

## ПОСЛЕДНИЕ ПОБЕГИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

(Золотое руно. 1908. № 2, 3–4)

У сумасшедшего и своевольного творчества, может быть, и нет законов. Своеволие его закон. Не спорю. Гений всегда удивляет, и никогда не предугадать дальнейшего шага его увлечений. Но почему потом, когда совершилось великое дело гения и наудивлялись ему люди вдосталь, наудивлялись до того, что называли его и полоумным, и преступником, и шутком, где-то в тишине своей рабочей комнаты какой-нибудь книжечкой раскроет смысл и последовательность всех удивительнейших прыжков и ужимок гения, и тогда обнаружится, что всегда он говорил одно и то же, что его сознание развивалось в сущности как математическая формула, что у него есть и предшественники и предтечи, – словом, что он вполне закономерен?

Да, гений – закономерен, несмотря на всю неожиданность его воззрений. Неожиданность всегда только в том дальнейшем шаге, который логически необходим. Гений чувствует эту необходимость, а обыкновенный человек топчется на месте. Вот главное различие между ними, и отсюда удивляющая, беспокоящая «неожиданность» воззрения гения, отсюда это положение: своеволие – закон гения.

– Он оригинальничает, или – он сам себе противоречит, – говорит о нем топчущийся на месте, но это он говорит только потому, что сам развалился в своей умственной лени и ему не добраться до следующей станции.

Я рассуждаю как неисправимый детерминист. Да, я люблю детерминизм явлений, как могучий жернов, перемалывающий отдельные факты на мельнице обобщений. Детерминизм прекрасен сходством своим с «вечным возвращением». И я хочу восславить «вечное возвращение», не безнадежное, но кольцеобразное, идущее дальше, подхватывающее старую, уже пройденную изогнутую линию, чтобы изогнуться по-новому, туда – в даль и ширь, в неведомое и манящее, на простор из духоты настоящего. Я хочу показать, что нормы старого, эти обычные, установленные нормы художественного развития: возрождение и классицизм – в их взаимной соприкасаемости и в их разнообразии проявления вполне применимы и к перипетиям современного нам, вот теперь, на глазах у нас, спорящего и беснующегося искусства.

Возрождение, классицизм, золотой век, парнас, аркадийство – все это нормы, и они многое объясняют, особенно если рядом поставить это тревожное начало *original composition*, которое приковало к себе внимание англичанина Юнга, немцев Гамана и Герлера и зазвучало барабанным боем в *Sturm-und-Drang*'е Гете, Ленца, Шиллера. Зовите *original composition* романтизмом (это одно из его толкований со времени г-жи де-Сталь). Зовите его варварским началом, народной стихией или народным гением (так думали романтики-националисты начала XIX века). Зовите его дионисийством или музыкальным началом (таково стало его название в XX веке, выковавшем мозги на трудностях философии Ницше). Я говорю просто: *original composition* – творчество, потому что это термин первоначальный, термин предшествующий и романтизму, и национальному гению, и дионисийству.

Итак, я предлагаю веселую игру самопроверки и классификации последних побегов русской поэтической мысли по нормам общеевропейского художественного развития, и мне кажется, что это не скучный «марксизм» в критике (марксизм, конечно, в методологическом смысле), а очень важная попытка проверить себя, так сказать, подойти к зеркалу, осмотреть себя с ног до пят, решить, наконец, что же ты такое: генерал в полной парадной форме, студент-эсдек или просто пьяница из кабака. Надо подходить к зеркалу. Это велел еще Достоевский. Он назвал это «понять себя в себе». Это выражение тогда засмеяли. Но засмеяться уже значит чуть-чуть понять, а от большинства людей трудно требовать, чтобы они понимали немного больше, чем чуть-чуть.

\* \* \*

Вначале было слово. Так можно было бы начать описание развития русской поэзии лет двадцать, тридцать, пятьдесят тому назад. Было слово, а не искусство. Поэзия не только была в полном подчинении у текущей литературы, преимущественно публицистической, но поэтам почти не приходило в голову, что они гораздо более художники, чем литераторы, что им, может быть, ближе живописцы, музыканты, зодчие, нежели публицисты, политико-экономы, государственоведы и прочие. Они хотели всеми силами служить Слову как великому Логосу, способному направлять

мир на благо. Слову, объединяющему в себе проявления высшей и вечной мудрости, правды-истины и правды-справедливости, которые, – так принято было думать, – одно нераздельное и примиренное, и только крайний пессимист, больной и жалкий, может сомневаться в этом всеблагом монизме мировой сущности. Поэт – служитель Слова. Если он не высказывает хоть частичку этой правды-истины, правды-справедливости, он – ничто, он – лишний, хуже: он – расточитель великих ценностей Логоса, развратитель и развратник. Чаялось великое Слово обновления великой, но жалкой родины, и к Слову неслись мечты, в нем находили они исход и приложение. Истинно великого и дала Русь в середине этого века именно в Слове. Гораздо больше тут ее творчество, чем в музыке и живописи. И даже живопись, и даже музыка хотели заговорить, и их влекло Слово. Наша живопись XIX в. до самого последнего времени была литературна.

Но поэт – служитель Слова благодати и правды, если он не просто ритор, – а у нас их было, хоть немного, но были даже плохие риторы, – всегда борется и мучается, всегда взволнован огромной задачей. Она зовется – красота Слова. С искусством входит в литературу красота, и надо осмыслить, понять ее значение в литературе, а понять трудно. Красота влечет с собой в святую Слово прибаутку, веселье, скоморошество, забавную или ужасную ложь, влечет вымысел чарующий или устрашающий, и бьется ум художника над трудностью сочетания вымысла, подчиненного красоте, и правды, подчиненной Слову благодати. Как вырешить задачу, как сочетать, как разлад соделать льдом, как уразуметь свое двойное и двойственное служение и Слову истины и Красоте вымысла.

Эта сумрачная тоска нашей поэзии – та же самая, какая вылилась в известной легенде о гроте Венеры.

Легенда эта возникла в те глухие времена средневековья, когда еще только первые робкие свои шаги делала светская поэзия. Она должна была разрешить мучительный вопрос для средневекового клерика-монаха, вопрос о красоте. Проповедь бичевала в то время народную песню и пляску, бичевала народное веселье и радости любви среди хороводных игрищ, когда весною встревоженное сердце человека жаждало земных радостей. Пережитком язычества казались народные празднества с их раздольной шумихой песен, пестрых нарядов и плясовых забав. И клерик-монах отворачивался от народной поэзии и погружался весь в чтение священных книг, написанных на языке отцов церкви, по-латыни. Там читал он аскетическую повесть о злых женах, жития святых и патерики, рассказывавшие ужасы борьбы с дьяволом. Но язык самого священного писания был язык Овидия и Вергилия, Проперция и Тибула. На этих памятниках языческой поэзии еще мальчиком учился клерик-монах тайне письмен и чаровала его красота древнего гекзаметра и сливались образы языческой светской прелести со священной мудростью. Так двоилось в аскетической душе клерика-монаха, и горше, ужаснее становилось это раздвоение, когда раздались уже на народном языке песни трубадуров, в которых слились воедино и создавали новую небывалую красоту перезвуки латинской любовной поэзии, сливавшиеся со знакомой с детства народной песнью, которую тщетно старался вырвать из памяти мрачный монастырский аскетизм. Манила, звала светская красота, и не отделаться было от мысли о ней даже при чтении священных книг.

Хуже всего было то, что красота эта дразнила даже за молитвой в храме. Причудливо было убранство готических церквей, не таких отцветших и бледных, какими мы знаем их теперь, а пышно раскрашенных, убранных языческими химерами вокруг самого алтаря, пестревших в глазах позолотой. А на блестящих окнах, на которых изображались события из священной истории и житий святых, красовались рыцари в роскошных нарядах, потому что рыцарями и прекрасными дамами изображала живопись того времени даже святых. Так дразнила красота воображения. И когда, распростершись перед Мадонной, молился ей клерик-монах, он видел ее в венке из полевых цветов, благоухающей и улыбающейся, одетой в цветные ткани и дорогие ожерелья. Подняв голову во время молитвы, вдыхал клерик-монах красоту ее изображения, и сливалась красота эта в душе его с той, другой, запретной красотой, красотой плотской и языческой, красотой скверны и дьявола, страшной и искушающей красотой Венеры.

И мечталось воспаленному воображению, что не умерла богиня Венера, что где-то живет она в чертоге преступной радости. Она побеждена на земле сияющим ликом Мадонны. Не слышно. Но это только потому, что скрылась она в подземелье и дышат оттуда ласкающие звуки ее поэзии, настоящие и живые, не те, что робко вычитывает современный клерик из трудно дающейся ему классической латыни, а той настоящей, в тайну которой так хочется проникнуть, хотя и страшно и грешно...

Легенда о гроте Венеры – легенда переходного времени, когда не создана еще новая христианская красота, та, что одновременно и правда и добро, а имя красоты дает еще не

изошрившийся ум только одной языческой Венере. Двудикая любовь путает мысль и сбивает чувство. Не разобраться в противоречиях любви, как не совладать с полусвятой, полудьявольской колдуньей красотой.

Эта средневековая легенда о гроте Венеры, если бы она вспомнилась русским людям, так хорошо осветила бы наше отношение к искусству лет двадцать пять тому назад, когда эстетическое святотатство Писарева, разрушившее всякую мысль о художестве, начало рассеиваться и ошупью, именно как средневековый клерик-монах, начал русский писатель творить не только аскетически. Тогда вдруг стало ясно, что огульное отрицание художества невозможно, что зачем-то нужно художество, что все оно не может превратиться в одни только притчи, в одни только наставления. Прогрессивная публицистика, сыгравшая по отношению к искусству ту же роль, что сыграл христианский аскетизм по отношению к христианскому художеству, стала какой-то прозрачной пеленой, сквозь которую также стал виден чертог Венеры, чертог наслаждения и радости. Но так же, как кающийся в грехах своих средневековый монах, и русский писатель, четверть века тому назад, по типу своему «кающийся дворянин», трепетал и пугался и страшна ему была красота.

