

Н.С.
ГУМИЛЕВ



ПИСЬМА
О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

БИБЛИОТЕКА
«ЛЮБИТЕЛЯМ РОССИЙСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ»

основана в 1972 году



ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ



ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

**Н. С.
ГУМИЛЕВ**

**ПИСЬМА
О РУССКОЙ ПОЭЗИИ**

**Москва
Современник
1990**

ББК 83.3Р
Г 94

Общественная редколлегия:

член-корреспондент АН СССР *Ф. Ф. Кузнецов*
доктор филол. наук *Н. Н. Скагов*
доктор ист. наук *А. Ф. Смирнов*
доктор филол. наук *Г. М. Фридлиндер*

Составление *Г. М. Фридлиндера*
(при участии *Р. Д. Тименчика*)

Вступительная статья *Г. М. Фридлиндера*
Комментарии и подготовка текста *Р. Д. Тименчика*

Гумилев Н. С

Г94 Письма о русской поэзии / Сост. *Г. М. Фридлиндер*
(при участии *Р. Д. Тименчика*). Вступ. ст. *Г. М. Фридлиндера*. Подготовка текста и коммент. *Р. Д. Тименчика*.— М.: Современник, 1990.—383 с.— (Б-ка «Любителям российской словесности»).

ISBN 5-270-00950-1

В сборнике «Письма о русской поэзии» впервые за последние 60 лет публикуются наиболее ценные литературно-критические статьи замечательного, оригинального русского поэта начала XX века.

Всем почитателям русской поэзии будут интересны размышления Николая Степановича Гумилева о творчестве С. Городецкого, Вл. Пяста, И. Анненского, С. Соловьева, С. Клычкова, В. Хлебникова, Вяч. Иванова, Н. Клюева, А. Блока, М. Цветаевой, А. Ахматовой. Его суждения о поэзии поражают необыкновенной глубиной и точностью, способностью быстро вникать в процесс живого поэтического творчества своей эпохи и чутко на него реагировать.

Г 4603020101-254 244-90
М106(03)-90

ББК 83.3Р

ISBN 5-270-00950-1

Н. С. ГУМИЛЕВ — КРИТИК И ТЕОРЕТИК ПОЭЗИИ

1

Николай Степанович Гумилев (1886—1921) был не только выдающимся поэтом, но и тонким, проницательным литературным критиком. В годы, в которые он жил, это не было исключением. Начало XX века было одновременно и порой расцвета русской поэзии, и временем постоянно рождавшихся литературных манифестов, возвещавших программу новых поэтических школ, временем высокопрофессионального критического разбора и оценки произведений классической и современной поэзии — русской и мировой. В качестве критиков и теоретиков искусства выступали в России почти все сколько-нибудь выдающиеся поэты — современники Гумилева: И. Ф. Анненский, Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт, А. А. Блок, Вяч. Иванов, А. Белый, М. А. Кузмин, М. Цветаева, В. Ходасевич, М. А. Волошин и многие другие.

Начав свою критическую деятельность в качестве рецензента поэтических книг в газете «Речь» в конце 1900-х г., Гумилев продолжил ее с 1909 по 1916 г. в журнале «Аполлон». Статьи его, печатавшиеся здесь из номера в номер в разделе журнала «Письма о русской поэзии», составили своеобразный цикл. В нем обрисована широкая картина развития русской поэзии этой поры (причем не только в лице первостепенных ее представителей, но и поэтов второго и даже третьего ряда). В те же годы были опубликованы первые статьи Гумилева, посвященные теоретическим вопросам русской поэзии и русского стиха. В их числе знаменитая статья «Наследие символизма и акмеизм» (1913) — один из двух главных теоретических манифестов отстаиваемого Гумилевым направления в поэзии, за которым надолго закрепилось предложенное им (хотя и мало что говорящее современному читателю) название «акмеизм», — направление, которое Гумилев и его поэтические друзья и единомышленники стремились противопоставить символизму. Печатаясь в «Аполлоне»,

Гумилев выступал также с критическими статьями в журнале Цеха поэтов — «Гиперборей», «ежемесячнике стихов и критики», который выходил в 1912—1913 гг. под редакцией его друга М. Л. Лозинского (впоследствии — известного советского поэта-переводчика). Наряду с русской поэзией Гумилев-критик уделял внимание французской (Т. Готье, Вилье-Грифен и др.; впоследствии — Ш. Бодлер) и бельгийской (Э. Верхарн). После Октября критическая деятельность Гумилева уступила место популяризаторской, историко-литературной и теоретической. Привлеченный М. Горьким в число сотрудников созданного в 1918 г. издательства «Всемирная литература», Гумилев осуществляет для этого и других издательств ряд переводов, пишет к ним вступительные статьи. Одновременно он выступает с лекциями по французской литературе и теоретическим вопросам поэтики, увлекается теорией поэтического перевода.

Н. С. Гумилев родился в Кронштадте 3(15) апреля 1886 г. в дворянской семье. Отец его, С. Я. Гумилев, был моряком, флотским врачом. Первые годы жизни будущего поэта были богаты разнообразными впечатлениями — в Кронштадте он узнал море и корабельную жизнь. На лето детей увозили в Рязанскую губернию, где в имении Березки жил дед Гумилева; после выхода отца в отставку семья Гумилева переселилась в Царское Село (ныне г. Пушкин), а в 1900 г. переехала в Грузию, в Тифлис, где 8 сентября 1902 г. в газете «Тифлиссский листок» поэт опубликовал стихотворение, носящее на себе отчетливые следы влияния лермонтовского «Мцыри». (Отметим здесь, что Лермонтов навсегда остался одним из любимых поэтов Гумилева: мужественность, страстность Лермонтова, его гордое и вместе с тем страдальческое одиночество, раннее напряженное осознание особой личной избранности среди внутренне чуждого ему «беспощадного» и «слепого» света, присутствие в душе одинаково незаурядных двух сил — «зла» и «добра», способных сделать человека мстителем или «злодеем» и вместе с тем толкающих его к бегству «из городов в пустыню», — все эти мотивы лермонтовской поэзии были особенно близки Гумилеву, несмотря на пережитую им сложную духовную и эстетическую эволюцию.¹)

В Тифлисе Гумилев открывает для себя поэзию Некрасова, возбуждающую у него «интерес к революции», увлекается «Капиталом» К. Маркса. Летом в Березках он излагает идеи Маркса рабочим мельницы. Слух об этом доходит до рязанского губернатора, что едва не навлекает на шестнадцатилетнего поэта неприятности. Но уже вскоре интересы юноши полярно меняются: после возвращения семьи в Царское Село (1903) он увлекается Ницше.

¹ О том, что с детских лет Гумилев «больше всех поэтов» любил Лермонтова, и о чертах, роднящих обоих поэтов см.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 123.

В Царском Селе Гумилев поступает в седьмой класс Николаевской мужской гимназии. Директором ее был выдающийся русский поэт, критик и филолог-классик И. Ф. Анненский. По свидетельству Гумилева, Анненский «его выделял», хотя более тесное их сближение произошло позднее, в 1908—1909 гг. Беседуя со своим учеником, Анненский поражал юного Гумилева «пленительными и странными» мнениями. Под влиянием Анненского зародился интерес Гумилева к поэзии французских (хотя французский язык Гумилев в то время, по собственному признанию, знал плохо) поэтов парнасцев и символистов, равно как и к творчеству самого Анненского, Брюсова, Бальмонта и других русских поэтов-символистов старшего поколения. В 1903 г. гимназист Гумилев знакомится с четырнадцатилетней А. А. Горенко (будущей Анной Ахматовой), которая также жила и училась в те годы в Царском Селе.

