

СТАТЬИ

О прекрасной ясности

Когда твердые элементы соединились в сушу, а влага опоясала землю морями, растеклась по ней реками и озерами, тогда мир впервые вышел из состояния хаоса, над которым веял разделяющий Дух Божий. И дальше — посредством разграничивания, ясных борозд — получился тот сложный и прекрасный мир, который, принимая или не принимая, стремятся узнать, по-своему увидеть и запечатлеть художники.

В жизни каждого человека наступают минуты, когда, будучи ребенком, он вдруг скажет: «я — и стул», «я — и кошка», «я — и мяч», потом, будучи взрослым: «я — и мир». Независимо от будущих отношений его к миру, этот разделительный момент — всегда глубокий поворотный пункт.

Похожие отчасти этапы проходить искусство, периодически — то размеряются, распределяются и формируются дальше его клады, то ломаются доведенные до совершенства формы новым началом хаотических сил, новым нашествием варваров.

Но оглядываясь, мы видим, что периоды творчества, стремящегося к ясности, неколебимо стоят, словно маяки, ведущие к одной цели, и напор разрушительного приобоя придает только новую глянцеvitость вечным камням и приносит новые драгоценности в сокровищницу, которую сам пытался низвергнуть.

Есть художники, несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа, и есть другие — дающие миру свою стройность. Нет особенной надобности говорить, насколько вторые, при равенстве таланта, выше и целительнее первых, и не трудно угадать, почему в смутное время авторы, обнажающие свои язвы, сильнее бьют по нервам, если не «жгут сердца» мазохических слушателей. Не входя в рассмотрение того, что эстетический, нравственный и религиозный долг обязывает человека (и особенно художника) искать и найти в себе мир с собою и с миром, мы считаем непреложным, что творения хотя бы самого непримиренного, неясного и бесформенного писателя подчинены *законам* ясной гармонии и архитектоники. Наиболее причудливые, смутные и мрачные вымыслы Эдг. По, необузданные фантазии Гофмана нам особенно дороги именно потому, что они облечены в кристальную форму. Что же сказать про бытовую московскую историйку, которая была бы одета в столь непонятный, темный космический убор, что редкие вразумительные строчки нам казались бы лучшими друзьями после разлуки? Не сказал ли бы подозрительный человек, что автор пускает туман, чтобы заставить не понять того, в чем и понимать-то нечего? Это несоответствие формы с содержанием, отсутствие контуров, ненужный туман и акробатский синтаксис могут быть названы не очень красивым именем... Мы скромно назовем это — безвкусицей.

Пусть ваша душа будет цельна или расколота, пусть миропостижение будет мистическим, реалистическим, скептическим или даже идеалистическим (если вы до того несчастны), пусть приемы творчества будут импрессионистическими, реалистическими, натуралистическими, содержание — лирическим или фабулистическим, пусть будет настроение, впечатление — что хотите, но, умоляю, будьте логичны, — да простится мне этот крик сердца! — логичны в замысле, в постройке произведения, в синтаксисе.

Пренебрежение к логике (неумышленное) так чуждо человеческой природе, что, если вас заставят быстро назвать десять предметов, не имеющих между собою связи, вы едва ли сможете это сделать. Интересный вывод мог бы получиться при выписывании одних существительных из стихотворения: нам, несомненно, казалось бы, что причиной отдаленности одного слова от другого по значению является только длинный путь мысли и, следовательно, сжатость стиха, но отнюдь не отсутствие логической зависимости. Еще менее терпимо подобное отсутствие логичности в *форме*, особенно прозаической, и менее всего именно в деталях, в постройке периодов и фраз. Хотелось бы золотыми буквами написать сцену из «Мещанина в дворянстве» на стене «прозаической академии», если бы у нас была таковая:

Учитель философии: Во-первых, слова можно расставить так, как у вас сделано: «Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза заставляют меня умирать от любви». Или: «От любви умирать меня заставляют, прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза». Или: «Ваши глаза прекрасные от любви меня заставляют, прекрасная маркиза, умирать». Или: «Умирать ваши прекрасные глаза, прекрасная маркиза, от любви меня заставляют». Или: «Меня заставляют ваши глаза прекрасные умирать, прекрасная маркиза, от любви».

Г-н Журден: Но как сказать лучше всего?

Уч. философии: Так, как вы сказали раньше: «Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза меня заставляют умирать от любви» (д. II, сц. 6).

О да, г-н Журден, вы сказали очень хорошо, именно так, как нужно, хотя вы и уверяете, что не учились!

