мне жизнь окончить суждено.  
 Одни суровые сугробы  
 Глядят, как призраки, в окно!  
 Пусть за стеною, в дымке блеклой  
 Сухой, сухой, сухой мороз,  
 Слетит веселый рой на стекла  
 Алмазных, блестящих стрекоз.

Страшен и безысходен этот бледный от злобы, сухой острый и режущий больное сердце алмазами забвения зимний день.

Смутный, неверный тощий призрак весны родит лишь сырость да оттепель в снегах, еще вернее склоняет к сонному забвению:

Друг, взор полуживой, закрой:  
 Печален кругозор сырой,  
 Печален снеговой простор  
 И снеговой, сосновый бор,  
 И каркающий в небе грач,  
 И крыши отсыревших дач,

И станционный огонек,  
И плачущий вдали рожок!

А прошлое? Оно уже не сжигает, не испепеляет!

Но реет над душою бедной  
Воспоминание о том,  
Что пролетело так бесследно!..

Последовательным развитием в сторону большей субъективности является второй отдел «Урны» — «Разуверения».

Этот отдел из чисто-субъективного в смысле лиризма постепенно переходит в философически-задумчивый, по-иному объективный тон, заменяя лирический пессимизм поэта скепсисом философа.

Это в свою очередь подготавливает его переход к следующему уже строго философическому отделу, озаглавленному «Философическая грусть».

Бесспорно, лучшей вещью второго отдела («Разуверения») и, быть может, и всего сборника, является небольшое стихотворение:

Как пережить и как оплакать мне  
Бесценных дней бесценную потерю?

Но всходит ветер в воздушной вышине.  
Я знаю все. Я промолчу. Я верю.

Душа: в душе — в душе весной — весна...  
Весной весна, — я чем весну измеряю?

Чем отзовусь, когда придет она?  
Я промолчу — не отзовусь... Но верю!

Не оскорбляй меня: последних лет,  
Пройдя, в веках обиду я измеряю.

Я промолчу. Я не скажу — нет, нет.  
Суров мой суд. Как мне сказать: «Не верю»?

Текут века в воздушной вышине.  
Весы твоих судеб вознес, — и верю.

Как пережить и как оплакать мне  
Бесценных дней бесценную потерю?

В этой вещи удивительно сочетались форма изысканного и в то же самое время высоко-стильного, несколько старомодного романа со всей свойственной ему музыкальной убедительностью с задумчиво-рефлексивным характером стансов несколько в духе Баратынского. Но особенно интересны здесь именно своеобразные

и неуловимо ритмичные комбинации этих двух вообще далеких друг от друга форм.

Благодаря сознательно-разнообразному пользованию рефренами, здесь слово «верю» каждый раз звучит иначе.

«Философическая грусть» — цикл совершенно своеобразный, занимающий совершенно исключительное место в русской лирике.

Составные элементы его несоединимы (лиризм интимных настроений и изучения «эстетики» Канта), совершенно случайны и однако они слиты, соединены гармонически и сделаны взаимно необходимыми!

Вместо характеристики всего отдела процитирую одно небольшое характерное для всего отдела стихотворение:

Взор убегает вдаль весной;  
Лазоревые там высоты...

Но «Критики» передо мной, —  
Их кожаные переплеты...

Вдали — иного бытия  
Звездоочитые убранства...

И, вздрогнув, вспоминаю я  
Об иллюзорности пространства!

В отделе «Тристии», где влечение автора к изысканной и стильной старомодности переходит даже в прямую стилизацию, где особенно сильно злоупотребление старинными, высоко-стильными словами и где иногда замысловатость ритма становится почти самоцелью (напр. в стихотворении «Лета», «Как и всегда» и т. д.), находится одно стихотворение совершенно исключительной ценности, одно из самых интимных стихотворений во всей лирике А. Белого. Оно обращено к прошлому, оно исполнено тихой и кроткой покорности, по-осеннему странно-задумчиво, грустно до конца.

Вот лучшие его строки:

Душа полна: она ясна,  
Ты и утишен и возвышен.  
Предвестьем дышит тишина.  
Все будто старый оклик слышен...

Тогда опять тебя люблю.  
Остановлюсь и вспоминаю.  
Тебя опять благословлю.  
Благословлю, за что — не знаю.

Овеиваешь счастьем вновь  
Мою измученную душу.

Воздушную твою любовь,  
Благословляя, не нарушу!

Холодный, теплый вечерок.  
Не одинок, и одинок!