«Истоки поэзии Николая Гумилева,— писала впоследствии Ахматова,— не в стихах французских парнасцев, как это принято считать, а в Анненском»¹. «Любовь и преклонение перед Учителем»,— заметила она в другой раз,— запечатлены «и в стихах и в прозе Гумилева»².

В 1905 г., еще до окончания гимназии (которую он кончил необычно поздно — в 20 лет,— учеба мало интересовала его) Гумилев выпустил первый свой юношеский сборник стихов «Путь конквистадоров». Уподобляя себя здесь древним завоевателям, покорителям новых земных пространств — «конквистадорам», Гумилев (как сам он поясняет в первом «Письме о русской поэзии») дерзко причислял к числу «конквистадоров» также «завоевателей, наполняющих сокровищницу поэзии золотыми слитками и алмазными диадемами». За этим первым стихотворным сборником последовали другие — «Романтические цветы» (1907), «Жемчуга» (1910), «Чужое небо» (1912), «Колчан» (1916), «Костер» (1918), «Шатер», «Огненный столп» (оба — 1921) и посмертно вышедший сборник парижских стихов 1918 г. «К синей звезде» (1923). Кроме них Гумилеву принадлежат драматическая поэма «Гондла» (1917) и позднейшая неоконченная поэма «Дракон» (1921), детская «африканская» сказка «Мик» (1918), «китайский» цикл стихов и переводов «Фарфоровый павильон» (1918), сказка на арабо-персидские мотивы для кукольного театра «Дитя Аллаха» (1916), драма в стихах из византийской истории «Отравленная туника» (1918), а также ряд других поэтических и прозаических произведений.

По окончании гимназии Гумилев летом 1906 г. вопреки желанию отца, готовившего его к флотской карьере, уезжает в Париж. Здесь он проводит (с перерывом на летнее время) почти два года, слушая (в качестве вольнослушателя) лекции в Сорбонне, увлекаясь музеями, живописью и литературой Франции. Наибольшее впечатление из французских поэтов XIX в. на него производят Теофиль Готье, сборник стихотворений которого «Эмали и камней» Гумилев перевел на русский язык, и дру-

¹ Ахматова А. Соч.: В 2 т. М. 1986, т. 2. С. 203.

² Там же. С. 202.

гие парнасцы (Леконт де Лиль¹, Ж.-М. Эредиа), а также Ш. Бодлер. Но Гумилева привлекает не только сжатость, драматическая выразительность и магия слова, присущая французской лирике второй половины XIX — начала XX века; через архитектурные и другие художественные памятники Франции он приобщается к высокой простоте и монументальности латинской речи и средневековой романской художественной культуры, увлекается Вийоном, Рабле, Ронсаром, французской народной поэзией. Во французской живописи (как видно из его статей об изобразительном искусстве) особое пристрастие юного Гумилева вызывает П. Гоген. Романтическое увлечение французского художника южной природой, первозданным таитянским «земным раем», яркая красочность его полотен находят в душе Гумилева живой, родственный отклик наряду с суровыми «северными» картинами Н. К. Рериха, иллюстрациями И. Вилибина, чутко воспроизводящими мотивы русских былин и пушкинского «Золотого петушка», «Античным ужасом» Бакста, где, по словам Гумилева, зрителю «слышен топот бесчисленных орд, кровавые поверья, великие подвиги и преступления людей, одаренных нечеловеческой властью», «багряное зарево мировых пожаров», без которых не могла бы возникнуть культурная история человечества.

В Париже Гумилев в 1907 г. затевает издание еженедельного русского журнала «Сириус», не имевшего успеха и вскоре прекратившего существование. Весной 1908 г. поэт возвращается в Россию. Еще в парижские годы у него завязывается переписка с «мэтром» русского символизма В. Я. Брюсовым, который поместил в журнале символистов «Весы» сочувственный отклик на первый сборник стихов Гумилева, рано угадав его поэтический талант. Брюсов же привлек Гумилева к сотрудничеству в «Весах» (здесь, в № 11 за 1907 г., появилась первая критическая статья Гумилева «Выставка нового русского искусства в Париже»), а позднее опубликовал рецензии на последующие его стихотворные сборники. В письмах к Гумилеву (переписка их охватывает 1906—1920 гг.) Брюсов подробно разбирает форму юношеских стихов своего адресата, обращая внимание молодого поэта на вопросы стихотворной техники и стремясь привить ему свойственную Брюсову высокую оценку значения поэтического «мастерства». По словам Гумилева (в письме к Брюсову от 30 октября (н. ст.) 1906 г.), до поездки в Париж он «никогда в жизни не видел <...> ни одного поэта новой школы или

¹ О своем отношении к Леконту де Лиллю (весьма критическом уже в парижские годы) Гумилев писал Брюсову 14 июля 1908 г.: «...Л(еконта) де Л(иля) я нахожу смертельно скучным, но мне нравится его манера вводить реализм описаний в самые фантастические сюжеты» (Лит. учеба. 1987. № 2. С. 167). Эта особенность стихов Готье, де Лилия и других парнасцев (а также Бодлера и Э. По) была созвучна поэтическим устремлениям самого Гумилева. В «Письмах о русской поэзии» парнасцы (и в том числе Леконт де Лиль) характеризуются как «сонливые отцы» французских поэтов-символистов (письмо XXIII).

хоть сколько-нибудь причастного к ней» (И. Ф. Анненский от школы старших русских символистов, возглавлявшейся Брюсовым и Бальмонтом, стоял особняком, и до посмертного выхода его «Кипарисового ларца» (1910) не получил как один из поэтов — родоначальников русского символизма широкого признания). В Париже Гумилев знакомится с А. Н. Толстым, А. Белым, художницей Е. С. Кругликовой, с французскими поэтами Н. Деникером (племянником И. Ф. Анненского, сыном его сестры Любви Федоровны) и адептом «научной поэзии» Р. Гилем. По возвращении в Россию он сближается с И. Ф. Анненским, знакомится с Вяч. И. Ивановым и посещает его «башню», где происходили регулярно вечера, на которых встречались петербургские (и приезжавшие из Москвы) поэты-символисты. Литературные вечера Гумилев в это время устраивает и у себя. Из них постепенно рождается Цех поэтов — литературное объединение поэтической молодежи, возникшее под руководством Гумилева и Городецкого. В 1912 и 1913 гг. это поэтическое сообщество переживает время своего расцвета. В недрах Цеха поэта взрывает акмеизм — поэтическое направление, лидером которого становится Гумилев. Имена Гумилева, Ахматовой, Мандельштама завоевывают акмеизму читательское внимание и интерес. В 1913 г. в первом номере журнала «Аполлон» появляются статьи Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» и Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии» — теоретические манифесты нового поэтического направления, которое возглавляет Гумилев. Порывы символистов к «иной», высшей мистической реальности в них противопоставлялось любовное обращение к «земле», к зримому и осязаемому предметному материальному миру.