Может быть, техника прозаической речи не так разработана, как теория стиха и стихотворных форм, но то, что сделано для прозы ораторской, т. е. произносимой перед слушателями, всецело может касаться и слов, не предназначенных для чтения вслух. Там мы учимся строению периодов, кадансам, приступам,

заклучениям и украшениям посредством риторических фигур. Мы учимся, так сказать, кладке камней в том здании, зодчими которого хотим быть; и нам должно иметь зоркий глаз, верную руку и ясное чувство планомерности, перспективы, стройности, чтобы достигнуть желаемого результата. Нужно, чтобы от неверно положенного свода не рухнула вся постройка, чтобы частности не затемняли целого, чтобы самый несимметричный и тревожащий замысел был достигнут сознательными и закономерными средствами. Это и будет тем *искусством*, про которое говорилось: «*Ars longa, vita brevis*». Необходимо, кроме непосредственного таланта, знание своего матерьяла и формы и соответствия между нею и содержанием. Рассказ по своей форме не просит и даже не особенно допускает содержания исключительно лирического, без того, чтобы что-нибудь рассказывалось (конечно, не рассказ о чувстве, о впечатлении). Тем более требует фабулистического элемента — роман, причем нельзя забывать, что колыбелью новеллы и романа были романские страны, где более, чем где бы то ни было, развит *аполлонический* взгляд на искусство: разделяющий, формирующий, точный и стройный. И образцы рассказа и романа, начиная с Апулея, итальянских и испанских новеллистов — через аббата Прево, Лесажа, Бальзака, Флобера до Ан. Франса и, наконец, бесподобного Анри де Ренье, — нужно искать, конечно, в латинских землях. Нам особенно дорого имя последнего из авторов, не только как наиболее современного, но и как безошибочного мастера стиля, который не даст повода бояться за него, что он крышу дома *empire* загромоздит трубами или к греческому портику пристроит готическую колокольню.

Наконец мы произнесли то слово, которым в настоящее время так злоупотребляют и в инвективах, и в дифирамбах, — слово «стиль». Стиль, стильно, стилист, стилизатор — казалось бы, такие ясные, определенные понятия, но все же происходит какой-то подлог, делающий путаницу. Когда французы называют Ан. Франса стилистом, какого не было еще со времени Вольтера, они, конечно, не имеют в виду исключительно его новелл из итальянской истории: он во всем — прекрасный стилист, и в статьях, и в современных романах, и в чем угодно. Это значит, что он сохраняет последнюю чистоту, логичность и дух французского языка, делая осторожные завоевания, не выходя из пределов характера этого языка. И в этом отношении Маллармэ, скажем, отнюдь не стилист. Сохранять чистоту языка не значит как-то лишать его плоти и крови, вылащивать, обращать в кошерное мясо, — нет, но не насиловать его и твердо блюсти его характер, его склонности и капризы. Грубо можно назвать это — грамматикой (не учебной, но опытной) или логикой родной речи. Основываясь на этом знании или чутье языка, возможны и завоевания в смысле неологизмов и синтаксических новшеств. И с этой точки зрения мы несомненно назовем стилистами и Островского, и Печерского, и особенно Лескова — эту сокровищницу русской речи, которую нужно бы иметь настольной книгой наравне с словарем Даля, — мы повременили бы, однако, называть Андрея Белого, З. Гиппиус и А. Ремизова — стилистами.

Но как только мы возьмем изречение: «Стиль — это человек», мы готовы поставить этих авторов в первую голову. Ясно, что здесь определяется какое-то совсем другое понятие, сравнительно недавнее, потому что, скажем, отличить по слогу новеллистов одного от другого довольно трудно. Очевидно, что дело идет об индивидуальности языка, о том аромате, о том «*je ne sais quoi*», что должно быть присуще каждому даровитому писателю, что его отличает от другого, как наружность, звук голоса и т. д. Но раз это присуще всем (даровитым, достойным), то нет надобности этого подчеркивать, выделять, и мы отказываемся называть стилистом автора, развивающего «свой» стиль в ущерб чистоте языка, тем более что оба эти качества отлично уживаются вместе, как видно из вышеприведенных примеров.

Третье понятие о стиле, пустившее за последнее время особенно крепкие корни именно у нас в России, тесно связано со «стильностью», «стилизацией»; впрочем, о последнем слове мы поговорим особо.