Руководитель мирозерцанием 70-х и 80-х годов Н. К. Михайловский, когда приходилось ему писать об искусстве, избегал вопроса о красоте. И он, и большинство русских критиков, даже русских художников, как бы говорили: я ничего в этом не понимаю; есть, правда, какие-то там, которые знают о красоте, но что она нам? Не хотели задумываться над тайнами красоты. Отчего? Да именно потому, что страшной казалась красота, казалось, увлечет она в свой чертог, и заласкает, и изнежит, и исчезнет общественная схема служения святому идеалу, отвлечет красота своей запретной любовью от любви предписанной, любви к человечеству и освобождению родины. Оттого как-то сорвалось у Н. К. Михайловского опасение, как бы «Каин-эстетика не убила брата своего – этику и политику». Каином представилась красота. Многозначаш этот библейский образ для «кающегося дворянина», лелеявшего в своем сердце по отношению к искусству те же самые сомнения, что терзали средневековых монашествующих клериков.

И такое отношение – характерно русское. Оно вовсе не принадлежность только одного левого лагеря русской литературы, только одних последователей «Отечественных записок», «Дела», «Русского богатства». Нет, то же самое во всех лагерях, где живы умственные запросы, во всех лагерях истинно думающей, образованной России.

Отчего так бичует красоту Лев Толстой? Откуда эта ненависть в «Что такое искусство?», сурово порицающая эпоху Возрождения за то, что она возлюбила красоту? Разве это не чувство писателя аскета и подвижника, творящего свою собственную, неведомую, новую красоту, но испуганного при мысли о том, что якшается он тут с дьяволом, с языческим образом похотливой Венеры? Чтобы не было искушения, чтобы оборвать всякую связь свою с гротом Венеры, силился Лев Толстой доказать, будто искусство преследует одни лишь общественно-моральные цели. Ради этого с каким-то наивным упорством Толстой старается возвеличить какую-то плохонькую второстепенную картинку с трогательным содержанием и святотатственно уничтожает Шекспира и Бетховена. В своей «Крейцеровой сонате» он говорит о Бетховене как раз так, с таким же испугом, как средневековый человек говорил о том миннезингере, который испытал услады грота Венеры. Ему веет от «Крейцеровой сонаты» развратом наслаждения, знойностью плотских языческих ласк, веет искушением, наваждением дьявола.

Сильнее всех, как всегда во всем, главный пророк всех русских сомнений, тот же страх высказал Достоевский. Достоевский вынырнул в своем уже все наболевшие тревоги русской мысли, и оттого и этот трепет, этот ужас русского народа-художника вылился у него с особой силой. Он дрожит, он плачет слезами отчаяния. Мысли Достоевского о красоте – это уже прямо стон трагический и безысходный.

Можно даже сказать, что Достоевский создал свою собственную легенду о гроте Венеры, вполне современную, не нуждающуюся в мифологических образах, но почти совсем тождественную с прежней. Грот Венеры в воображении Достоевского – это маленький флигелек Грушеньки во дворе купеческого дома. Грушенька олицетворила в себе плотскую красоту, красоту-наслаждение, и как колдунья из своего зачарованного грота распространяет влияние своих чар. И страшно это дыхание красоты. Сколько бедствий несет оно. Не избыть, не преодолеть эти бедствия. Но в гордом чарующем взоре Грушеньки, в самой сознательной злости ее ласк узнал бесстрашный ум Достоевского и другие черты, черты и святой, боговдохновенную красоту. Слушайте, что говорит Алеше, – этому Серафиму, сошедшему на землю, – пылкий Митенька с «умом отрывистым и неправильным», этот Карамазов из Карамазовых, выразивший

самое затаенное Достоевского, такое затаенное и задушевное, что оно не могло поддаться никакому холодному логическому изложению.

«Красота – это страшная и ужасная вещь, – говорит Митенька, – страшная потому, что неопределимая, а определить нельзя, потому что Бог создал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут. Слишком много загадок. Разгадывай как знаешь и вылезай из воды. Красота! Перенести при том не могу, что иной высший даже сердцем человек и с умом высоким начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом Содомским, в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк – я бы сузил. Черт знает, что такое, даже вот что! Что уму представляется позором, то сердцу – сплошь красотой. В Содоме ли красота? Ведь в Содоме-то она и сидит для огромного большинства людей, – знал ты эту тайну или нет? Ужасно то, что красота не только страшная, но таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей».

Отсюда, из этого страха, странное, только у нас появлявшееся в XIX веке подозрительное недоверие как читателей к искусству художника, так и самих художников к своему искусству. И особая стыдливая красота возникла в нашей поэзии – красота, выражавшаяся в красе самого Слова правды, неосознанная и трепетная, божественная у творцов Слова – у Гоголя, Достоевского, Толстого – и жалкая, неумелая, без выучки и опыта, детская и неуклюжая у большинства. Но неуклюжее художественное Слово любили и любят больше. Оно подходило и подходит к монашествующим. В неуклюжестве, казалось, выражается схима, а умелость, яркость, взлелеянность красоты, это – от Венеры, от скверны, и думалось, что тот, чарованье чьих песен всех увлекательней в своем недостижимом совершенстве, тот побывал когда-то в подземном чертоге Венеры. Он дерзнул. Он переступил заклятье. Он не убоился козней Врага, и дьявольская эта прелесть в песнях его, хотя она и пылает священным огнем. Страшно слушать его песни, страшно всмотреться в глаза его, которые видели самое Венеру-красоту; в объятиях красоты были члены его, и ласкала его Венера, и прижимала к груди своей, и вписалась в самую душу ядом своего лобзания.

\* \* \*

Но за эти последние десять-пятнадцать лет много художественно-смелых перебивало в подземельях Грушеньки-Венеры. Как на пытку и пиршество сходили они туда. Это была их Голгофа. Их манило чувствовать себя Тангейзерами, и не пугала отверженность, и верили они в сопряженность Слова правды и Красоты вымысла, в тайную силу запретного чтения, открывающего золотым ключом своим мать-сыру землю для весеннего плодородия.

Песня за песней воспевали чарованье Грушеньки-Венеры, и своеобразны, новы, непонятны для людей, живших на поверхности земли, были эти песни. Долго такими странными и ненужными казались Мережковский, Бальмонт, Брюсов, Зинаида Гиппиус. Они оставались певцами подполья. С неприязнью смотрели на них. Дьявол не только страшен. Он всегда еще смешон. И смеялись над поэтами подполья этой Грушеньки-Венеры. Только сами эти дерзнувшие поэты твердо верили в свою правоту и продолжали петь по-своему. Они слишком твердо помнили, сколько побед одержала она, эта прежняя Венера, гонимая в Средние века, как победоносно вышла она из своего грота в эпоху Возрождения и с какой приветливой улыбкой встретила ее тогда ее родная сестра, повергшая ее когда-то чуть не в преисподнюю, – божественная Мадонна. И столько превращений было с тех пор, как помирились сестры-соперницы. Вместе, в красных фригийских колпаках, плясали они на празднествах свободы и так оживленно спорили, сколько натворили вместе, столько святых чар нашептали они и Данте, и Шекспиру, и Гете и стольким еще! Оттого верили в свою правоту и те, кто возлюбил Венеру-Грушеньку. Оттого не смущало наших поэтов, что у нас наша русская Мадонна все еще продолжала гневаться, ужасаться и угрожать Грушеньке, как некогда средневековая Мадонна – античной Венере. Русская Мадонна все еще была та сердитая курсистка в очках, народница или марксистка, обсуждавшая лишь экономические и социальные вопросы и не хотевшая, конечно, и слышать о самом родстве своем ни с Мадонной, ни с Венерой. Она все еще ужасно сердилась, когда кто-нибудь при ней смел упоминать об этих отсталых женщинах, но они – старшие ее сестры, сестры-двойники. Она все-таки – Мадонна, рождавшая Слово правды и благодати.

Скоро русская Мадонна-курсистка, однако, уже готова была побрататься с Мальвой Горького. Это было важное событие. Побратавшись, она и сама стала Мальвой. Мальва – вот русская красота конца 90-х годов, вот первое объятие русской Мадонны и русской Венеры.

Грустной поступью уже лет пятнадцать бродил перед этим по русской земле поэт с «человеческим» талантом, Чехов. Он наблюдал. Он всматривался и записывал в свою записную книжку грустную повесть о русской жизни сначала насмешливо, но чем дальше, тем все грустнее и задушевнее, и чувствовалось, что даже когда он шутит, ему вовсе не до смеха. И он сел тихо на придорожный камень и задумался, опустив голову и озираясь с грустью.

– Не хорошо у вас, – вздохнул он, – скука, тоска! Нет у вас красоты! Эта курсистка в очках уже больше не красота. Посмотрите, она ведь вся в морщинах. Мне жаль ее... Я изображу вас всех, я покажу вас, каковы вы на самом деле, без прикрас... Искусство не боится уродства... Я ничего не прибавлю от себя. На-те! Вот! Ну, что – хороши? Нечего сказать... Нет, надо воспрянуть. Так нельзя. Нельзя дольше терпеть. Ведь «погибло уже почти все, а взамен не создано ничего». «Герои современного романа... слишком робки, вялы, ленивы и мнительны и слишком скоро мирятся с мыслью о том, что они неудачники». «Современная мысль засела на одном месте и прилипла к этому месту. Она предубеждена, вяла, робка, боится широкого, гигантского полета»...

Это был первый призыв и веще напоминание. Новые времена должны были настать. Чувствовалось, что вот-вот гром раскатится по небу и грянет...