Выступление Гумилева (который еще недавно называл себя в письмах к Брюсову его робким и почтительным учеником, мучительно сознающим свою неискусшенность в деле поэзии и открыто признающим несовершенство того, что было им достигнуто в сфере литературно-художественного творчества) в роли лидера нового поэтического направления, готового померяться своими силами с Брюсовым и Блоком, было бы труднообъяснимо, если бы в наши руки случайно не попал документ, освещающий фигуру юного Гумилева с неожиданной стороны, свидетельствующий о том, что уже в 1907—1910 гг. в нем под маской робкого «начинателя», неуверенного в своих силах «ученика» символистов существовал человек иного умственного и нравственного закала — гордый, сознающий свои силы, издавна готовивший себя к жизненному подвигу.

В январе 1907 г. Гумилев по совету Брюсова посетил в Париже Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус, к которой он уже до этого имел рекомендательное письмо от писательницы Л. И. Веселитской-Микулич. Визит этот вызвал с обеих сторон ощущение крайнего взаимного отчуждения и закончился отповедью Мережковского, который заявил Гумилеву на прощание: «Вы, голубчик, не туда попали. Вам не здесь место! Зна-

комство с Вами ничего не даст, ни Вам, ни нам... В серьезных вопросах мы не сойдемся»¹.

О причинах особого раздражения Мережковского мы узнаем из письма З. Н. Гиппиус к В. Я. Брюсову от 8 января 1907 г., где не без ужаса рассказывается о том, что Гумилев в их доме заявил о своем намерении «изменить мир», причем сопоставил свой будущий подвиг социального и религиозного реформаторства с реформаторскими «попытками» Христа и Будды, которые он дерзко назвал «неудачными»². При всей юношеской заносчивости этого заявления, элементах преднамеренной бравады и эпатажа (в ответ на неприязненный прием, оказанный ему, самоуверенность хозяина дома и выпяченный мистический характер «религиозно-философских» бесед его окружения) из него видно, что Гумилев уже в это время жил совсем другими идеями, чем символисты: высшей жизненной ценностью он не считал ни буддийскую созерцательность, ни христианский спиритуализм. Юного поэта мучило дерзкое, нетерпеливое желание выступить в качестве создателя иного миропонимания, основанного на идеалах активного жизнеутверждения, личного героического подвига во имя преобразования мира и человека³.

В 1909—1912 гг. Гумилев участвует в «Академии стиха» (другое название — Общество ревнителей художественного слова), куда входили И. Анненский (до своей смерти в 1909 г.), Вяч. Иванов и другие видные поэты и теоретики символизма. Здесь для молодых поэтов читались лекции по поэтике и теории стиха, разбирались их произведения, обсуждались вопросы поэтического творчества. Однако участие Гумилева в деятельности «Академии» было недолгим: его пути и пути его учите-

¹ Огонек. 1986. № 36. С. 19.

² Литературное наследство. М., 1976. Т. 85. С. 691. См. там же в письме А. Белого к Брюсову из Парижа от 14 (27) февраля 1907 г. о том отрицательном впечатлении, которое произвел на него во время встречи у Мережковских Гумилев (с. 404).

³ См. в позднейшем стихотворении Гумилева «Память» (1921) известные строки, в которых выражено самосознание поэта, строки, скрытый смысл которых может быть понят до конца лишь в контексте приведенного рассказа З. Н. Гиппиус:

Я — угрюмый и упрямый зодчий
Храма, восстающего во мгле,
Я возревновал о славе отчей
Как на небесах, и на земле.

(Курсив мой. — Г. Ф.)

(Ср. о символике этого стихотворения: Громов П. А. Блок, его предшественники и современники (М.; Л., 1966. С. 544). Примечательны также в начале XII письма из цикла «Письма о русской поэзии» слова о том, что «пламенно творящий подвиг своей жизни есть поэт», равно как и уподобление здесь же поэту Конфуция, Магомета, Сократа, Ницше и других моральных реформаторов и «учителей жизни», оставивших человечеству в наследство «правдивое повествование» о «подлинно пройденном мистическом пути».

лей-символистов вскоре разошлись. Гумилев принимает в это время оживленное участие в литературной жизни Петербурга. Он содействует организации просуществовавшего всего лишь один год журнала «Остров» и вместе с С. К. Маковским затевает «Аполлон» — ежемесячник, который становится наиболее влиятельным органом русского литературного и художественного движения 10-х гг., объединившим на своих страницах поэтов-акмеистов с живописцами и графиками из круга «Мира искусства» и других тогдашних художественных направлений, противостоявших в литературе творчеству знаньевцев, а в живописи — продолжателям традиции передвижников. С конца 1912 г. Гумилев становится руководителем литературного отдела «Аполлона».

Постоянно присущий Гумилеву интерес к Ближнему Востоку и странам Африки побуждает его в 1907—1908 гг. совершить (возможно, дважды) путешествие в Египет — в Каир и Александрию. Зимой 1909/10 г. и осенью 1910 г. он снова едет в Африку, в Абиссинию, а в 1913 г. направляется через Стамбул и Александрию в Абиссинию в командировку по поручению Музея антропологии и этнографии для изучения и коллекционирования предметов быта племен галла, хараритов и других африканских народов¹. Африканские впечатления Гумилева получили отражение в «Африканском дневнике» (1913), поэме «Мик» и поэтическом сборнике «Шатер». Наряду с современной жизнью стран Востока и народов Африки Гумилев испытывает интерес к Древнему Востоку и Китаю, что побуждает его к созданию уже упомянутого выше цикла «китайских» стихов «Фарфоровый павильон», а позднее, уже после Октября, к переводу древнеавиловского эпоса «Гильгамеш» (исполненного не с языка оригинала, а с французского перевода П. Дорма).

В апреле 1910 г. Гумилев в Киеве женится на А. А. Горенко (А. Ахматовой). Перед этим он долгое время безуспешно добивался ее руки. После свадебного путешествия в Париж молодожены поселяются в Царском Селе, а позднее в деревне Слепнево (в 15 верстах от г. Бежецка Тверской губернии). Брак этот не был долговременным и безмятежным: оба поэта были слишком крупными и притом достаточно несходными индивидуальностями. Различны были и их жизненные и поэтические устремления, хотя известное время различие интересов, художественных вкусов и воспринятых каждым из них поэтических традиций скрадывалось, а потому не мешало им выступать в литературной жизни в качестве союзников в борьбе за освобождение русской поэзии от влияния философских и эстетических теорий и догм русского символизма. В 1912 г. у Гумилевых родился сын Лев.

До 1911—1912 гг. Гумилев как поэт развивался в русле, проложенном символистами. Свою третью книгу «Жемчуга» он снабдил посвящением Брюсову, в котором охарактеризовал последнего как своего

¹ Сводку данных об африканских путешествиях Гумилева см.: Бронгулеев В. В. Африканский дневник Н. Гумилева // Наше наследие. 1988. № 1. С. 79—87.