Нам кажется, что в этом случае имеется в виду особое, специальное соответствие языка с данною формою произведения в ее историческом и эстетическом значении. Как в форму терцин, сонета, рондо не укладывается любое содержание, и художественный такт подсказывает нам для каждой мысли, каждого чувства подходящую форму, так еще более в прозаических произведениях о каждом предмете, о всяком времени, эпохе следует говорить подходящим языком. Так язык Пушкина, продолжая сохранять безупречную чистоту русской рчи, не теряя своего аромата, как-то неприметно, но явственно меняется, смотря по тому, пишет ли поэт «Пиковую даму», «Сцены из рыцарских времен» или отрывок «Цезарь путешествовал». То же мы можем сказать и про Лескова. Это качество драгоценно и почти настоятельно необходимо художнику, не желающему ограничиться одним кругом, одним временем для своих изображений.

Этот неизбежный и законный прием (в связи с историзмом) дал повод близоруким людям смешивать его со стилизацией. Стилизация — это перенесение своего замысла в известную эпоху и облечение его в *точную литературную форму данного времени*. Так, к стилизации мы отнесем «Contes drolatiques» Бальзака, «Trois contes» Флобера (но не «Саламбо», не «Св. Антония»), «Le bon plaisir» Анри де Ренье, «Песнь торжествующей любви» Тургенева, легенды Лескова, «Огненного Ангела» В. Брюсова, но не рассказы С. Ауслендера, не «Лимонарь» Ремизова.

Действительно, эти последние авторы, желая пользоваться известными эпохами и сообразуя свой язык с этим желанием, далеки от мысли брать готовые формы, и только люди, никогда не имевшие в руках

старинных новелл или подлинных апокрифов, могут считать эти книги полную стилизацию. Последнюю можно было бы почтить за художественную подделку, эстетическую игру, *tour de force*, если бы помимо воли современные авторы не вкладывали всей своей любви к старине и своей индивидуальности в эти формы, которые они *не случайно* признали самыми подходящими для своих замыслов; особенно очевидно это в «Огненном Ангеле», где совершенно брюсовские коллизии героев, брюсовский (и непогрешимо русский) язык сочетаются так удивительно с точной и подлинной формой немецкого автобиографического рассказа XVII века.

Подводя итоги всему сказанному, если бы я мог кому-нибудь дать наставление, я бы сказал так: «Друг мой, имея талант, то есть — умение по-своему, по-новому видеть мир, память художника, способность отличать нужное от случайного, правдоподобную выдумку, — пишите логично, соблюдая чистоту народной речи, имея свой слог, ясно чувствуйте соответствие данной формы с известным содержанием и приличествующим ей языком, будьте искусным зодчим как в мелочах, так и в целом, будьте понятны в ваших выражениях». Любимому же другу на ухо сказал бы: «Если вы совестливый художник, молитесь, чтобы ваш хаос (если вы хаотичны) просветился и устроился, или покуда сдерживайте его ясной формой: в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов, любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, — и вы найдете секрет дивной вещи — *прекрасной ясности*», — которую назвал бы я «кларизмом».

Но «путь искусства долог, а жизнь коротка», и все эти наставления не суть ли только благие пожелания самому себе?

Художественная проза «Весов»

Трудно себе представить, что «Весы» хотя бы временно прекратились; до такой степени стал необходимым и привычным этот завоевательный орган, многого достигший как со стороны внешнего признания, так и со стороны внутреннего самоопределения. К счастью, «Весы» так тесно были связаны с книгоиздательством «Скорпион», что деятельность последнего, все расширяющаяся, в связи с обещанием редакции спорадически выпускать критико-библиографические сборники, дает нам надежду, что положение дел не так резко изменится, как это могло казаться с первого взгляда. Сплоченность «скорпионовской» группы писателей и поэтов скорее, чем подробное совпадение миропостижений, и дало ту силу и самоотверженность издателю продолжать свое благородное и бескорыстное начинание. Это было то впечатление семьи, которое делает возможным частные раздоры и полемики, не допуская до раскола; это было то, что давало радость работы, радость побед не своих лично, чувство родственности и неразрушимой цепи дружбы, какие бы разногласия ни происходили. Мы вряд ли ошибемся, если немалое значение придадим здесь самой личности С. А. Полякова, одушевленной самыми горячими стремлениями. Такой именно семье не хватало «Золотому руну» и «Перевалу», выставлявшим программу, может быть, более широкую и крайнюю, но исполненным случайностей, шатаний и дезорганизации, потому что, если «Весы» и были семьею, то семьею походной, боевой и весьма организованной, направляемой чьей-то твердой и мудрой рукою. Никому не безызвестно, что этим кормщиком, хотя бы духовным, был В. Брюсов, несмотря на его заявления, что официально он не руководит журналом. Только при содействии этих двух лиц могли получиться стройность, цельность и своя физиономия органа, объединявшего дружественные, но не всегда однородные элементы, только так могло быть достигнуто единство при свободе. Притом, принимая с большим выбором в свою семью, после чего вошедший делался уже «своим», «Весы» никогда не были сектантским органом, узким и нетерпимым. Они знакомили со всем жизненным и новым у нас и на Западе не официально, но убежденно и горячо защищая культурные ценности. Лишь почувствовав твердость почвы под ногами, на третий год издания, журнал из специально критического обратился и в художественный, причем еще яснее выразилось его отличие от «Нового пути», где участвовали многие из сотрудников «Весов», а именно: «Весы» не так настойчиво устремлялись к вопросам исключительно религиозно-философским, а старались осветить более разносторонне явления русской и западной литературы. И за эти четыре года «Весы», насколько позволил объем не слишком толстого ежемесячника, дали полную картину передового литературного движения в России. Весь материал сам собою разбивается на четыре категории:

1) на произведения писателей и поэтов, вполне выразившихся раньше возникновении «Весов» или если и не окончательно сформировавшихся, то достаточно определенно себя заявивших в предшествовавших органах.

Сюда бы мы отнесли Мережковского, З. Гиппиус и Ф. Сологуба. Мережковский представлен весьма слабо одним, двумя стихотворениями; З. Гиппиус — несколько больше (рассказами и рядом прекрасных стихотворений); но, несмотря на то, что арена деятельности этих писателей была в другом месте, их связь с московским органом явствует уже из того факта, что при гражданской войне «Весов» и «Золотого руна» они определенно стали на сторону старейшей метрополии и вышли из числа сотрудников нового журнала вместе с ближайшими друзьями «Весов». Причисляем мы сюда и Ф. Сологуба (давшего один из лучших своих рассказов «Чудо отрока Лина», несколько других, «Литургию мне» и ряд стихотворений), потому что

«Мелкий бес» уже был напечатан, хотя и без окончания, в «Вопросах жизни»; многочисленные рассказы, помимо «Весов», появлялись во многих периодических изданиях и альманахах, а отдельные книги после «Жала смерти» и книги стихов стали выходить у «Грифа», «Золотого руна» и вскоре исключительно в издательстве «Шиповник». Но те вполне достаточные образчики этого определившегося уже ранее мастера, что давались «Весами», несомненно, были из лучших и наиболее характерных.

К этим именам мы бы присоединили еще и имя А. Ремизова, только в последнем, 1909 году представленного в «Весех» удивительным по остроте и яркости рассказом «Жертва». Но в общем деятельность этого своеобразного мастера протекала несколько в стороне от «Скорпиона».

Хотя К. Бальмонт, А. Белый, В. Брюсов, Вяч. Иванов, а позднее А. Блок выступили раньше возникновения «Весов», но именно они-то нам и видятся тем ядром, той семьей поэтов, которая воодушевляла данный журнал и была полнее и характернее всего представлена на его страницах. Из этих авторов лишь А. Белый и В. Брюсов дарили нас художественной прозой, но нельзя забыть, что, помимо стихов, «Незнакомка» А. Блока и значительная часть статей Вяч. Иванова из вошедших впоследствии в книгу «По звездам» появились впервые именно здесь. Кроме двух капитальных произведений, напечатанных «Весами»: брюсовского «Огненного ангела» и «Серебряного голубя» Андрея Белого, мы имеем еще несколько рассказов В. Брюсова («Республика Южного Креста», «В подземной тюрьме», «Через 15 лет») и рассказ А. Белого «Адам». Дальше мы подробно остановимся на двух названных больших романах, если еще не создавших, то имеющих все возможности создать эпоху в современной литературе, — на этих двух указательных столбах будущего пути романа.

К этим же именам справедливо принадлежит и Ю. Балтрушайтис, столь редко выступающий в печати.