Наступили дни, которых так ждала Россия. Точно все хляби умственных требований разверзлись; точно выросли люди и стали великанами, точно великою захотела стать Русь, не только в пространстве. Точно миллионы солнц взошли со всех сторон горизонта и всюду красовались зори. Мальва всенародная и бесстрашная потрясала стягом проснувшейся России. И свершилось... С треском открылись двери русского грота Венеры, когда мимо него неслись багряные знамена, и слышался шум, и шелканье пуль, и возгласы вечной победы, которых не перекричать злым, маленьким победам уже поверженных, хотя и убивающих направо и налево, этих дальних врагов русского воссияния...

Это совпадение знаменательно. Поэзия вышла из подполья именно в году большого революционного потрясения. Тут-то она и воссияла, точно освобождение не обошло и ее. Так странно и трепетно, почти жутко было видеть, как уста с еще не разошедшейся митинговой складкой, как речь, приученная к ритму зажигательного ораторства, произносили слова о красоте и о стиле, говорили о чарах художества. Неумело говорили, сбивались. Многие также сердились. Приходили в «Кружок молодых» и ругались: какой срам! Что это вы тут затеяли? Идите вон отсюда, из этого скопища жрецов великой блудницы! Но это были слова уже глухие. Их не слушали. Настал праздник искусства. И вот в этом-то празднике хочется разобраться. <...>. И самая красота этого праздника кажется особой, небывалой. Красота его новая, не та, что прежде, стыдливая и завлекательная, задушевная русская красота.

Названия современного русского праздника искусства – и различные, и надоедливо односторонние. «Вечера нового искусства», «Молодая поэзия», вечера «Грядущего дня» – все это сразу опостылело, как только было произнесено, как опостытели «новый стиль», и «стильная мебель», и «модерн» или еще «декадентство» – эта кличка, звенящая как казенно-однообразный колокол конки.

Нет, дело тут вовсе не в «новом искусстве» и не в декадентстве. Именно идя от старых норм чисто историко-литературных, множество раз проверенных наблюдением, откроется основное, главное, то, что под своеобразностью линий, построений, стиля, размеров рифм, подбора образов. Это основное – выход поэзии из подполья, ее освобождение, ее самосознание не только как части общего Слова, общего Логоса, литературы, но и как чего-то самостоятельного, своего собственного, самоопределяемого и самоопределяющего.

Распахнулись двери грота Венеры, и вышли из него отшельники.

И теперь не страшатся их. Новые Тангейзеры – Бальмонт, Мережковский, Валерий Брюсов, – когда они идут по улицам города и когда, теперь, им бросают под ноги ковры и гирлянды цветов, – они не пугают, а, напротив, к ним тянутся руки, и если, – как это случилось особенно с Валерием Брюсовым, – удастся нащупать материи их одежд, приглядеться, почти сродниться с ними, даже какое-то разочарование в новых поклонниках, что вот на Брюсове простой черный сюртук, застегнутый на все пуговицы, а не пунцовый, цвета ада. Хотелось бы, чтобы он был огневой. Адский огонь грота Венеры манит, зовет, его хочется. К нему ведь долго привыкали. Его не боялся уже Горький, не боялся и Леонид Андреев. «Знание», первая художественно-литературная группа, отделившаяся от «литературы» толстых журналов и все-таки не отшельническая, уже открыто отстаивала право художника быть Тангейзером. Около Леонида Андреева почти ласкались к Венере, а «Журнал для всех» стал даже широко распространять песни Бальмонта и приучать к его красочному волшебству.

Но только наша Венера оказалась несколько иной, чем антично-средневековая. Тут необходима небольшая оговорка. Наша Мадонна-курсистка, конечно, никогда не ходила с сиянием вокруг чела. Она была в красном фригийском колпаке и не знала другого бога, кроме Разума и науки, и, казалось, что только в каком-нибудь далеком подполье еще возможно сияние, возможно начало молитвы вечному и вездесущему, лично-творческому началу. Наша Венера была не только языческая, как в Средние века, но и христианская. Венера и Владычица единовременно! И оттого, когда разверзлись ее врата, Тангейзеры пришли с образом Владычицы в своем сердце. Сопряженность язычества и веры отцов нес в своих художественных увлечениях Мережковский. С ним вышел Минский. Оба они радели в таком гроте Венеры, который назывался Религиозно-философское общество, и потому рядом с ними в их подполье оказались не только Розанов, Булгаков, Волжский, Бердяев, но и епископы. Это не должно, однако, нарушать стройности моих построений. Это лишь осложнение в легенде о современных Тангейзерах. Суть не изменилась. Новая Мадонна воцарилась и была восславлена, и тогда старая Мадонна-Владычица ушла в пещеру, как когда-то ее старшая поверженная сестра Венера, причем чаровать она стала, поскольку речь о Мережковском и Минском, совершенно так же, как и Венера, чаровать своей красотой, почти только его. Ведь ради красоты ее искали ее ласк Мережковский и Минский, хотя и думалось им, что они ищут молитвы и живой веры. Теперь вышли, стало быть, все три, ожило и засветило русскому сознанию троеликое божество, и все три лика одинаково были признаны и языческая Венера-Грушенька-красота, и Красота-Владычица, и Мадонна-курсистка в фригийском колпаке.

Я спрашиваю теперь: что это за момент культурно-исторического развития человечества, когда одной и той же кистью могут быть написаны и *Prima vera*, и образ Мадонны? Разве это не века Сандро Боттичелли? Разве не тогда именно случилось это особое освобождение красоты, это признание ее как таковой? Разве не тогда папы вроде Энпя Сильвия стали покровительствовать светской поэзии? Разве не тогда сам Ватикан устанавливается статуями языческих богинь, почти в буквальном смысле выросших из-под земли, и радуется и улыбается человечество великолепию чисто-светскому, и радуется именно там, где так напряженно утверждается старый католицизм и возникает инквизиция и раздается жгучая проповедь Саванароллы?

Да, мы переживаем не только революцию, но и возрождение. В этом сложность и трудность задач нашего времени. В этом наша слабость, но тут же и наша надежда. Возрождение с его личным началом, с его стремлением к наслаждениям, с национальным самосознанием, возрождение с его дерзающей, вырвавшейся из традиционной условности моралью, возрождение с его широтой вопросов философских и научных – вот что заблестало и вот что мучает мысли, и мечется ум, вот что мешает беззаветно сосредоточиться на политическом освобождении. Мы захотели сразу, одним ударом и освобождения духа этого возрождения – *Sturm und Drang*'а, и 1789 года и даже 1793. Всего, всего возжаждал пробудившийся гений русского народа, возжаждал... и, может быть, и надорвался; и только позже более последовательно и по плану построит он свой натиск. Отсюда эта странная и, конечно, невыгодная на поле битвы сопряженность воинской тактики и разных «Телем» с подписью: «*fais ce que vouldra*», где, однако, по-своему зажили мыслители, влюбленные в свои творческие самоопределяющие личности.

Только что сейча признанные наконец поэты наших дней, Бальмонт, Валерий Брюсов, в сущности и Мережковский, даже не так обще, а более конкретно – по типу своему люди возрождения. Их, всех трех, зовет и манит возрождение. Это их игра, ими излюбленная и им особенно дорогая. Старая итальянская новелла, Леонардо да Винчи, испанский театр, «Фауст» Марло – все это нужно их вдохновениям. Они столько наслушались о Возрождении от своего общего и главного наставника Ницше, возлюбившего кондотьеров, как их восславил Бурхард. Ницше ведь по кондотьерам Бурхарда переделал старого немецкого гетевского и шиллеровского сверхчеловека, и он пришел к нам до того закутавшийся в плащ «золотого века», итальянских *quattrocento* и *cinquecento*, что у нас о его немецком родстве по прямой линии никто и не думает.

Если бы какой-нибудь историк Возрождения стал искать эпитафию для своей работы, в котором выразилось бы самое заветное и основное возрождение, едва ли бы он нашел более пригодный для этого стих, чем эти слова Бальмонта из «Будем как солнце»:

К сильному, гордому, к доброму, к злому.

Да, вот такое стремление к силе и к гордости личного самоопределения, к отвлеченному теперь уже более не как подвижничеству, а в его самостоятельном философском, политическом и социальном смысле, и к злу, поскольку не хочется обуздать в себе ни требований похоти, ни

властолюбия и не зависимого дерзания воли и чувства, все это вместе составляет наиболее яркую, характерную в глазах современной истории культуры черту эпохи Возрождения. Этим поря Возрождения была поря солнечности, воспеваемой Бальмонтом. Яркие цвета и венецианской школы, и раньше «Весны» Боттичелли, яркие цвета, которых перестали бояться даже в церковной живописи, отвечали восторгу чувств и паладинов Возрождения. А разве не яркие цвета Уистлера, Моне и Синьяка воспитывали чувства современных поэтов, также разлюбивших реалистическую светотень и увлеченных солнечностью. Манит во дворцы Борджия и в виллы Альберти современную поэтическую мысль, потому что сродни собственным волнениям и переживаниям яркие дерзания людей Возрождения. Там знание сочетается с жаждой жизни, а вырвавшееся из подполья современное мышление хочет знать жизнь и устами Бальмонта прокликает тесные сырые дома нынешних обитателей, распахивает их двери и окна и зовет на просторе к смелости и веселью и бодрости, восклицая в каком-то порыве:

«...Живите, живите скорей».

Сродни умственной атмосфере современной поэзии и другое представление о Возрождении, Бурхардтовское, и Фойхтовское.

Возрождение ведь это поря, когда вновь и с большим увлечением, чем когда-либо, раздалось наставление Горация:

...vos exemplaria graecae  
Nocturna versute manu, versate diurna.