учителя. «„Жемчуга” — упражнения, и я вполне счастлив, что Вы, как мой первый и лучший учитель, одобрили их. Считаться со мною, как с поэтом, придется через много лет», — писал в том же году Брюсову Гумилев, благодаря его за рецензию на «Жемчуга», опубликованную в июле 1910 г. в журнале «Русская мысль». «Начиная с «Пути конквистадоров» и кончая последними стихами, еще не напечатанными, — замечал Гумилев в том же письме, — я стараюсь расширить мир моих образов и в то же время конкретизировать его, делая его таким образом все более и более похожим на действительность. Но я совершаю этот путь медленно, боясь расплескать тот запас гармонии и эстетической уверенности, который так доступен, когда имеешь дело с мирами воображаемыми, и которому так мало (по-видимому) места в мире действительности»¹. «В Ваши руки отдал я развитие моего таланта еще до первого Вашего письма, и мне порукой служит то, что Вы сделали для русской поэзии», — пишет Гумилев Брюсову в более раннем письме 1906 г.² А в 1907 г. он повторяет: «Я знаю, что мне надо еще очень много учиться, но я боюсь, что не сумею сам найти границу, где кончаются опыты и начинается творчество, и теперь моя высшая литературная гордость это быть Вашим послушным учеником как в стихах, так и в прозе»³. И снова: «Я люблю называть Вас своим учителем, и, действительно, всему, что у меня есть лучшего, я научился у Вас (...)» (7 января 1908 г.)⁴.

Переписка Гумилева с Брюсовым 1906—1910 гг. освещает для нас историю творческого формирования Гумилева и во многом дает ключ к пониманию его позднейших критических и литературно-теоретических выступлений⁵. С самого начала переписки между ними Брюсов настойчиво стремился (о чем свидетельствуют его письма) привить Гумилеву сознательное отношение к тем вопросам, которые Гумилев позднее обозначил в названии одной из своих статей как «анатомию стихотворения», — к вопросам о художественной значимости целенаправленного, сознательного пользования поэтом точными или неточными рифмами, владении им всем богатством поэтических размеров, строф, композиционных, музыкально-акустических и изобразительных возможностей стиха. Это преи-

¹ Литературная учеба. 1987. № 2. С. 169.

² Там же. С. 160.

³ Там же. С. 165.

⁴ Там же.

⁵ До нас дошло 9 писем Брюсова к Гумилеву и 67 писем Гумилева к Брюсову. Последние напечатаны в изданиях: 1) Гумилев Н. С. Незданные стихи и письма. Париж, 1980; 2) Slavonic and East-European Review. 1983. Т. 61. № 4. Р. 583—593; 3) Гумилев Н. Незданное и несобранное. Париж, 1986. С. 99—111. Обзор и анализ содержания переписки обоих поэтов см. в ст. Толмачев М. Переписка Брюсова и Гумилева // Литературная учеба. 1987. № 2. С. 156—169. После 1913 г. отношения между Брюсовым и Гумилевым охладели. Личные же встречи их были вообще редки: за всю жизнь они встречались всего 5—6 раз.

мушественное внимание Брюсова к вопросам формы и поэтической технике вначале вызывает у Гумилева внутреннее сопротивление — в письме к Брюсову от 30 октября 1906 г. он пытается узнать мнение своего учителя о содержании своих стихов, их «образах, настроениях и идеях». Но постепенно советы Брюсова способствуют пробуждению также и у самого Гумилева специального, углубленного интереса к вопросам формы, «технического умения» писать поэзию и прозу, с тем чтобы каждое слово, каждый звук и отдельный штрих были в них максимально значимыми и выразительными. С этой целью Гумилев пристально изучает «строение стихов» Брюсова и Вяч. Иванова, стремясь постигнуть их «секрет». Так зарождается особый, пристальный интерес его к «науке о стихе», нашедший свое выражение в его теоретических работах и в его деятельности взыскательного литературного наставника и воспитателя поэтов младшего поколения.

В 1912 г. Гумилев совершает путешествие в Италию. По возвращении на родину с увлечением занимается в романо-германском семинаре при историко-филологическом факультете С.-Петербургского университета¹. Однако занятия в университете вскоре прерываются сначала, в 1913 г., экспедиция в Абисинию (о которой уже говорилось выше), а затем, через год, — начало первой мировой войны.

24 августа 1914 г. Гумилев зачисляется «охотником» в лейб-гвардейский уланский полк и попадает на Западный фронт. В 1914—1915 гг. поэт дважды награждается Георгиевским крестом: в первый раз — за удачную конную разведку, а во второй — за спасение пулемета под артиллерийским огнем при отступлении. В 1915—1916 гг., по следам военных впечатлений, он печатает в газете «Биржевые ведомости» «Записки кавалериста», а летом 1916 г. в Крыму, в Массандре, куда его направляют для поправки здоровья, создает драматическую поэму «Гондла».

Подъем, который Гумилев испытал, участвуя в боевых действиях, его военные стихи, собранные в книге «Колчан», не раз вызывали по его адресу резкие упреки. Однако вряд ли упреки эти справедливы. Гумилев был по складу своего умонастроения романтиком, далеким от понимания империалистического характера первой мировой войны. Он воспринял ее как величественное и грозное испытание, ниспосланное России, испытание, которое требует мужества, доблести и силы духа. Самый уход Гумилева на фронт, как и ранее африканские экспедиции, был своеобразной формой бегства и от той столичной жизни, которую он вел, и из той литературной среды, в которой он вращался. Будучи человеком болезненно самолюбивым, Гумилев чувствовал, что он

¹ Об учебе Гумилева в С.-Петербургском университете (с 1908 г. — на юридическом, а с 1909 г. — на историко-филологическом факультете) и о его занятиях в тамошнем романо-германском семинаре см.: Азадовский К. М., Тименчик Р. Д. К биографии Н. С. Гумилева // Русская литература. 1988. № 2. С. 182—184.

рожден для более высокой и достойной его цели — и эту цель он пытался отыскать то в «музе дальних странствий», то в неведомом ему прежде ощущении «ослепительной легкости» под разрывами шрапнелей. Страстная вера в собственное «избранничество», в то, что ему не суждено умереть, не свершив своего жизненного и поэтического подвига, к которому он был предназначен как «носитель мысли великой», — такова подлинная психологическая основа тогдашних военных стихов и увлечений Гумилева.

После Февральской революции, летом 1917 г., Гумилев был командирован в русский экспедиционный корпус на Салоникский фронт. Выехав из Петрограда на пароходе, через Швецию, Норвегию и Англию (где Гумилев успел в Лондоне познакомиться с некоторыми английскими литераторами), он доехал до Парижа и был оставлен здесь в распоряжении эмиссара Временного правительства. В Париже Гумилев пережил сильное любовное увлечение, плодом которого явилась книга стихотворений «К синей звезде» (изданная посмертно) и историческая трагедия «Отравленная туника». Весной 1918 г., уже после Октября, поэт через Лондон (где он пробыл три месяца) и Мурманск возвращается в Россию.

В Петрограде Гумилев погружается в литературную работу. В качестве члена редакционной коллегии он принимает деятельное участие в горьковском издательстве «Всемирная литература», возглавляет третий Цех поэтов (первый Цех распался в 1914 г.; второй возник в 1916 г., но остался мертворожденным, третий был создан Гумилевым и его молодыми соратниками в 1920 г.), руководит студиями художественного перевода при «Всемирной литературе», литературно-художественными студиями Дома искусств, Института живого слова, Балфлота, Пролеткульта и т. д. В 1921 г. его выбирают председателем Петроградского отделения Всероссийского союза поэтов (до этого председателем его был Блок). В конце жизни в поэзии Гумилева происходит решающий перелом: «романтические цветы» его юношеской поэзии опадают, стихи обретают недоступную Гумилеву прежде искренность, эпический размах, широкие «космические» горизонты, глубину чувства и мысли, раскрывая всю меру его большого поэтического дарования.