К третьей категории мы отнесем поэтов новых, начинавших или развившихся в «Весех», причем нельзя не отметить, что, за исключением одного-двух случаев, никогда не было появлений временных, необъяснимых. Обычно, будучи принятыми в этот достаточно замкнутый круг, начинающие поэты получали полную возможность, пребывая там, крепнуть и развиваться. К этой категории мы причислим С. Ауслендера, С. Городецкого (вскоре покинувшего «Весы»), Н. Гумилева, Б. Садовского и С. Соловьева. Было бы несправедливо и неблагодарно скромностью со стороны пишущего эти строки умолчать, что первый и долго единственный приют для своих произведений он нашел именно в органе «Скорпиона». С. Ауслендер представлен четырьмя рассказами («Записки Ганимеда», «Прекрасный Марк», «Корабельщики» и «Филимонов день»), дающими нам возможность ясно проследить не только развитие его дарования, но и видоизменение его тем и самого метода. Н. Гумилев, более выразившийся в стихе, нежели в прозе, дал «Радости земной любви» и «Скрипку Страдивариуса»; Б. Садовской — «Праздничный день» и «Из бумаг князя Г.», и, наконец, С. Соловьев — довольно длинную «Повесть о несчастном графе Ригеле».

Остается упомянуть еще о переводах. Появлялись, главным образом, драматические произведения Э. Верхарна («Елена Спартанская»), Т. ван Лерберга («Пан», «Они почувяли» и «M-lle Косисено»), Ф. Кроммелинка («Ваятель масок»), С. Пшибышевского («Вечная сказка») и О. Уайльда («Sainte courtisane»); упомянем еще рассказы Ж. Мореаса, Р. де Гурмона, Т. ван Лерберга, О. Бирдслея, О. Уайльда, И. Иенсена, Яльмара, Седерберга и др.

Делая обзор главным образом отечественной литературы, мы могли бы разделить материал, данный «Весами» за последние четыре года, на четыре отдела. К первому принадлежат рассказы, где на первое место выдвигается какая-нибудь мысль (не поэтическая, а умственная, рациональная), идея, а живописи, фабуле, даже психологии придается значение служебное и второстепенное; таковы, на наш взгляд, рассказы З. Гиппиус. С другой стороны мы имеем рассказы, где для более выгодного освещения мысли автора или для более свободного и причудливого полета его воображения (не фабулистического, но орнаментального) пользуются исторической, экзотической, фантастической или утопической обстановкой. Отсюда происходят притчи, аллегии, утопии и фантастические рассказы, причем колорит местный и временный служит только для оттенения мысли или для капризного сочетания играющих красок. Рассказы Вольтера, новеллы Уайльда и т. п. могут служить образцами этого рода произведений. Помещенные в «Весех» рассказы Сологуба, Гумилева, «Записки Ганимеда» и «Республика Южного Креста» — представляют нам этот отдел. Сюда же отнесем рассказы Т. Лерберга, Бирдслея и Седерберга.

Следующие два отдела представляются нам тем значительнее, что они дали два произведения капитальных, освещающих не только настоящий момент, но и определяющих до известной степени будущее нашей литературы. Эти два произведения, имеющие громадное показательное значение независимо от принадлежащих им, каждому в отдельности, достоинств, — «Огненный ангел» В. Брюсова и «Серебряный голубь» А. Белого, причем путь, намечаемый брюсовским романом, есть, несомненно, путь исторического либо историко-символического повествования с богатой фабулой, сохранением временного и местного колорита, исторической верности и, кроме того, в данном случае — с воспроизведением литературной формы, современной описываемой эпохе. Хотя к этому же устремлению принадлежат С. Ауслендер, Б. Садовской и С. Соловьев, но мы позволили себе ограничиться попыткой характеризовать только вышеупомянутый роман, как произведение наиболее значительное и показательное.