Южноитальянский грек, не порвавший с культурой Византии и способный разобрать текст Софокла, стал желанным гостем среди гуманистов. Сенека перестал удовлетворять, захотелось проникнуть в забытую тайну именно антической поэзии. Прочсть Гомера, и Пиндара, и Эшила, и Софокла стало высшим чаением. Только теперь если сходно с учеными поэтами века Августа зовет – античная поэзия, то выражение «*exemplaria graecae*» получает и более широкое значение. Не только греческая поэзия. Не одна она. И даже не именно она. Ведь и латинская поэзия такая же чужая, но все-таки классическая для итальянцев, немцев, французов, англичан XV и XVI вв., и ее надо изучать также денно и ночью, так что гуманист говорит себе: не изучай греков, а изучай древних, не уставая ни днем, ни поздно ночью. И он в сущности должен был бы еще расширить смысл выражения «*exemplaria graecae*». Разве не вчитывались так тщательно в эпоху Возрождения в Петрарку и не возникает петраркизм, гонгоризм? Разве не читаются лекции о Данте и не пишутся бесконечные толкования и комментарии к «Божественной комедии»? Мало этого. Разве Ариосто не влечет к подвигам Роланда, к его героическим неистовствам, как их воспевали еще полусредневековые уличные *santastorie*? Разве не в большой чести Амадисы и народная книга о Фаусте? Широка начитанность гуманиста и особенно широка она в *Secolo d'oro* с тех пор, как наконец он понял, что не вернуться надо к эпохе Августа и, вновь презрев *volgare*, заговорить поллатыни, а всем увлечением сердца своего творить на *volgare illustre*.

У нас ни о чем, кроме *volgare illustre*, не может быть, разумеется, и речи, как ведь и немцы и англичане даже в XV в. не помышляли о том, чтобы вовсе бросить писать на своем национальном языке. Латынь для них была слишком чужда. Для нас она – дело навсегда минувшее. Но если всмотреться в судьбы современной «новой» литературы, нельзя не увидеть в ней именно гуманизма в смысле начитанности. Писатели предшествующего поколения... что они знали из поэзии прошлого? Что знал, например, Мамин-Сибиряк? Что знал Каронин и даже такой вдумчивый, широкий Глеб Успенский? История литературы по Шерру (даже по Коршу), гербелевский Шекспир и о нем Гервинус; о классиках говорили, как гимназисты, так что вместо *exemplaria graecae* вертелось в памяти разве что *extemporalia graecae* с роковыми двойками, узаконенными как протест против «режима». Теперь ведь не то. «Весы» носят такой характерный отпечаток гуманизма. Какой-то налет учености. А Бальмонт? Особенно прежний Бальмонт, еще до выхода из подполья? Он был известен именно как гуманист, переводчик Шелли, переводчик Марло, начетчик в испанской поэзии, переводчик книг по истории литературы. Знание языков было неведомо в среде прежних литераторов; оно обязательно среди «новых». И – гуманист из гуманистов этот Мережковский, грезивший «гомеровскими пейзажами», переводивший древних трагиков, Мережковский, для которого столкновение двух миров – языческого и христианского, и было и есть так же тревожно и страшно и таинственно, как для гуманистов прошлого. Чуть не все развитие современного человечества он попытался художественно рассмотреть с точки зрения

этого столкновения и, когда обратился в конце своей трилогии к «великому делу» Петра, все еще не мог забыть о своей исходной точке, о своих интересах и мыслях, о своих восторгах и страхах гуманиста. Как гуманист он шел к Гоголю и славянофильству, ко Льву Толстому и Достоевскому, как гуманист вдумывался он в официальное православие и живую народную веру. Как гуманист стал он верующим, и вера его никогда не смогла справиться с основной стихией гуманизма. В блестящей книге о Гоголе ведь это гуманист ужасается вместе с автором «Переписки с друзьями» и трепещет перед проповедью сурового православного наставления, точно восклицая и плача в своем сердце: да неужели же нельзя мне остаться гуманистом, неужели надо мне сжечь письма языческой мудрости, письма – искусство, эти *exemplaria graeca*, без которых мне и день не в день и ночь не в ночь? Стихия гуманизма – самое серьезное и важное в побеге современной русской поэзии. Она вновь стала начитанной и образованной после долгих десятилетий убогой начитанности и списков «отреченных книг», составленных во времена Писарева и все пополнявшихся ради «чистоты учения», ради «предупреждения» против порчи, либо потому, что не нужными казались книги, где не говорилось о главном, о вероучении русской Мадонны-курсистки, народницы. И после – марксистки. Ведь если для Мережковского, наставника современных поэтов, сжечь книги – ужас, то для Гаршина, для Каронина это – акт почти святой, акт высшего отречения, слияния с народом, великая «жертва вечерняя» ради дела социально-политического переворота, главного назначения, главной цели, предела его же не преjdeши.

\* \* \*

В эпоху возрождения торжествует и повелевает и еще один принцип поэтики Горация: *ut pictura poesis*. Этот принцип и разрешает антиномию Красоты вымысла и Слова правды, борющихся между собой в святом поэтическом творчестве. Как только сказано: *ut pictura poesis* – поэзия что живопись, так тотчас же перестает тяготеть над поэзией Слово, и она, освобожденная от своего великого назначения, вся отдается изображению, она ближе сходится с живописью, она стремится дать наслаждения и не боится этого своего назначения, не дрожит перед теми чарами красоты, которые она создает.

Устанавливается принцип *ut pictura poesis* каждый раз тогда, когда искусство приучит любить себя так таковое, когда оно манит любоваться собою, именно любоваться, воспринимать пассивно, ласкать свое сознание прелестью линий и красок, певучестью речи, причудливым воображением и зачарованным красным вымыслом, радоваться тем миром иносказания и видений, в который уносится тот, кто читает, или смотрит, или слушает создание искусства. Средние века, всякие средние века не знают наслаждения – восприятия от созданий искусства. Они создают искусство, они даже всю жизнь окутывают искусством, они тешат ярким платьем и разукрашенной утварью, пышными празднествами и творят поэзию звонкую и великолепную, но они не знают о том, что все это искусство. Поэзия читается пошедшим на поиски за святым Граалем, воспринимается как поучение об истинной доблести и истинном благочестии, песни трубадуров учат особой, высшей любви, совершенствующей и воодушевляющей, не плотской, а духовной, не удовлетворенной объятиями, а навсегда неудовлетворенной в своем высоком искании. Только в эпоху Возрождения поэт стал художником, и на него не смотрят с большим чаянием и с большими надеждами, чем как на забавника. Оттого тут-то и начинают бичевать поэзию ревнивцы былого средневекового мирозерцания, оттого поносят его духовные пуритане и католики, и надо, чтобы возникло несчетное количество «защит поэзии» ради отстаивания ее прав на существование.

Все то же самое, именно такой процесс в развитии поэзии развернулся перед нами за это последнее время.

Поэзия хотела быть Словом благодати. Словом хотела быть даже живопись. Но вот за это последнее время и у нас воссиял принцип: *ut pictura poesis*. Художник слова стал скромнее, и он даже чем дальше, тем скромнее.

– Я прежде всего, художник, – говорит поэт новых веяний, и этим он более всего отличается от своего собрата – писателя прежних взглядов и прежних приемов творчества. Современные поэты и особенно поэты самого последнего направления, не Мережковский, не Бальмонт, даже не Брюсов, а Зайцев, Кузмин, Ремизов, Городецкий – они вовсе не стремятся создавать то, что когда-то называлось «верстовым столбом на пути русского культурно-исторического развития». Они творят образы красоты и раздумья и хотят любованья, художественного восприятия, им нужно не воспаленное и напряженное стремление вычитать в их произведениях последнее слово наших общественных и нравственных блужданий, нашего общественного самосознания, – нет, довольно



им зрителя и слушателя, способного сродниться с их воображением, оценить его, почувствовать, что оно родное и желанное. Им нужен даже любитель, знаток, как говорили в XVIII в. Им нужен образованный, искусившийся в искусстве житель «Телемы», человек Возрождения, который проникся наставлением «защиты поэзии» и понимает значение и красоты и скороморошества, пестроты красок и осложненности замысла, который хочет радости и смеха или потрясений духа лишь воображаемых и не опасных. Поскольку молодые поэты наших дней пользуются успехом, постольку можно сказать: родилось художественное восприятие и родился интерес к искусству рядом с потребностью творить в искусстве, изливая в нем неразрешимую осложненность своих умственных тревог.

Эту черту современного искусства понял и отметил Вячеслав Иванов, когда он говорил, что поэт теперь ближе к живописцу, чем к литератору. Именно ближе. Необходима стала новая классификация. Кузмин принадлежит к школе Сомова и Александра Бенуа, Городецкий и Ремизов – к школе Поленовой, Рериха и Билибина. Только тому, кому нужны эти художники, – нужны эти поэты, и наоборот, эти поэты зовут воображение в тот мир, какой воссоздает кисть этих художников.

Вот стая волков среди снежных полей, голодная, трусливая, злая. Вот двое, оба грустных и несчастных, один больной и умирающий, другой мечтательный, оба – в церковной ограде. Вот охотник, измученный долгой гоньбой за раненым насмерть волком, лезет в снегу, слишком усталый, чтобы радоваться своей победе. Вот станция, суетливая и деловая, с горами мешков хлеба; приехал помещик; идет поезд. Вот на станции угрюмые ломовые, тупые и озлобленные, ждут забастовщиков, чтобы броситься на них, бессмысленно, слепо, ожесточенно. Что это? Сюжет для картин? Нет, это рассказы Зайцева. Принцип *ut pictura poesis* осуществлен и в этом роде поэтического творчества. Не надо необходимо стилизации и стремления туда, в воображаемую пажить народных сказаний, как у Ремизова и Городецкого, чтобы осуществить этот принцип. Он налицо теперь даже там, где еще не совсем отделились ему и где еще хочется придать смысл – в рассказах. Но лучшим стало даже в рассказах то, что подчинено принципу *ut pictura poesis*. Таковы: «Так было» Леонида Андреева, таков его «Вор», его «Елиазар». Это одно только и ценно в его «Иуде». А вот в самом последнем рассказе Куприна «Троицын день», напечатанном в «Вопросах пола». Изображен утром, в праздник, публичный дом. Одна из девушек встала рано, потому что не очень устала за ночь, и кормит на дворе птиц. Она забылась; ей хорошо. Вот весь рассказ. И таким ненужным привеском кажется все «действие», которое приставил к этому описанию Куприн, слишком сомневающийся и слишком привязанный еще к традиции прошлого, чтобы решиться отдаться целиком смело и искренно принципу *ut pictura poesis*. Но этот принцип властвует; в нем вся сила современного искусства. Мало этого. Ничего кроме этого не стало нужно или если нужно что-нибудь еще, то только как следствие любованья, как его лучшее совершенство, внутреннее и задушевное, как раздумье, вызванное только любованьем, им вскормленное и им направленное.