Однако «второе рождение» Гумилева как поэта-мыслителя, прикоснувшегося в своих размышлениях к «бездне времен» и стремившегося найти для происходивших вокруг него «космических» сдвигов новые, достойные их по драматической мощи слова и звуки, получило выражение лишь в последнем его, посмертно вышедшем (хотя и подготовленном к печати им самим) сборнике «Огненный столп» и немногих других произведениях, вышедших также уже после смерти поэта. Вскоре после возвращения из Ростова и Севастополя в ночь с 3 на 4 августа 1921 г. Гумилев был арестован в Петрограде Чрезвычайной комиссией по обвинению в участии в контрреволюционном, так называемом «Таганцевском» (по имени возглавлявшего его сенатора В. Н. Таганцева),

заговоре и 25 августа расстрелян. В тюрьму Гумилев взял с собой том Гомера и Библию.

Долгое время не только среди историков литературы, но и среди многих близких друзей Гумилева (а также в литературе русской эмиграции) господствовало убеждение, что он был активным участником заговора и даже участвовал в составлении прокламаций (как об этом было сказано в обвинительном заключении). Однако, как недавно стало известно, материалы следственного дела поэта подтверждают всего лишь то, что с ним (и притом в крайне осторожной форме) велись переговоры о возможном участии в заговоре и что, зная о заговоре, он считал долгом своей чести сохранить доверенную ему тайну¹. В условиях гражданской войны и напряженной борьбы молодой Советской власти с контрреволюцией это могло быть поставлено Гумилеву в вину, но не давало основания для вынесения смертного приговора. Поэтому гибель его в суровой обстановке первых пооктябрьских лет, отбрасывая на его фигуру отсвет тогдашних героических и трагических дней революции, отнюдь не дает оснований рассматривать ее как естественный логический итог жизненного пути Гумилева и искать в его стихотворениях и статьях уже 1900-х гг., а особенно периода первой мировой войны и первых революционных лет, истоки его вражды к революционному народу². Следует напомнить о том, что, несмотря на устойчивую неприязнь к нему Блока, Гумилев не принадлежал к тем, кто после создания Блоком поэмы «Двенадцать» осуждал эту поэму (как, например, Бунин) или не подавал поэту руки; напротив, он работал с ним и с Горьким рука об руку в издательстве «Всемирная литература», внося после Октября немалую лепту в строительство молодой советской культуры и в воспитание поэтической молодежи. И не случайно, думается, А. Ахматова, лучше, чем кто-нибудь другой знавшая Гумилева, настойчиво говорила об его принципиальном, «нескрываемом отвращении к политике»³. По мемуарным свидетельствам, поэт в 1918—1921 гг. не причислял себя ни к «красным», ни к «белым» и хотя любил подчас бравировать своим «монархизмом», «монархизм» этот оставался чисто теоретическим, ибо фигуры последнего русского самодержца и членов его семьи не пользовались — особенно после распутищины — уважением поэта. Тяготы быта первых пореволюционных лет — неблагоприятные жилищные условия, необходимость постоянно заниматься текущей литературной работой для «Всемирной литературы», вмешательство в дела литературы тогдашних чиновников от искусства — Гумилев переносил с при-

¹ Терехов Г. А. Возвращаясь к делу Н. С. Гумилева // Новый мир. 1987. № 12. С. 257—258; Московские новости. 1989. 30 ноября.

² См., напр.: Орлов В. Н. Перепутья. М. 1976. С. 93—95, 117—127; Громов П. А. Блок, его предшественники и современники. С. 433—436, 540—550.

³ Гумилев Н. Неизданное и несобранное. С. 153.

сущим ему чувством достоинства, не жалуясь на невзгоды и неустроенность, охотно проводя вечера в обществе поэтической молодежи. Многократно касаясь в своих статьях последних лет темы «поэт и революция», Гумилев нигде не выразил в них своего осуждения Октября. И нельзя не присоединиться к словам Вяч. В. Иванова, справедливо пишущего в своей статье о Гумилеве: «Большой поэт всегда разделяет судьбу своего народа, независимо от того, какую политическую программу он принимает (...) Взлет поэзии Гумилева в три последние года его жизни нисколько не случаен: споря со своим временем, он оставался его сыном — верным сыном, как всякий художник»¹.

2

О литературно-критических статьях и рецензиях Гумилева в научной и научно-популярной литературе о русской поэзии XX в. написано немало — и у нас, и за рубежом. Но традиционный недостаток едва ли не всех работ на эту тему состоит в том, что они всецело подчинены одной (хотя и достаточно существенной для характеристики позиции Гумилева) проблеме: «Гумилев и акмеизм». Между тем, хотя Гумилев был лидером акмеизма (и так же смотрело на него большинство его последователей и учеников), поэзия Гумилева — слишком крупное и оригинальное явление, чтобы ставить знак равенства между его художественным творчеством и литературной программой акмеизма, даже в том виде, в каком эта программа была выражена в 1913 г. самим Гумилевым в статье «Наследие символизма и акмеизм». Дело не только в том, что после 1913 г. Гумилев-поэт (так же как и другие поэты, выступившие в 1910-х гг. под знаменем акмеизма, в том числе Мандельштам и Ахматова) продолжал развиваться, а в середине 1910-х гг. пережил в своем творчестве весьма заметный перелом. Уже раннее творчество Гумилева 1906—1912 гг. при всей художественной неравноценности отдельных его произведений, подражательном и ученическом (по оценке самого поэта Гумилева) характере многих из них отнюдь не уместается в рамки той литературной программы акмеизма, которую в 1913 г. он провозгласил совместно с С. М. Городецким. То же можно сказать и о литературно-критических и теоретических выступлениях Гумилева.

О том, что размышления о назначении и сущности поэзии всю жизнь тревожили Гумилева, свидетельствуют его стихотворения разных лет, посвященные темам поэта и поэзии. Уж в 1908 г. он прилагает к письму, адресованному Брюсову, стихотворение «Поэту», причем просит взглянуть на него «скорее как на рассуждение» о «конструкции

¹ Иванов Вяч. В. Звездная вспышка // Поэтический мир Н. С. Гумилева: Взгляд. Критика. Полемика. Публикации. М., 1988. С. 349.

стиха», чем на стихотворение»¹ (поскольку невысоко ценит его художественные достоинства):

Пусть будет стих твой гибок и упруг,
Как тополь зеленеющей долины,
Как грудь земли, куда вонзился плуг,
Как девушка, не знавшая мужчины.

Уверенную строгость береги:
Твой стих не должен ни порхать, ни биться,
Хотя у музы легкие шаги,
Она богиня, а не танцовщица.

И перебойных рифм веселый гам,
Соблазн уклонов легкий и свободный,
Оставь, оставь накрашенным шутам,
Танцующим на площади народной.

И, выйдя на священные тропы,
Певучести пошли свои проклятья,
Пойми, она любовница толпы,
Как милостыни ждет она объятья.