В отделе «Думы» философический скепсис, несколько стилизованный, уступает место подлинно-философской рефлексии, удачно выраженной в своеобразных ямбах стансов. Влияние объективной лирики Баратынского вплоть до словаря и ритма в отделе этом всесторонне. Однако сквозь это влияние ярко пробивается почти всюду глубоко интимный и совершенно самостоятельный пафос чисто-мистических исканий А. Белого.

Однообразный ямбический метр этого отдела в то же время так усложнен, изыскан, утончен ритмически, в рамках все того же ямба, что невольно затрудняешься в подыскании других примеров подобного богатства ритмики. Ритмы ямбов самого Баратынского много беднее и примитивнее. Лучшими вещами «Дум» мы признаем «Ночь и утро», «Ночь-отчизна» и «Просветление».

Два заключительных отдела («Посвящения» и стилизованно-комический отдел «Амурные стихотворения») не прибавляют ничего нового по существу ко всему сборнику.

Таковы в общих чертах основное движение лирического чувства и течение рефлектирующей мысли в «Урне» А. Белого.

Переходим к вопросу о технической стороне «Урны».

Технически «Урна» совершенно отличается от «Пепла».

В «Пепле» было очень мало ямбических вещей, напротив, вся «Урна», за исключением лишь четырех стихотворений («Создатель», «К ней», «Разлука», «Роскошная дева»), написана ямбом и в огромном числе случаев четырехстопным ямбом, этим искони классическим размером русской лирики.

Огромное число вещей в «Урне» приближается к *форме стансов*, что и объясняет преобладание ямба.

Это вполне гармонирует и с намеренно-старомодной, стилизованной в направлении обратном узко-модернистической технике, манерой сборника. В противоположность простонародному, непосредственному и отчасти намеренно-вульгарному тону «Пепла», «Урна» строго аристократична, лишена непосредственной наивности и холодно-рефлективна, она более сдержанна, более спокойна. Она задумчиво-безрадостна, но в то же время не покидает ни на мгновение принципа хороших манер. Отсюда и ее склонность, переходить в стилизацию, и злоупотребление старинными, высокоштильными выражениями и словами, обилие которых подчас утомляет. На каждой почти странице встречаются слова вроде: «хладный», «нощь», «власы», «очи», «сребро», «прядать», «голос некий», «златая волна», «знаменованья дней», «немотствует», «разымчивый», «младых харит младую наготу» и т. п.

Что же касается специфически-технических приемов, то в этом отношении «Урна» дает огромный и ценный материал, преимущественно в ритме и аллитерации. Остановимся на ритме.

Как книга ямбов, «Урна» обладает неисчерпаемым ритмическим разнообразием последнего. Приемы, применяемые автором для модификации одного и того же неизменного метрически узора, являющегося как бы канвой сложных и прихотливых ритмических узоров, разнообразны; наиболее частыми среди них являются — игра полуударений, достигаемая введением в строку слов разной длины и комбинацией их со словами двухсложными (ямбическими по природе) и односложными, соответственная связь между логическими и ритмическими ударениями и паузами, дробление строк и даже строк на лапидарные очень короткие отдельные фразы, находящиеся в строгом соответствии с ритмическим строением строк и отдельных строк, употребление строк различной длины и других приемов «свободного стиха», расположение параллелистическое и хиастическое<sup>72</sup> слов по их ударяемости и многие другие приемы.

Вполне строгая (догматическая) формула ямба возможна лишь при абсолютном совпадении метрических и ритмических ударений во всех словах, составляющих ее. Например:

Умри — гори: сгорай!

Это объясняется тем, что все неямбические по природе слова неизбежно звучат двойственно в стихе, обладая всегда только одним ударением ритмическим и всегда более одного метрическим, в случае, если данное слово не ямбично, т. е. более чем из двух слогов; при чтении стиха отдается предпочтение ритмическому, т. е. самому слову свойственному ударению; отсюда является необходимость другие метрически ударяемые слога произносить относительно слабее, т. е. делать их «полуударяемыми». В длинных словах эта полуударяемость особенно существенна.

Расположение полуударений в связи с полными ударениями дает возможность придавать почти любую степень подвижности, замедленности и стремительности стиху в соответствии с течением внутреннего смысла его.

Приведу пример этой *игры* полуударений.

В строфе:

В колеблющемся серебре  
Бесшумное возникновенье  
Взлетающих нетопырей,  
Их жалобное шелестенье —

мы имеем очень редкий случай четырехстопного ямба, в котором чрез введение длинных слов достигнуто большое накопление сто-

ящих рядом полуударений (до пяти полуударений подряд), что требует почти скороговорки при чтении и невольно передает именно те явления, о которых говорится в этой строфе, т. е. колебание, бесшумность, взлетание, возникновение и шелестенье.