Принцип *ut pictura poesis* каждый раз, как он начинает царить, вносит, однако, в мир искусства какую-то устойчивость, холодную и даже почти застывшую. Точно какой-то властный законодатель определил все отношения, и стало тихо, и смиренно, и деловито. Принцип *ut pictura poesis* – основа конституционализма и в делах искусства. Все предусмотрено и все налажено. Живи и не волнуйся. Художник будь художником. Твоя область, – будто говорит законодатель, – это твоя мастерская. Работай. Мы придем за тобой, когда ты понадобишься.

Искусство уходит тогда в свой храм радости и там празднует свою независимость, красиво и удобно обставленную, но крепко замкнутую в стенах храма. И тогда самая красота искусства застывает в белоснежной твердыне. Красота высится в образе античной богини, изваянной из холодного мрамора. У нее нет тайн, нет загадок. Приди и смотри, и наслаждайся. Вся размеренная эта красота поэзии. И она не стремится вон из храма; она знает свой удел. Она благоразумная. Размежеваны тогда между собой эти сестры: красота, правда и добро. Теперь между ними мир. Поэзия подчиняется конституции. Она довольна и теми законами, что ограничивают ее в светлом храме, и другими, что сама она создает для тех, кто переступает ее порог. Торопливой и деловой походкой входят в храм красоты художники на работу, и все потребности их здесь. Так умно все приспособлено. Спокойно плетут они венки наслаждения и устилают храм пышным ковром, затканым трудом их воображения. Удобно и приятно будет войти сюда, в прохладу мраморной богини, и тем из обывателей, кто освободился от труда и умеючи, по часам назначил себе время для высоких удовольствий.

И тогда конец Возрождению и начало классицизма. Классицизм – необходимое и неизбежное наследие Возрождения. Иначе не может быть. Ведь как только началось любованье мраморно

изваянной красотой, как только правило о денном и ношном изучении образцов искусства осуществлено, так тотчас же среди мудрецов искусства, какими становятся и художник, и его зритель или слушатель, решится, что хорошо и худо, что совершенно и что необходимо для красоты. Вопросы вкуса на первой очереди, и родится новое – норма. Где же она, эта норма? – спрашивают себя сошедшиеся в храм причт и прихожане поэзии, и возникает учение. У него свои святые и подвижники. Им начинается богослужение, и тогда – не моги нарушить нормы, памятуя о ней: она свята. Конституция красоты начинает запрещать тогда беспорядочность исканий гения и сдерживает их изысканностью вкуса и художественным хладнокровием.

Классицизм неизбежен, как следствие возрождения, и потому у нас должен был народиться новый классицизм. И это новая трудность. Тут новая несообразность нашей действительности. Новая осложненность современных побегов искусства в том, что не только возрождение переживаем мы одновременно с революцией, но еще и классицизм. Поскольку мы хотим конституционализма, который остановил бы порывы и узаконил их, внес спокойствие и целесообразность в наше взбаламученное море, постольку в области искусства явилась какая-то жажда классицизма, и жажда эта, как и жажда сдерживающего конституционализма, вносит новый разлад и новые споры, и в них надо нам теперь разобраться.

(Продолжение следует.)

## ПОСЛЕДНИЕ ПОБЕГИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ\*

(Продолжение)

За это последнее время чуть не каждая критическая статья гремит анафемой против всей целиком современной литературы. Нет более ни кружков, ни школ, ни близких направлений, которые не расшатались бы. Всякий только за себя и всякий против всех. Даже не разобрать в этом гомоне, кто, кого и за что изобличает.

Оттого, казалось бы, о каком это классицизме может идти речь! Какое там!

Однако, очерчивая последние побеги русской поэзии, необходимо отметить известное тяготение к особому, своеобразному русскому классицизму. Самого классицизма, может быть, и нет, и даже наверно нет, но тяготение к нему живо чувствуется, и оно логически необходимо и неизбежно как следствие торжества принципа: *ut pictura poesis*.

Классицизм есть такой момент, когда художественные искания пережиты, когда не волнуют больше вопросы: как приступить к художественной работе? в чем она? какова она и к чему она? В классическую пору всякого развития искусства, где бы и когда бы она ни наступала, уже решено, что совершенство может быть достигнуто определенным способом, и оттого и признаются известные художники или известная художественная эпоха, тогда-то и там-то, уже давшими нечто нормативное, так что надо следовать их примеру. Классицизм также неизменно сочетается с рационализмом, и потому главным признается в содержании искусства, то, что Буало звал *la raison* – разумное, против чего порядочно грешили его современники: и Корнейль, и Расин и Мольер, но что осуществили его ученики: Вольтер и особенно Андрей Шенье. Формулу сочетания содержания поэзии со способами выразительности строго классическую и дал Андрей Шенье. Древние – совершенны. Это было для него аксиомой. Но значит ли, что подражать древним можно, только отвернувшись от современности. Конечно, нет.

Changeons en notre miel leurs plus antiques fleurs  
Pour peindre notre idée empruntons leurs couleurs;  
Allumons nos flambeaux a leurs feux poetiques.  
Sur des pensers nouveaux faisons des vers antique.

Как далеки мы были каких-нибудь три-четыре года от подобной мысли. «Новые формы нужны! Новые формы!» – восклицал даже Чехов, и только у него хотели учиться и Горький, и все другие сотрудники «Знания». А если так обстояло дело с реалистами, то, что и говорить о Бальмонте, о Брюсове! Новый стих, новые образы, чуть ли не новые слова!

---

\*Редакция совершенно расходится со статьей Е. В. Аничкова в оценке роли и значения «классического декаденства». – *Примеч. редакции.*

Но вот после «Urbi et Orbi» выходит в свет «Венок». И что же? Откуда это? Пушкинский стих и успокоившаяся жажда новаторства.

Довольно страсть путями правила,  
Я в дар богам несу ее.

Брюсов-пушкиньянец. Брюсов-эрудит. Он уважает именно русский классицизм, потому что – что же такое для нас Пушкин, как не Вергилий и Гораций нашего художественного творчества?

Мои стихи – сосуд волшебный  
В тиши отстоянных отрав.

Отстояли, перебродили отравы поэта «Urbi et Orbi». Только иногда мелькнет, как воспоминание, что-то прежнее:

Ты вновь со мной! Ты – та же, та же.  
Дай повторять слова любви!  
Хохочут дьяволы на страже,  
И алебарды их в крови!

Это блеснуло что-то жгучее, что так звало и так мучительно ласкало в «Будем как солнце» Бальмонта и в «Urbi et Orbi».

Теперь поэт изображает то, что вычитал из книг, хвалит или бранит то, что происходит в современности. «Кинжал» или «Сузима». Он отзывается как мудрец. Он спокоен, он разумен. И все это выкованным на Пушкине именно пушкинским стихом. Я подчеркиваю это слово; оно очень важно. Именно так, как говорил Андрей Шенье.

*Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.*

А эти мысли должны быть разумны почти так же, как программа партии народной свободы, или даже работоспособных октябристов; помните Буало:

*Aimez donc la raison: que toujours vos écrits  
Empruntent d'elle scule et leur luster et leur prix?*

Пушкиньянство Брюсова – важное явление нашего современного художественного сознания. Это не подробность. Тут нечто многозначительное. Закончились тревожные искания нашего декадентства – возрождения. Преодолен символизм. В предисловии к «Венку» Брюсов писал, обращаясь к своей книге: «ты не для сегодняшнего дня». Но он ошибся. Именно за «Венок» Брюсова так оценили и так превознесли от «Нового времени» до «Образования», от Буренина до Петра Пильского.

И Брюсов не один. Классическое направление, о котором я говорю, – это вовсе не только «Венок» Брюсова. Я разумею при этом не разных подражающих ему *poetae minores*, умных и глупых, бездарных и даровитых. Рядом с Брюсовым надо прежде всего поставить сродное течение в живописи, а я уже говорил, как она близка современной поэзии. Влечет к тридцатым годам и к исходу XVII–XVIII в. и Сомова, и Бенуа, и Лансере. Влекло Борисова-Мусатова. И все они многограмотные, настоящие мастера. Все они на пороге совершенства. И все они так же готовы мастерство свое отдать современности: иллюстрировать «Царь голод» Леонида Андреева, «Город» и «Смерть». И они также говорят себе:

*Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.*

Но мне всего важнее, что, оставаясь в области одной только поэзии, необходимо назвать таким же своеобразным русским классиком и поставить совершенно рядышком с Брюсовым другого писателя, высший, строго художественный успех которого – я говорю: строго художественный, потому что у него перед этим был еще другой, – совпал по времени с успехом «Венка». Я разумею Куприна.

Да, Брюсов и Куприн, – оставим покамест Леонида Андреева, – вот две самые общепринятые теперь величины.

Скрытый, всегда затаивавший что-то про себя, Куприн, конечно, не делал никакой декларации. Он пишет рассказ за рассказом, удачные и неудачные, издает свои сборники, но он ни к кому и не может и не хочет примкнуть. С кем он? Со «Знанием»? – Нет. С «Шиповником»? – Нет. Он и совсем, и ни с кем. Он сам по себе, с тех пор как после шумного, но антихудожественного злободневного успеха «Поединка» он ушел из «Знания». И теперь место ему рядом с Брюсовым.