Форма приведенного стихотворения в значительной мере носит характер подражания поэтическим манифестам Брюсова. В то же время в нем уже достаточно отчетливо звучит один из основных мотивов, положенных Гумилевым в основу доктрины будущего акмеизма (которому предстояло родиться через пять лет) — отвержение зыбкости и «певучести» стиха символистов, противопоставление им «упругости» и «строгости» поэтической речи, утверждение связи между красотой, свойственной поэзии, и красотой земной жизни, ощущение сопричастности поэта кругу ее явлений (мысль эту Гумилев будет два года спустя развивать в статье «Жизнь стиха»). Но еще важнее и характернее для Гумилева поэта и критика его убеждение уже в раннюю пору в том, что поэзия — «богиня, а не танцовщица»; служение ей требует от вышедшего на ее «священные тропы» чувства глубокого внутреннего достоинства, ощущения «уверенности» в своих силах, способности свободно ими распоряжаться в соответствии со «строгими» внутренними законами поэзии, которые вытекают из самого ее существа и неподвластны мелкому человеческому своеволию. Так уже в этом раннем стихотворении Гумилева соединяются идеи, пожалуй, наиболее характерные для всей его критической деятельности.

Свою литературно-критическую деятельность Гумилев начал с рецензий на книги, выходившие в 1908-м и в последующие годы. По преимуществу это были поэтические сборники как уже признанных к этому времени поэтов-символистов старшего и младшего поколений (Брюсова, Сологуба, Бальмонта, А. Белого и др.), так и начинавшей в те годы поэтической молодежи. Впрочем, иногда молодой Гумилев обращался и к критической оценке прозы — «Второй книги отражений»

¹ Литературная учеба. 1987. № 2. С. 166.

И. Ф. Анненского, рассказов М. Кузмина и С. Ауслендера и т. д. Но основное внимание Гумилева-критика с первых его шагов в этой области принадлежало поэзии: напряженно отыскивая свой собственный путь в искусстве, Гумилев внимательно всматривался в лицо каждого из своих поэтов-современников, стремясь, с одной стороны, отыскать в их жизненных и художественных исканиях близкие себе черты, а с другой — выяснить для себя и строго оценить достоинства и недостатки их произведений.

В рецензиях Гумилева бросается в глаза его резкое отталкивание от того, что он позднее и в стихах, и в прозе называл литературной «неврастенией» (в которой он настойчиво упрекал символистов). Уже в 1908—1912 гг. молодой поэт решительно заявляет себя сторонником строгой и четкой поэтической формы, провозглашая тезис о том, что «культ формы» важен не сам по себе, но потому, что забота о ней — свидетельство связи поэта с многовековой поэтической традицией (эта мысль Гумилева предвосхищает позднейшую аналогичную мысль известного английского поэта Т.-С. Элиота). Присутствие в литературном творчестве «работы мозга» Гумилев считает первостепенным моментом, без ее участия «работа нервов», не освещенная светом сознания, представляется ему бесплодной. «Можно ли построить роман работой мозга, а работой нервов?» — спрашивает он в рецензии на роман А. М. Ремизова «Часы» (1908). И продолжает: «Ремизов своими «Часами» показывает, что это невозможно. В самом деле теперь, когда так велик наплыв в литературу людей безграмотных и бездарных, но старающихся перещеголять друг друга оригинальностью, истинные творцы должны особенно беречь культ формы, делающий их завоевания не бесплодными и рождающий их с драгоценными заветами старины: и с пластичностью Эллады, и с золотыми молниями романтизма, и с патриархальной простотой натурализма. Мы стосковались по строгому искусству, нас влекут не крикливые афиши современных выставок, а уже испытанные очарования музеев. Мы любим писателей-продолжателей, писателей с длинной родословной». В позднейшем отзыве о второй книге стихов М. Кузмина «Осенние озера» (1912) критик утверждает, что «русская поэзия» в XX в. «попрощалась с кустарным способом производства и стала искусством трудным и высоким, как в былые дни своего расцвета». Стихотворения Кузмина Гумилев оценивает высоко как «стихи насыщенные культурой многих стран и эпох, связанные между собой единым стройным миросозерцанием». В той же рецензии на примере Кузмина Гумилев утверждает поэзию, где «слова искренни, переживания глубоки, образы рождаются свободно». В рецензии того же года на известный сборник Брюсова «Зеркало теней» выдвигается тезис о том, что в поэзии возможны два различных метода. Один из них — метод Брюсова: отзываться «на все, что волновало общество последние десятилетия». При следовании такому методу творчество поэта представляется читателю «законченным, как поэма». Как «мэтру русского стиха»

Брюсову свойственны «полное обладание техникой», «зрелость мысли», «точность выражений», «уверенность, с какой поэт подходит к своим образам». Но «в „Зеркале теней”, — отмечает здесь же Гумилев, — не найти метода катастрофичности, когда поэт вкладывает в одно стихотворение всю силу своего горения, все окончательное своих прозрений». Последний период творчества Гумилева и цитируемая ниже статья его «Читатель» дают основание полагать, что эти размышления Гумилева 1912 г. непосредственно подводят нас к позднейшим его художественным достижениям, основой которых стал именно прокламированный Гумилевым в рецензии на «Зеркало теней» «метод катастрофичности», противостоящий брюсовским поискам «классичности» и художественной завершенности.

Продолжая систематически выступать в качестве рецензента новых поэтических книг на страницах «Аполлона», Гумилев наряду с жанром короткой рецензии, посвященной книге (или сборнику) стихов и рассказов одного автора, обращается к более свободному и емкому жанру литературно-критических статей обзорного характера. Первой из таких работ явилась статья «Поэзия в „Весех”» (1910).

С начала 1910 г. этот литературно-критический ежемесячник, созданный в 1904 г. усилиями В. Я. Брюсова и ставший с этого времени главным литературным органом символизма, прекратил свое существование. В связи с этим редакция журнала «Аполлон» поставила перед собой задачу дать итоговую критическую оценку «Весов» и их историко-литературного значения. Первым опытом такой оценки явилась помещенная в № 7 «Аполлона» за 1910 г. статья Г. Чулкова «„Весы”. Некролог», носившая пристрастно-односторонний и при этом сугубо личный характер, чем и вызвала коллективный протест группы членов редакции и сотрудников «Весов». Это побудило редактора «Аполлона» С. К. Маковского вернуться на страницах «Аполлона» к оценке «Весов», чтобы несколько смягчить возникший драматический конфликт и дать более спокойную и объективную характеристику символистского журнала. Так возник замысел статьи Гумилева «Поэзия в „Весех”». Одновременно с нею в № 9 «Аполлона» за 1910 г. была помещена статья М. Кузмина «Художественная проза „Весов”».

Несмотря на дипломатический характер миссии, которая была возложена редакцией на Гумилева, он не скрыл своего критического отношения к литературной теории и поэзии символизма. С этой точки зрения статья «Поэзия в „Весех”» может рассматриваться как прямая предшественница появившихся через три года литературных манифестов акмеизма¹.

¹ Впрочем, в ранее напечатанной программе «Аполлона» уже содержались идеи, близкие мироощущению акмеистов: «„Аполлон”, — говорилось здесь, — хотел бы называть своим только строгое искание красоты, только свободное и ясное, только сильное и жизненное искусство за пределами болезненного распада духа и лженавательства» (Аполлон. 1909. № 1. С. 4).