Исторический интерес «Огненного ангела» составляет широкая, яркая и полная картина немецкой жизни XVI века, может быть, даже слишком полная, потому что фабула и психологические конфликты героев настолько живо захватывают внимание, что его как бы не хватает подчас на редкие по мастерству и точности исторические страницы, посвященные жизни прирейнских и иных немецких городов. Три главных персонажа занимают весьма центральное место, так что все второстепенные фигуры уходят очень на второй план. Между Рупрехтом, Ренатой и Генрихом происходит сложный психологический роман, рассказанный не спеша и подробно, как освящено традициями старинных психологических романов, начиная с Боккачьевой «Фьяметты» или даже с «Исповеди» блаженного Августина. Избранная автором форма автобиографического повествования дает тем больший простор лирическим отступлениям, раздумьям, несколько искусственным сравнениям, уподоблениям и т. п. Но Брюсовым счастливо избегнуты и ненужности восторженно лирической риторики, и отсутствие внешнего действия, которыми страдает вышеупомянутый итальянский роман. Наоборот, богатый, хотя и медленно и подробно рассказанный материал внешних событий роднит разбираемое произведение с романами фабулистическими, отличаясь от них отсутствием пестрых неожиданностей и некоторой схематичностью построения. Нам кажется, что мы не ошибемся, предположив за внешней и психологической повестью содержание еще более глубокое и тайное для «имеющих уши слышать», но уступим желанно автору, чтобы эта тайна только предполагалась, только веяла и таинственно углубляла с избытком исполненный всяческого содержания роман. При всем историзме своем «Огненный ангел» проникнут совершенно современным пафосом и чисто брюсовской страстностью при спокойствии и сдержанности тона, что держит все время внимание читающего в трепетном напряжении, только слегка отпуская к концу. Соединяя в себе мастерскую «стилизацию» и несомненную современность, интерес исторический, фабулистический и психологический, овеянное некоей тайной и сохраняя большую ясность, написанное очень лично и с эпической объективностью, это произведение может считаться не только указательным столбом одного из путей будущего романа, но и ценным доказательством целесообразности этого пути и русским образцом для пугников по дороге исторического романа.

Совсем другим, но также знаменательным явлением представляется нам лучшее произведение А. Белого «Серебряный голубь». И не столько само оно, как намеченный им путь широкой символично-реалистической картины современной России, потому что не Дарьяльский, не Катя, не сами голуби нас там интересуют, а изображение России, какую она в возможной широте предстала исступленному и пронизающему взору автора. Оттого не досадует на эпизодичность, длинноты, неоднократные падения, растерзанность, шарж, — но видение слепит — и все досады забываются, и даже почти не интересуешься судьбою Дарьяльского, Кати и др., потому что важнее всего то общее, что дает Белый: большое и острое чувство современной России. Это — то же стремление, что мы видим у А. Ремизова, гр. А. Толстого и в некоторых вещах М. Горького. В «Серебряном голубе» соединились: то чувство России, что пробивалось уже в «Пепле»; доходящая то до экзатичности, то до карикатурности гоголевской сатиры исступленность и — наиболее удачное применение тех принципов прозаической речи, которых так страстно, но не всегда плодотворно автор искал в своих «Симфониях». Об общей структуре романа трудно говорить, так как помещенное в «Весах» представляет только часть всего произведения, хотя и законченную в самой себе. Как-то не хочется говорить о технических недочетах этой книги, такой ослепительной, подлинной и терзающей и которую можно ненавидеть, но к которой нельзя относиться равнодушно всем русским. Конечно, есть слабые, очень слабые места (объяснение с Катей, да и вообще роман Дарьяльского с нею), но зато есть отдельные почти классические в своем роде эпизоды (напр., «Евсейч»); конечно, есть длинноты, роман читается не легко, и язык, достигая иногда своеобразно красоты, порой беспомощно заплетается или комично высокопарен, но это как-то не представляется важным, когда видишь подлинность, остроту и *размах* всего произведения. Мы думаем, что в этом неожиданном, свежем и значительном романе, кроме чувствования России, с которым можно ведь и не согласиться, именно размах-то и пленяет более всего и не ослабевающий подъем пафоса.

Но еще важнее нам кажется самый факт появления подобного романа как указателя на другой возможный, желательный и многими чаемый путь. Мы далеки от мысли, что этими двумя путями исчерпываются все будущие возможности романа. Несомненно, всегда будут романы чисто психологические и фабулистические; эти же два произведения указывают на исторический роман и символично-бытоописательную поэму.

Каких же похвал заслуживает журнал, давший два таких капитальных произведения современной отечественной литературы? Кроме того, при ограниченном объеме «Весов», в два года поместить два огромных романа — довольно смело. Но это качество (смелость), при строгой цензуре и испытании, всегда принадлежало «скорпионовскому» органу: определенность, отчасти фанатизм, большая и благородная смелость и горячность. Последнее качество служило причиной иногда явлений и не особенно тактичных, когда излишек горячности, оставшийся от борьбы с врагами внешними, направлялся на врагов внутренних и тот же А. Белый или Эллис, уподобляясь гуманистам, писали инвективы, причем выражения «сволочь», «идиот», «пьяница», «блудник», «педераст», «онанист», «свинья», «щенок», «старая баба» и т. д. обильно

украшали страницы разгневанных «стражей порога». Но все это забывается, а неоценимые заслуги долго не только помнятся, но и живут в живых людях.