Вглядитесь в его слог. Слог много говорит о писателе. Сначала вам покажется: нет стиля. И это понятно. У Куприна слог – грамматичен, а грамматика всегда сглаживает особенности самостоятельного слога. Но прислушаемся к ритму его периодов: «Точно не замечая мрачного настроения землемера, он засыпает его шутками и расспросами с тем же веселым немного неуклюжим и немного назойливым добродушием, с каким жизнерадостный щенок тербит за ухо большого, старого, угрюмого пса...» «Мужчины дарят ей конферы, часто зазывают к себе, целуют и говорят бесстыдные вещи. Она все знает, что может знать взрослая девушка, но никогда в этих случаях не краснеет, а только опускает вниз свои черные, длинные ресницы, бросающие синие тени на янтарные щеки, и улыбается странной, скромной, нежной и в то же время сладострастной, какой-то ожидающей улыбкой». «Он со стоном вздрагивал, широко открывал в диком испуге глаза и тотчас же опять погружался в раздражающее переходное состояние между сном и бодрствованием, похожее на бред, полный грозных путаных видений».

За такой расстановкой слов долгая работа, искавшая «порядка и ясности», любезных Горацию. Проза Куприна вполне соответствует новому стиху Брюсова, в прозе вовсе не стилиста, а лишь начинающего стилизатора. Свое явилось у Куприна в сочетании нескольких прилагательных или нескольких глаголов. Так должен писать тот, кто хотел учиться у наших «классиков» – у Пушкина, у Гоголя и у Льва Толстого.

Среди толков о «смерти быта» среди импрессионизма современного рассказа Куприн остался бытовиком; он любит общее и типичное, то, что совершается много раз, обстановку обыденную даже в своей исключительности. За это критика называла его консерватором. Она была права. Его искусство – в приложении «норм», ставших в русской литературе классическими. И он верит в эти нормы.

Нужды нет, что он заводит нас в какие-нибудь меблированные комнаты «Сербия» или в публичные дома, заводит нас к конокрадам, и за кулисы цирка, и в «Убежище для престарелых и немощных артистов». Его художественные интересы влекут его всматриваться в таинственные сочетания трусости и смелости, в «уклоны» жизни, в нравственные падения и нравственные убожества. Образы Куприна – некрасивы. Его герои часто отвратительны. Но разве не говорил Буало, расходясь тут с Горацием:

D'un pinceau delicat l'artifice agreeable  
Du plus affreux objet fait un objet aimable?

Что, несмотря на свое одиночество, Куприн вовсе не стоит особняком, совершенно так же, как не одинок в своем своеобразном классицизме и Брюсов, мне кажется, не подлежит сомнению. По основным своим приемам большие и малые, талантливые и бездарные авторы рассказов: Арцыбашев, Каменский, Муйжель, даже Дмитриева – могут также быть названы классиками.

Подведем теперь итоги.

Брюсов прошел через декадентство – возрождение Мережковского, Минского, Зинаиды Гиппиус, Федора Сологуба и Бальмонта и, вернувшись к Пушкину, вышел на прямой, как стрела, путь совершенства и классицизма. Куприн прошел через ученичество в школе Чехова и когда-то был его лучшим учеником, но он учился тут не новизне форм, как Горький, а поэзии быта, и, оглянувшись назад, к заветам бытовой русской прозы ее классической поры, также стал классиком русского классицизма. Это констатирование одного из побегов современной русской поэзии станет еще нагляднее, если между Брюсовым и Куприным мы поставим эпигона давней русской поэзии, последнего могикана давних времен, тургеневца, вышедшего, как большинство русских классиков, из помещичества центральной России и никогда не порвавшего с ним, несмотря на все усилия, – Ивана Бунина.

Этого никогда не будет. Никогда эти три писателя не сойдутся вместе и не поймут своего сродства. Мешают личные связи. Мешает соперничество. Мешают еще вкусы и привычки. Но если бы они сошлись, они стали бы издавать сборники, – теперь ведь в ходу именно сборники, –

вполне однородные по духу и мастерству. И они нашли бы множество более мелких писателей и за собою и рядом с собой.

\* \* \*

А я, таясь, готовлю миру  
Яд, где огонь запечатлен.

Так писал Брюсов кому-то, кто «схватил секиру» и «рубит твердый камень стен». Он, стало быть, хочет, чтобы зажегся его пламенем мир; он работает также для великого будущего пожараща. Но не задушевнее ли и оттого внутренне правдивее эти вырвавшиеся слова в последних стихах: «Поэту»? Быть может, все в жизни лишь средство

Для ярких – певучих стихов,  
И ты с беспечального детства  
Ищи сочетания слов.

Так должен думать эстет. Оттого стихи эти так возмутили Мережковского, слишком привыкшего смотреть на свое искусство как на новый «верстовой столб» на пути русского культурно-исторического развития. Для Мережковского искусство не только «подражает», не только дает «изображение», но, конечно, и творит новую культурную среду, и это-то творчество новой среды и составляет главную всепоглощающую задачу искусства.

А между тем именно эта мысль и дает ключ в храм той мраморной богини, подчинившейся конституции, у которой свой собственный, отделенный от жизни, в узком смысле этого слова, эстетический культ.

Всякий классик строго различает в искусстве форму от содержания. Форма мудро установлена. Она как бы раз навсегда – одна, совершенная и прекрасная. Содержание, напротив, переменчиво, и оно приносится, как нечто чужое, в храм мраморной богини, приносится разное и тем и другим, и здесь вовсе не обсуждают этого содержания, а только облекают его в совершенную форму. Оттого в похвалу поэту говорят словами Горация:

*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.*

Наслаждение дает *pictura* – изображение, а польза от разума – *la raison*, вкладываемой жизненным опытом. Но в храме не до пользы. В храме – наслаждение. И тогда и кажется, что весь мир возник лишь для того, чтобы его воспроизводили художники. Если приходит в храм мраморной богини обыватель, то лишь для наслаждения художественным творчеством; он приходит как эстет и лишь утешает себя тем, что искусство полезно. Так богач строит дом свой в роскошном парке, хочет, чтобы дом его утопал в цветах и зелени, и говорит себе: чистый воздух полезен для здоровья. Так модный спортсмен холит свое тело и радуется после игр его томительной усталости и упругости мускулов и верит, что это лишь для здоровья. Когда-то лишь чуть прозвучавший в «Мире искусства», эстетизм теперь властвует. Красота не только перестала быть гонимой и не только не бояться ее больше художники, но она еще как-то выросла и стала огромной, вздулась и возгордилась изобразительность искусства. Больше образов, множество образов, только образы!

Причины этому есть и политические.

То, что случилось и что вполне вошло в сознание именно за эти самые последние «революционные» годы, – это полная ненужность искусства для жизни. Зачем? Прежде, если по меткому выражению Глеба Успенского: «книга – вот прибежище всего съездившегося, притаившегося, но вполне живого в неплательщике», т. е. в интеллигенте, то книга эта была по преимуществу художественная. Теперь «неплательщик» «все съездившееся и притаившееся» питает книгами совсем не художественными, а то еще питает и вовсе не книгами, и книга является лишь после обнаружения поступками этого «съездившегося и притаившегося» перед судебной палатой с сословными представителями, т. е. в тюремном заключении. Слово истины и благодати оттого и разошлось с красотой и вплотную подошло к деяниям и поступкам, т. е. к делу. И тогда искусство стало свободно и ни к чему, и так возник эстетизм, возникло особое отношение к искусству как к чему-то, что само по себе, что свободно, и обновилась старая формула искусства для искусства вовсе не среди безразличных и отсталых, не среди правых, а, напротив, именно среди тех, кого Успенский назвал «неплательщиками», и в ком живет это, т. е., по моей терминологии, слово благодати, вновь «съездившееся и притаившееся, но вполне живое».

Эстетизм нашего времени – эстетизм левых. Левые, не нуждаясь более в искусстве для жизни, идут в его храм для наслаждения, иногда ободряя себя тем, что оно «полезно».

Эстетизм пронизывает сердца, он стелется, и вьется, и блещит. Захотелось искусства в жизни, чтобы украсить жизнь, захотелось картин как пятен и симфоний красок, стихов как звуков – образов. Захотелось судить только строго эстетически. Теперь: красиво! – это уже похвала, и когда не нравится что-нибудь, стараются доказать, что не нравится только потому, что не отвечает потребностям вкуса. Критики-публицисты приуныли и как-то обиженно затараторили, кто во что горазд, о том, о чем никогда они не думали и что знают гимназически: о форме. Пришлось в жажде к искусству даже признать все формы. Эстетизм не только в своеобразном классицизме Брюсова, Куприна, Бунина. Этот новый человек, интеллигент-эстет любит все нашим искусством целиком, приемлет декадентство, символизм, импрессионизм, стилизацию; ничего его больше не пугает и не удивляет. «Яр» – так «Яр», «Незнакомка» – так «Незнакомка», «Потемкин» – так «Потемкин». Давай всего, что там запасено.

И вот жутко от этого. Нет, не хочется праздновать победу над прежней эстетикой без эстетики, над прежней художественной слепотой, а, совсем напротив, закричать: подождите! остановитесь! не надо! вспомните, что было прежде! слишком скоро вы забыли, слишком легко досталась победа, и слишком она шумная, и слишком многое она разрушила. Есть что-то унижительное в этой жажде наслаждений искусством не только для тех, кто сломя голову бросается в преддверье храма мраморной богини и толпится и стучится в двери, и просит, чтобы его пустили, и унижается, когда места все заняты, но и для самих художников. Невольно кажется, в храм богини бросаются опростелью, как в игорные дома, в рестораны, к женщинам...

Когда я думаю о жажде к наслаждениям, охватившей современное общество, мне вспоминается великолепная сцена из тургеневского «Нахлебника». Во время завтрака Тропачев и Елецкий упиваются рассказом бывшего шута Кузовкина о его процессе. Помните, как разошедшийся Трубачев заставлял Кузовкина: «– А вот спойте-ка нам песенку. Ну! Да ну же!» – Ужасно хочется ему, чтобы еще «по улице мостовой» прошелся Кузовкин.