Вот другой редкий пример строфы, в которой полуударения расположены иначе, скопляясь с *самого* начала строки:

Непоправимое мое  
Припоминается бывшее...  
Припоминается ее  
Лицо холодное и злое.

Следует отметить, что ямбы «Урны» содержат огромное число строф, построенных на самых редких и изысканно-намеренных комбинациях ударяемых и полуударяемых слогов, и что автор почти всегда ставит эти изысканные комбинации в тесную связь с внутренними (психологическими и эстетическими) условиями стиха.

Аллитерация также излюбленный прием этой книги; редкая строфа обходится без нее; мы имеем очень много примеров самого изысканного пользования последней. Аллитерация и звуковое соотношение гласных (в отдельной строке и во всех строках отдельной строфы), инструментующих строфу в одно целое и придающих ей своеобразную красочность и музыкальный тембр, суть главные приемы А. Белого после специфически-ритмических приемов (группировка ударений и полуударений) в его «Урне». Однако в применении аллитерации ему далеко не всегда удается сохранить чувство меры, примеров чего мы могли бы привести весьма значительное количество.

Лег ризой снег. Зари  
Краснеет красный край,  
В волнах зари умри!  
Умри — гори: сгорай!

Когда злоупотребление аллитеративными созвучиями сливается с чрезмерным пользованием внутренней рифмой с злоупотреблением фигурой повторений, то иногда в результате получается нечто до такой степени искусственное, нецелесообразное, что невольно начинает казаться, не имеешь ли дело с простым звуковым словесным экзерсисом, простым техническим наброском, а не с законченным художественным произведением. Приведу два резкие примера последнего.

Целое стихотворение «Стезя» является подобным упражнением:

Там ветер дохнет: в полях поет, —  
Туда зовет.  
Там — твердь. Как меч, там твердь — как меч  
Звезда сечет.

Там нет — там ночи нет. Но дня  
 Там нет. И жаль.  
 Моя стезя, о ночь, меня  
 Ведет туда ль?

Другим таким же упражнением на задачи ритма является стихотворение «Буря». Возьмем несколько строк его:

Безбурный царь! Как встарь, в лазури бури токи:  
 В лазури бури свист и ветра свист несет,  
 Несет, метет и вьет свинцовый прах, далекий,  
 Прогонит, гонит вновь, и вновь метет и вьет.

Однако даже эти неудачные места «Урны» весьма характерны и знаменательны хотя бы уже потому, что единственная причина их не в неумении автора справиться с техникой поэтической речи, не в хаотичности основных переживаний или внешних очертаниях формы, а в чрезмерности устремления к закономерности воплощения, к сознательности во что бы то ни стало в каждом приеме реализации, в общем чувстве ритмичности, доведенном до всепоглощающего культа. Знаменательна связь этого «культа ритмичности» с тем глубоким, психологическим переворотом, который произошел в душе поэта после его кризиса и который выразился в прояснении в его сознании соотносительности планов всего сущего, в устремлении его к осознанию внутреннего ритма мироздания, к закономерному, ритмическому движению вселенной; настал новый период развития творчества поэта, настала пора его исцеления в ритме, этот период не мог не сделаться и периодом усиленной разработки и всех внешних вопросов ритма. И действительно — эпоха создания «Урны» была эпохой тщательного, всестороннего изучения А. Белым вопросов ритма стиха и теоретического, и практического. Для нас важно лишь то обстоятельство, что А. Белый вступил на путь чисто экспериментального изучения ритма поэтической речи, задаваясь целью упорядочения и сознательного, закономерного овладения принципами, лежащими в основе «инструментализации стиха», чем он подал руку как своим старшим учителям и собратиям среди европейских символистов, так и самому значительному представителю русского символизма в России В. Брюсову.

Во всяком случае теоретические изучения А. Белым вопросов ритма сказались на его «Урне» как в положительных сторонах ее формы, так и в вышеприведенных эксцессах ритмизации поэтической речи. Тот же переворот в сторону упорядочения планов созерцания и ритмизации всей перспективы его художественного творчества, параллельный с его глубоким разочарованием в той сфере переживаний, которую мы определили выше как «низшие планы бытия», выдвинул перед лирическим поэтом вопросы



быта, вопросы проявленной сферы мирового бытия, что нашло свою подготовку еще в «Пепле».