В статье «Поэзия в „Весакх”» Гумилев рассматривает историю журнала как историю постепенного угасания символизма. Среди символистов критик выделяет две группы: «революционеров» (эту роль, по его словам, присвоили себе вожди направления) и «хранителей традиций» (поэтической молодежи, которой был «поручен арьергард»). Разделение это, по Гумилеву, сыграло роковую роль, как показали, с одной стороны, разгоревшиеся в 1910 г. споры о дальнейших судьбах направления среди его руководящих участников, а с другой — «недовольство» символизмом «в кругу поэтов». Причем даже творчество «революционеров» (К. Бальмонта, Вяч. Иванова, а также М. Кузмина и А. Белого) Гумилев (оставляя, по-видимому, сознательно в стороне Ф. Сологуба и А. Блока на том основании, что их наиболее характерные стихи появились не в «Весакх») оценивает весьма сдержанно — как образец преимущественно «формальных» исканий, имеющих всего лишь «теоретический интерес», — исканий, которым суждено быть оцененным по достоинству «со временем», а не сегодня. Из числа крупных поэтов-символистов только Брюсову, «восстановившему в России позабытое со времен Пушкина искусство просто и правильно писать стихи» и давшему в лучших из них «образцы классической чистоты и силы», удалось, по мнению Гумилева, остаться победителем в изображении современности, «которую так боятся» другие поэты-символисты.

«1910 год — это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили, как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма» — так охарактеризовал А. Блок в предисловии к поэме «Возмездие» умонастроения начала 10-х гг.¹ Примечательно, что в этих позднейших размышлениях не только «кризис символизма» и открытые разговоры о нем, но и возникновение акмеизма Блок относит к одному и тому же 1910 г., хотя программные статьи Гумилева («Наследие символизма и акмеизм») и Городецкого («Некоторые течения в современной русской поэзии»), формулировавшие платформу акмеизма как нового направления русской поэзии, с судьбой которого отныне прочно связал свою литературную судьбу Гумилев, появились в журнале «Аполлон» лишь в начале 1913 г.

Кризис символизма — как об этом заявили в 1910 г. сами лидеры символизма в лице Вяч. Иванова и А. Блока — состоял в том, что предчувствовавшееся и ожидаемое символистами преображение реальности, как показал наступивший после поражения революции 1905 г. период реакции, обернулось победой «страшного мира». Осознание этого совпало для Блока с первыми предощущениями будущей мировой войны, ожидающих страну, человечество новых исторических катастроф и испытаний. В этих условиях для такого мыслящего человека и великого

¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 296.

художника, как Блок, остро встал вопрос о том, по каким путям должна развиваться дальше русская поэзия, чтобы остаться на высоте задач, поставленных перед нею новым периодом национальной и мировой жизни.

Гумилеву же в начале 10-х гг. не было свойственно присущее Блоку как национальному поэту чувство приближающихся для России грозных исторических испытаний. Его юношеское заносчивое желание «изменить мир», подобно Будде и Христу, постепенно развеялось, сменившись стремлением к иной, значительно более скромной по своим масштабам реформе, ограничивающейся областью поэзии и лежащего в ее основе художественного мироощущения. В основу этой реформы легли мысли, навеянные в какой-то мере уроками Брюсова. Однако советы его по-своему были понятны и осмыслены его учеником, который не только признал себя теперь закончившим свои «годы ученичества», но уже решился бросить открытый вызов своему учителю и другим поэтам, творчество которых в 1900-е гг. определяло лицо русской поэзии. Однако, прежде чем перейти к характеристике акмеизма и соответствующих литературно-теоретических статей и манифестов Гумилева, представляется целесообразным продолжить обзор его критической деятельности.

«Поэзия бывает исключительною страстию немногих, родившихся поэтами; она объемлет и поглощает все наблюдения, все усилия, все впечатления их жизни», — писал Пушкин¹. Слова эти в высшей степени хочется отнести к Гумилеву, хотя его поэтическое становление и было необычно замедленным: будучи всего на шесть лет моложе Блока, начав писать стихи в самом начале 1900-х гг. (а после 1906 г. выпустив один за другим целый ряд поэтических сборников), он достиг подлинной поэтической зрелости лишь в последние годы жизни. Очистившись и закалившись в суровой обстановке революционной эпохи, Гумилев предстал перед своими современниками и потомками в качестве достойного продолжателя высших достижений русской поэзии. Несмотря на непростое, затрудненное развитие его поэтического дара, вопросы поэзии всю жизнь были тем внутренним стержнем, вокруг которого вращалась мысль Гумилева. И хотя его рецензии и статьи о русской поэзии неравноценны (а иногда изложенные в них мысли более или менее случайны), в них все же просматривается единое направление, единая «генеральная линия».

Выросший и сложившийся в эпоху высокого развития русской поэтической культуры, Гумилев смотрел на высоту этой культуры как на величайшую ценность и был одушевлен идеей ее дальнейшего поддержания и развития. При этом, в отличие от поэтов-символистов, идеалом его была не музыкальная певучесть стиха, зыбкость и неопределенность

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 32.

слов и образов (насыщенных в поэзии символистов «двойным смыслом», ибо цель их состояла в том, чтобы привлечь внимание читателя не только к миру внешних, наглядно воспринимаемых явлений, но и к миру иных, стоящих за ними более глубоких пластов человеческого бытия), идеалом Гумилева была строгая предметность, предельная четкость и выразительность стиха при строгой, чеканной простоте его внешнего композиционного построения и отделки. Гумилев полагал, что каждое стихотворение представляет, с одной стороны, живой и целостный организм, все элементы которого — слово, ритм, рифмы, размер и строфическое построение — находятся в теснейшем, неразрывном, постоянном взаимодействии друг с другом, усиливая его «гипнотическую» силу, а с другой — должны обладать способностью нераздельно слиться с миром художественных тем и идей (в позднейшие годы, как мы увидим ниже, Гумилев обозначает эти темы и идеи греческим, платоновским термином «эйдос», выделяя как особую область поэтики — «эйдологию», которую он пытается подчинить единому, строго рационалистическому принципу, основанному на выявлении в поэзии разных стран и эпох поэтических «общих мест» (топосов), какими являются, например, изображение времен года, классические мифологемы, повторяющиеся (хотя при этом и постоянно обновляющиеся) «вечные» темы, мотивы и образы; свойственный Гумилеву-теоретику схематизм сказывается при этом в его стремлении установить некое раз навсегда данное число (4) поэтических тем каждого рода).

Однако статья «Анатомия стихотворения», где изложены эти мысли, относится к 1918—1920 гг. — последнему периоду жизни поэта. Ранние же его рецензии и обзоры, посвященные текущим явлениям русской поэзии, носят более свободный и непринужденный характер. Гумилев выступает в них еще не в роли литературного «мэтра», вождя и воспитателя новой литературной школы, претендующей на некое монопольное положение в литературе, а в роли «тончайшего ценителя стихов» (по выражению А. А. Ахматовой), не связанного предвзятой теоретической догмой. Именно в этом непреходящее значение наиболее важного по своему значению произведения Гумилева-критика — цикла его статей о текущей русской поэзии, печатавшихся с 1909 по 1916 г. в журнале «Аполлон» в разделе «Письма о русской поэзии» (кроме Гумилева в этом разделе выступали М. А. Кузмин и др.)¹.

Для современного читателя «Письма о русской поэзии» прежде всего живая хроника поэтической жизни России с конца 1900-х до середины 1910-х гг. Здесь уделено равное внимание и творчеству наиболее выдающихся поэтов, и потоку массовой литературной продукции эпохи. Наряду с поэтами-символистами в поле зрения критика находятся фигуры

¹ Позднее, в 1922 г. (возможно, сознательно продолжая традицию «Аполлона»), «Письмом о русской поэзии» озаглавил одну из своих статей О. Мандельштам; см.: М а н д е л ь ш т а м О. Слово и культура. М., 1987. С. 173—176.