Искусство, дающее наслаждение, искусство, поскольку оно занимает и развлекает происшествиями и образами, поскольку оно смешит и пугает, – это искусство когда-то было скоморошеством. Еще Мольер, «лакей короля», хвалившийся, что рассмешить не так-то легко и что развлечь короля Франции – заслуга перед отечеством, великий Мольер, автор «Мизантропа» и «Тартюфа», был прежде всего скоморохом. О скоморошестве художника и поэта помнил еще Пушкин. Таким образом, если Кузовкин – бывший шут, то и всякий художник, поэт, писатель-беллетрист, композитор – все они бывшие шуты. Теперь перед ними пресмыкаются. Они зарабатывают в один год целые состояния; им ставят памятники и их именами называют улицы в больших городах. Их произведения изучают ученые, как слово Божие, и целые общества возникают, чтобы ни одна подробность их биографии не исчезла для потомства.

Но когда искусство воспринимается только как предмет наслаждения, – и пускай, сколько хотите: высокого и возвышенного! – когда его любят и ценят за занимательность, за смех и испуг, сладостно раздражающие «катарсисом этих страстей», я вижу в самых великих художниках Кузовкиных, и мне жаль их. Пресмыкающийся перед ними обыватель, льстящий, низкопоклонствующий перед ними, изгибающийся в три погибели, зовущий их гениями и покрывающий их лаврами, совершенно так же, как Трубачев, говорит им:

«– Спойте-ка нам песенку! Ну! Да ну же!»

И они ломаются, они часто не хотят так же, как не хочет и Кузовкин. Либо они так же, как и он, пресерьезно рассказывают о своем «процессе», о страшном, жгучем, больном процессе их внутренних восторгов и страданий, и раздумья, и вдохновенья, а рассказы их вызывают только одно наслаждение, и опьяненные им их слушатели тогда хотят, чтобы они прошли еще «по улице мостовой». И подзадоривает услужливый Карпачев- критик и антрепренер-эстет...

И еще минута, – подождите, это непременно должно случиться, – вот принесут тогда эти поклонники гениев, эти любители «высоких наслаждений искусством» дурацкий колпак и напялят его на головы своих гениев... Но, думается мне, настоящий друг скоморохов и скоморошества, стоявший в стороне и смотревший исподлобья, как однодворец. Иванов, непременно должен возмутиться и возроптать, не только дергать художника-Кузовкина за полу, чтобы он перестал, чтобы он понял, что с ним делают, но еще с болью громко и настойчиво прошептать сквозь стиснутые зубы:

«– Посмотри, что тебе на голову надели... ведь из тебя шута делают».

Да, страшно это наслаждение искусством для него самого, страшно оно своим «police verso» и иступленным криком, требующим больше и больше зрелищ, страшно оно своим сумасшедшим голодом, ненасытным и пьяным. Да, в храме мраморной богини, если подчинится она конституции, заперевшей ее в этой великолепной темнице, – не только богослужение, но и оргия, развратная и шальная и жестокая, как всякая оргия, дошедшая до последнего оргазма.

Друг скомороха, если только он знает историю искусств, не должен презирать шутовского колпака. Он не должен и бояться его. Он должен любить своего друга в шутовском наряде. И менее всего он должен жалеть его. Пусть совершится. Пусть, как в рассказе Эдгара По «The Cask of Amontillado», на его глазах даже замуруют шута в стену. Пусть он спокойно прислушивается тогда к позвякиванию колокольчиков на его колпаке и говорит себе с дьявольским хладнокровием: «In pace requiescat!» Друг скомороха должен еще запомнить звук каждого бубенчика на колпаке художника-Кузовкина, каждый лоскуток на его пестром, сшитом из обносок жизни, смешном наряде. Он должен знать и изучать каждую ужимку и ухватку Кузовкина и всех давних, прежних серьезных и комических, пугающих трагедией и убаюкивающих спокойным восприятием красоты Кузовкиных всех времен. Друг скомороха должен упиваться мастерством. Так возникают школы скоморошества-искусства, так совершенствуется художество.

Но друг скомороха всегда должен помнить, что все это – «нарочно», что все это – «зачем-то», что скоморох – не только забавник, но хранитель вечно живой, святой тайны новых откровений Слова-Логоса.

Да, должно родиться Новое Слово, или нам нужно не искусство, а кооперации, парламентские фракции борьбы, заговоры и – долой искусство!

Но откуда же? Возможно ли? От кого ждать Нового Слова в наше глухое скорбное время усталости и оцепенения? Не верится, что оно может явиться, и даже многим, всем тем, кому казалось, что уже все сказано и не удалось только осуществление, представляется, что Новое Слово теперь вовсе и не нужно. Усталые от усилий революции, продолжают верить во все те лозунги, которые в ней прозвучали. Усталостью веет от того, как заговорил об новых словах критик «Современного мира», Неведомский. Характерно для нашего времени, что он противопоставляет этим новым словам вовсе не старые, а искусство, «подлинное живое искусство», как он выражается. Чувствуется, если бы было это искусство, если бы оно удовлетворило его взыскательному вкусу, он не только примирился бы с отсутствием новых слов, но тогда даже потребовал бы, чтобы его оставили с ними в покое.

А между тем: да, уже прозвучало еще одно новое слово, брошенное русским художеством. Но это слово не только «мифотворчество», слышится еще нечто другое...

\* \* \*

Замирает, холодеет сердце, какая-то смерть прошла... Совершилось и совершается у нас на глазах одно из тех чисто русских, нам русским особенно свойственных брожений, которые всегда оповещают у нас появление нового.

Наша сила – в отрицании. Медленно, неуклюже, лениво, с неповоротливой злостью, жестокой и упорно не уступающей напору, меняется русская жизнь. Давно мы стали тяжелым и задерживающим телом европейской цивилизации. Но мы создатели слова и понятия: нигилизм. И когда действительно вперед, то всегда через великое очищение нигилизма, сквозь эти очистительные ворота, похожие на тоннель, за которыми если пройти в них, то, по первобытному верованию, позади останется вся скверна, все старые грехи, и можно быть уверенным, что они не уцепятся и не будут мешать там, дальше, в будущем, таком светлом, уготованном очарованной далью. Особым течением среди последних побегов русской поэзии и явился наш заветный нигилизм, только гораздо более суровый и последовательный, чем прежде, нигилизм неожиданно горький и злой, похожий на отчаяние.

С самого момента высшего влияния Чехова нас волновало, как мы привыкли было говорить, искание «смысла жизни». Зачем? Неужели это так и надо? – спрашивало себя русское общество, поскольку оно обращалось не за победными призывами Горького и Бальмонта, поскольку оно не поверило и в возрождение, и в революцию или даже если оно верило и в то и в другое, то в моменты сомнения. Уж очень стара и дряхла казалась русская жизнь, уж очень она представлялась бессмысленной всем тем, кто следил за наиболее искренними изображениями ее в искусстве. Это настроение сомнения и искания, тесно связанного с современностью, нашло себе художественного



выразителя в трагике по темпераменту, отзывчивом и непосредственном в своих вдохновениях Леониде Андрееве.

Упорно искал он смысла жизни и заставлял содрогаться от ее ужасов. Трепетало и корчило от страшных видений его воображение.

После «Бездны» и «В тумане», после «Василия Фивейского» стоном простонал в сознании русского общества его «Красный смех». Новая загадка, новое роковое: смотрите и постарайтесь понять. Леонид Андреев никогда не шел по пути классиков-изобразителей, никогда не мог забыть о Слове.

Новое искание стиля дало нам «Так было», и новое искание форм в момент революционной вспышки дали «К звездам» и «Савву». Леонид Андреев уже пробовал тут осмыслить и даже сказать Новое Слово. Он заговорил о творчестве вечных идей, и о временных потрясениях; он ушел от изображения действительности в отвлеченность. Не надо быта. Он узнал человечество на Западе, и человечество вообще стало волновать его. Россия как часть человечества, русские как люди вообще. Таково было последнее мучительное искание Леонида Андреева, искание все-таки не удовлетворявшее, все-таки не нашедшее ни формы ни нового мирозерцания. Но уже явилось новое в смысле отвлеченности образов.

Тогда-то перед Леонидом Андреевым и предстала последняя и окончательная загадка, без которой нельзя разрешить ни одной из предшествовавших, – человек с его голодом и нуждой, славой, работой, социальной неурядицей, человек вообще, человек – схема.

В это время уже возникло одно из наиболее загадочных произведений современной русской литературы, так и не нашедшее себе толкователя, оставшееся не понятым, хотя одновременно с насмешками и подниманием бровей, с разведением рук, изображающим высшее недоумение, как-то молча это произведение было признано центральным в репертуаре нового, народившегося как необходимое и неизбежное драматическое осуществление символизма, в репертуаре отвлеченного театра Мейерхольда. Это странное произведение – «Балаганчик» Александра Блока.

Вдохновение Александра Блока воспиталось совсем в другой сфере, чем вдохновение Леонида Андреева. Вблизи казалось, – куда там! – целая пропасть. Но они должны были сойтись, как должны были оказаться на одном уровне художественного понимания Брюсов и Куприн. Александр Блок начал певцом Прекрасной Дамы, учеником мистиков, религиозно-философских собраний, символистом и декадентом. Леонид Андреев искал смысла жизни в бытовых условиях, слушал псевдо-эсдеков «Знания» и чеховцев, слушал Горького, провозгласившего мишурное величие нового человека, принятого вначале за представителя пролетариата. Мучительно и напряженно возникало в его душе Новое Слово, для которого нужна была и новая форма. Александр Блок, всматриваясь в чары символических вдохновений с их неопределенностью и иносказанием и там в этом несказанном, в этих намеках, в лирике из всех лирик, ждал, что придет Новое Слово. Оба были чужды и возрождению, и революции, и деспотизму, и оба верили, что Новое Слово возможно, и оба видели, что Нового Слова, однако, нет.