Это превратило последовательно и неизбежно поэта-лирика в бытописателя русской жизни, автора «Золота в лазури», «Пепла» и «Урны» в автора большого бытового романа из народного быта «Серебряный голубь»\*. Если один из недостатков «Пепла» является все же некоторая внешность отправной точки наблюдения деревни, проносающейся мимо автора как бы в окне вагона, то теперь мы видим его уже вышедшим из него и бродящим по всем проселочным путям, закоулкам и потайным углам необозримого лона его родины.

«Серебряный голубь», восходя преимущественно к народнопсихологическим, бытовым романам Гоголя, обнаруживает, однако, и глубокую, затаенную преданность поэта-мистика всем своим прежним заветным устремлениям и задачам.

Сочетание внешних изображений быта с мистической тенденцией автора — главная задача и центральное значение всего этого глубоко-художественного и самобытного по внешней форме произведения, вполне заслуживающего сопоставления его с «Огненным Ангелом» В. Брюсова<sup>74</sup>. Близкое будущее даст нам возможность еще вернуться к разбору этого последнего произведения А. Белого. Здесь нам хотелось лишь отметить его связь с условиями нового творческого периода, наступившего для А. Белого после потрясшего его кризиса личного и творческого, выражением которого явился его «Пепел» и в значительной части «Урна».

Заключая наше далеко не полное исследование творчества А. Белого, мы считаем необходимым еще раз подчеркнуть ту основную, все связывающую и определяющую, затаенно-заветную черту его творчества и всего его мирозерцания, которая, преломляясь и дробясь в бесконечных изломах, одна придает сокровенную цельность его личности, его художественным творениям и всему его учению. Эта основная черта — всепоглощающее, растущее из его последнего «я» — стремление превратить символизм, как созерцание, в символику тайновидения и *тайнодействия*, современное эстетическое мирозерцание, осознавшее себя как символизм, в синтетическую систему, в символизм, ставший мирозерцанием. Эта основная черта — стремление чисто практическое; она последовательно и неминуемо приводит А. Белого к необходимости существенно переступить границы «символического искусства» и коснуться самых последних тайн оккультизма, более того, коснуться последнего и страшного вопроса об осуществлении того пути, одним из неизбежных этапов которого является дар теургического действия и необходимость превращения не только со-

\* Этот роман печатается отрывками последовательно в журнале «Вesy»<sup>73</sup>.

зерцающего и творящего сознания, но и всего «я» в живое, цельное и единое *символическое* «я».

В этой черте, в этом стремлении — вся сокровенная сущность А. Белого.

Отсюда именно и проистекает исключительно-глубокая связь его личности с личностью и самой сущностью учения *Ф. Ницше*, превратившего художественное творчество символов в покров и средство для исповедывания и проповедывания *своего сокровенного пути*, прибегнувшего к «символическому искусству» как к самой эластичной и яркой форме процесса кристаллизации мирозерцания, сделавшего из своей великой «символической поэмы» ряд новых заповедей блаженства, скрижали нового откровения.

В этой «символической поэме» Ницше есть одно место, где он с ослепительной яркостью и ясностью сам высказывает именно эту последнюю цель. Приводя его здесь, мы полагаем, что оно применимо и к последним целям всего творчества и служения А. Белого, являясь лучшей формулировкой их, быть может, лучшей, чем все те, которые он сам создал или мог бы создать. Вот оно:

«Поистине, вы обманываете, вы “созерцатели”! И Заратустра некогда был одурачен вашими божественными шкурами: он не угадал кишенья змей, которыми они все набиты. Некогда я думал видеть в ваших играх душу божества, вы, чистопознающие! Не знал я лучшего искусства, чем ваши фокусы.

Змеиные нечистоты и дурной запах скрывала от меня отдаленность, а также и то, как похотливо пресмыкалась там хитрость ящерицы.

Но вот я *приблизился* к вам: тогда настал для меня день — теперь он наступает и для вас, — кончились любовные похождения месяца!

Взгляните на него! Застигнутый врасплох и бледный стоит он перед утренней зарей!

Ибо уже идет она, пылающая, идет ее любовь к земле! Любовь всякого солнца — невинность и жажда созидания!

Взгляните на него, с каким нетерпением идет оно из-за моря! Разве вы не ощущаете жалобы и горячего дыхания его любви?

У моря хочет оно сосать и его глубину притянуть к себе на высоту: и вот желание моря вздымается тысячью сосцов.

Оно хочет, чтобы жажда Солнца целовала его и упивалась им; оно хочет сделаться воздухом и высотой, и стезею света и самим светом!

Поистине, подобно Солнцу люблю я жизнь и все глубокие моря!

И это я называю познанием: все глубокое должно подняться ввысь — на мою высоту! Так говорил Заратустра!»<sup>75</sup>