И вот грустно улыбнулся Александр Блок и своим исканиям, и своей Прекрасной Даме, и мистикам-символистам, и символическому учению о любви, превращающейся в учение о всей жизни, и осмыслению смерти-избавительницы, и индивидуализму, и всему скарбу наговоренного и обещанного, но давшего только образы-символы, только чарованье и иносказание. Захотелось смеяться и подумалось: какой балаган! Смеяться, однако, он не научился, и не смешон оказался его «Балаганчик», а, скорее, трагичен. Неужели эта возлюбленная, вторая Беатриче – только картонная, и когда на нее смотрят как на смерть избавительницу, то просто принимают девичью белокурую косу за страшную косу смерти? Неужели поэт только Пьеро? Неужели живой любящий человек только «Арлекин»? Неужели любовь только обезличение? А мысли автора, такие, казалось, простые, одеваясь в образы, становятся чуждыми даже ему? Где же правда и где же смысл? Остается лишь один высший и самый страшный пессимизм – пессимизм познания.

Александр Блок и стал творцом нового вещего слова – пессимизма познания, нигилизма, Незнакомки, последнего сомнения, последней иронии неудавшейся революции и нескладного возрождения, слишком быстро застывшего в эстетизме. Пророческие это слова:

Ах, как светла – та, что ушла,  
(Звонящий товарищ ее увел).  
Упала она (из картона была).  
А я над ней смеяться пришел,  
Она лежала ничком и бела.  
Ах, наша пляска была весела!

А встать она уж никак не могла:  
Она картонной невестой была.  
И вот, стою я, бледен лицом,  
Но вам надо мною смеяться грешно.  
Что делать! Она упала ничком...  
Мне очень грустно. А вам смешно?

Нет, не смешно это. Не смеялись, но влекло. Не оторваться. Не умели понять, но чувствовали ужасную правду.

Эта правда – бессмыслица.

И эту же правду-бессмыслицу сказал о жизни в своей «Жизни человека» и Леонид Андреев, сказал в новых формах, сказал как символ веры, сказал таким тоном, что можно думать, что эта бессмыслица и кажется ему настоящим смыслом, и что она вовсе его не смущает, и что нет никакого другого смысла жизни, а что его касается, то ему и не надо. Молодость, любовь, бодрость, надежда – и ярко светится огонь жизни. Потом достижение, слава, большой дом, богатство, знакомые, поклонники, враги. И смешно это скопище людей под жалкую полечку. Потом старость, забыли, другие пришли, сын умер. Потом одиночество, старческое падение и смерть, когда опять явятся девы судьбы, и пропляшут страшную пляску, и посмеются вдоволь над молодостью, любовью, надеждами. Все. Как, это жизнь? Да, так же точно, как и вся борьба людей: голод рабочих и негодование, вызванное голодом, возмущение, страх за культуру, в сумятице гибнет искусство, наука; а инженер придумает, как справиться с голодными; тот же голод, что возмутил их, сделает их покорными, из агитатора он превратится в лакея, и тогда будет суд над голодными, и станут казнить. Все. Да, как в «Короле на площади» ждали кораблей с моря! Какое безумие! Лучше было послушать советов Шута – здравого смысла.

Нигилизм с трагической усмешкой, нигилизм, не верящий больше в «лягушку», как в 60-е годы, не верящий больше и в всенародное восстание, нигилизм окончательный, неумытый, смеющийся над самим собой, уничтожающий дотла, жгучий нигилизм символиста Александра Блока и ех-реалиста, Леонида Андреева, оба почти одинаково стилизованные, оба запечатленные в вечные образы искусства – вот Новое Слово, вот к чему привели искания и увлечения смыслом жизни и Прекрасной Дамой: нигилизм и падучая Мария-звезда – Незнакомка, пессимизм познания и ничто. И «красным смехом» хохочет, вторя поэзии, сама жизнь; исповедуют нигилизм почти дети, каждый день во имя нигилизма идущие в сумасшедшие дома, на виселицы и в притоны. Истекает скоморошество – искусство клюквенным соком, но этот клюквенный сок – настоящая кровь в самой жизни.

\* \* \*

Но не нам, русским, бояться этого заветного русского нигилизма. Через него уже было пройдено. Тупик нигилизма временный. Другой поэт уже несколько лет тому назад предвидел великое очищение нигилизма и призывал к нему, потому что видел в нем залог высших надежд:

Топчи их рай, Атилла, –  
И новью пустоты  
Взойдут твои светила,  
Твоих степей цветы!

Тогда этот возглас испугал эстетов, и они отпрянули. Ужаснувшись этих слов Вячеслава Иванова, пророчествовал Брюсов:

А мы, мудрецы и поэты,  
Хранители тайны и веры,  
Понесем зажженные светы  
В катакомбы, в пустыни, в пещеры!

Однако не страшнее ли художественное безразличие к живой жизни или художественная отторженность от нее эстетов, чем это братанье с нигилизмом – варварством, наполненным этой уверенностью:

Из Хаоса родимого  
Гляди – Звезда, Звезда!  
Из Нет непримиримого  
Слепительное Да!..

Воспринимающий весь мир только для наслаждений искусством или художественным любованьем, эстетизм утверждает мир и «приемлет» его раз навсегда ради его «видимости». Оттого это «приятие» мира «утверждает» и доброе и злое, и всякое прошедшее, и всякое будущее, и всякое настоящее. А разве не ужасно такое приятие? Оно ведь, в сущности, есть отрицание всякого живого в жизни, отрицание всякого совершения. Эстетизм, и особенно русский предконституционный эстетизм, есть самое страшное проявление нигилизма, не открытого и прямого, жаждущего своего преображения, не страдающего от своей безысходности, а упрятавшегося в грот храма красивой богини и потому ликующего.

Не надо было бояться красоты, как это делали мы когда-то. Но надо было бичевать красованье; надо было пытаться создать эстетику без эстетизма, и ее зачатки несомненно содержатся в старой эстетике без эстетики, не хотевшей знать ничего кроме Слова и смотревшей на поэзию только как на литературу. Новое Слово, которое должно раздаться на современном празднике искусства, плоть от плоти давнего русского поэтического слова благодати. Когда будет произнесено это Слово, уже не отрицающее, не проповедующее бессмыслицу жизни, а утверждающее новое и творящее, – это будет откровением, возвратом, это будет осуществлением старых заветных мечтаний и томлений, порывов и требований русского искусства его великой поры. Эстетика без эстетизма – это почва, на которой возродится и расцветет Новое Слово.

А эстетикой без эстетизма и представляется мне теория «мифотворчества», предложенная Вячеславом Ивановым и родившаяся после долголетних усилий мысли и веры под сводами больших книгохранилищ Запада в голове этого настоящего «русского скитальца», этого нового «Алеко», по терминологии пушкинской речи Достоевского. Первое откровение теории мифотворчества ведь эти слова:

Взгрустит кумиротворец-гений  
Все мрамор сечь и глину мять...

То, что важно, что дорого для судеб русского искусства, в трудных, своеобразных, ученых, таинственно-мудрых теориях Вячеслава Иванова, то, что всего ценнее в его творческих порывах, сначала согласившихся идти в сочетании с взглядами рационализировавшего постановления старца Зосимы «зачинателя факелов» Чулкова с его «мистическим анархизмом», как назначения искусства с родным нам и глубоко засевшим в сердце стремлением к Поэзии – Слову благодати. Только слепой может не видеть этого. Только тот, кто не хочет понять, может отрицать это.

Вячеслав Иванов погрузился в классическую древность, там на Западе, один, без помощи и содружества долгие годы работал над откровением античной мифологии, изучал и раскрывал тайны религии страдающего бога, жил космополитом – ученым, европейцем, многоязычным, своим и в Италии и в Германии, но он всегда возвращался мыслью на родину, даже никогда не покидал ее и думал с нею и для нее. Это о своем собственном уме поведал он в своих стихах «Русский ум», своем собственном, потому что ум его, космополита и классика, – русский ум.

Как чрез туманы взор орлиный  
Обслеживает прах долины,  
Он здраво мыслит о земле,  
В мистической купаясь мгле.

Термин мифотворчество смущает тех, кто при слове миф не вспоминает ничего, кроме своих гимназических сведений о поэзии древних. Он смущает еще тех, кто остался на точке зрения эстетики без эстетики и потому смешивает художество с религией. Оттого не хотят понять самого главного, что заставило Вячеслава Иванова принять именно этот термин. Долгие годы эстетика не могла превозмочь немецкого идеализма. Он тяготел даже над Чернышевским, построившим эстетику Фейербаха. Только творчество идей. Ничего более. Даже эстетика Ницше не смогла сделать ни шагу дальше идеалистической эстетики. Разве творчество идей-настроений, идей лишь предвкушаемых, наводящих, еще не выраженных? Этому научил символизм. Для Вячеслава Иванова этого должно было оказаться слишком мало, потому что чаяния русского искусства и не

могли удовлетвориться идеализмом, созданием только идей. И вот явился термин иной, явилось древнее, убеленное сединами, явился миф.

Но разве миф всегда и необходимо древен и дряхл, разве он мыслится только позади? Да, миф о «Золотом веке» когда-то там, в глубине веков, о золотом веке, навсегда миновавшем, это – миф древний. Но разве нет живого и трепетного, вполне современного мифа о том же «золотом веке» в будущем? Как назвать это представление, заставляющее поступать, стремиться, гибнуть, представление живое и живительное? Мне кажется, его несомненно можно назвать мифом, а тогда отчего не говорить и о современном мифотворчестве, отчего не восхотеть вместо одного только Нового Слова еще и Нового Мифа, трепетного, зовущего к поступкам Логоса не только в раздумье, но и в воплощении?