представителей направлений, противостоявших символизму — акмеизма, футуризма и эгофутуризма, а также творчество поэтов, стоявших от этих направлений в стороне, шедших в поэзии своей, особой дорогой (Н. Клюев, М. Цветаева).

При всей неравноценности отдельных «Писем» (что отчасти определяется далеко не одинаковым уровнем анализируемых в них стихотворных книг) их отмечает одна общая, определяющая черта: их автор считает своей главной задачей уловить и поддержать все жизнеспособные явления русской поэзии. Его не смущает ни различие представленных в ней направлений, ни несхожесть творческих индивидуальностей отдельных поэтов. Несмотря на свою горячую полемику с теоретическими и эстетическими доктринами русского символизма (о чем подробнее будет сказано ниже), Гумилев-критик отдает глубочайшую дань уважения Блоку, Брюсову, И. Анненскому, Вяч. Иванову. Он высоко оценивает творчество не только достаточно чуждого ему по своему поэтическому пафосу молодого Н. Клюева, но и В. Хлебникова. Поразительна та удивительная острота зрения, которая помогла Гумилеву в незрелых стихах первой полудетской книги Марины Цветаевой «Вечерний альбом» разглядеть будущего большого поэта. При этом следует особо отметить полное отсутствие у автора «Писем о русской поэзии» какого бы то ни было оттенка «сальеризма» — нередкой даже у крупных поэтов зависти к своим более одаренным собратьям по поэтическому цеху или недоброжелательности по адресу младших коллег. Бывая нередко беспощадным в тех приговорах, которые он выносит, Гумилев стремится быть в своих оценках максимально беспристрастным. Особенно обращает на себя внимание его умение сочувственно отыскать и положительно оценить следы поэтической одаренности, честного отношения к работе над словом и стихом в творчестве забытых сегодня поэтов второго и даже третьего ряда. Стремясь отделить в их стихотворениях и поэмах «пшеницу» от «плевел», Гумилев выступает как требовательный и в то же время благожелательный воспитатель поэтической молодежи, горячо озабоченный завтрашним днем русской поэзии.

Это не значит, что «Письма о русской поэзии» (как и другие статьи и рецензии Гумилева) не имеют своей слабой, уязвимой стороны. «Россия — молодая страна, и культура ее синтетическая культура, — писал А. А. Блок в 1921 г. в статье «Без божества, без вдохновенья» (в которой великий поэт в последний год своей жизни подвел итоги своего долгого спора с Гумилевым, имеющего принципиальное значение для уяснения общественной и эстетической позиции и Блока, и Гумилева). — Русскому художнику нельзя и не надо быть «специалистом» (...) Так же, как неразлучны в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры». Защищая эту великую общую, великую историческую тради-

цию русской культуры, Блок страстно упрекал Гумилева за стремление увести русскую поэзию в сторону от союза с общественностью, превратив ее всего лишь в особый поэтический «цех», в область узкоспециальных интересов. Характеризуя свои настроения периода 10-х гг., Блок указывал, обращаясь к своему оппоненту, что «большинство собеседников Н. Гумилева (и из них, в особенности, сам Блок.— Г. Ф.) были заняты мыслями совсем другого рода: в обществе чувствовалось страшное разложение, в воздухе пахло грозой, назревали какие-то большие события (...)». Гумилев же, пытавшийся вслед за Брюсовым вдвинуть поэзию «в какие-то школьные рамки», остался глух, по утверждению Блока, к этим важным историческим, философским и общественным настроениям. Поэтому, признавая бесспорную даровитость Гумилева и некоторых других акмеистов (в первую очередь Ахматовой и Мандельштама), Блок настойчиво предостерегал их против «холодного болота бездушных теорий», которые грозят поэзии поэтической «двухмерностью», опасностью навсегда заслонить от их поэзии «русскую жизнь и жизнь мира вообще»¹.

Статья Блока, представляющая его поэтическое завещание, была опубликована впервые лишь в 1925 г., четыре года спустя после смерти обоих поэтов. Тем интереснее и знаменательнее то еще, кажется, никем не отмеченное обстоятельство, что ко времени, когда она была написана, Гумилев в значительной мере успел отойти от представления о поэзии как о замкнутой самодовлеющей сфере развития культуры, всецело подчиненной своим внутренним законам.

Отвечая в 1919 г. на известную анкету К. И. Чуковского «Некрасов и мы», Гумилев откровенно казнил себя за «эстетизм», мешавший ему в ранние годы оценить по достоинству значение некрасовской поэзии. И, вспоминая, что в его жизни была пора («от 14 до 16 лет»), когда поэзия Некрасова была для него дороже поэзии Пушкина и Лермонтова, и что именно Некрасов впервые в юности «пробудил» в нем «мысль о возможности активного интереса личности к обществу», «интерес к революции», Гумилев высказывал горькое сожаление о том, что влияние Некрасова, «к несчастью», не отразилось на позднейшем его поэтическом творчестве.

Этого мало. В последней своей замечательной статье — «Поэзия Бодлера», написанной в 1920 г. по поручению издательства «Всемирная литература» (сборник стихов Бодлера, для которого была написана эта статья, остался в то время неизданным), Гумилев писал о культуре XIX в.: «Девятнадцатый век, так усердно унижавшийся и унижаемый, был по преимуществу героическим веком. Забывший Бога и забытый Богом человек привязался к единственному, что ему осталось, к земле, и она потребовала от него не только любви, но и действия. Во всех областях творчества наступил необыкновенный подъем. Люди точно

¹ Блок А. Собр. соч. Т. 6. С. 175—176, 183.

вспомнили, как мало еще они сделали, и приступили к работе лихорадочно и в то же время планомерно. Таблица элементов Менделеева явилась только запоздалым символом этой работы. «Что еще не открыто?» — наперебой спрашивали исследователи, как когда-то рыцари спрашивали о чудовищах и злодеях, и наперебой бросались всюду, где оставалась хоть малейшая возможность творчества. Появился целый ряд новых наук, прежние получили неожиданное направление. Леса и пустыни Африки, Азии и Америки открыли свои вековые тайны путешественникам, и кучки смельчаков, как в шестнадцатом веке, захватывали огромные экзотические царства. В недрах европейского общества Лассалем и Марксом была открыта новая мощная взрывчатая сила — пролетариат. В литературе три великие течения, романтизм, реализм и символизм, заняли место наряду с веками царившим классицизмом¹.

Нетрудно увидеть, что Гумилев здесь в духе призывов Блока (хотя он и не мог читать его статьи) рассматривает развитие мировой культуры XIX в. в «едином мощном потоке», пытаясь обнаружить в движении его отдельных частей связующие их общие закономерности. При этом литература и общественность, путь, пройденный поэзией, наукой и социальной мыслью XIX в., рассматривается Гумилевым как часть единой, общей «героической» по своему характеру работы человеческой мысли и творчества.

Мы видим, таким образом, что в последний период своей жизни Гумилев вплотную подошел к пониманию того единства и взаимосвязи всех сторон человеческой культуры — в том числе «поэзии» и «общественности», — к которому его призывал Блок. Не только в поэзии Некрасова, но и в поэзии Бодлера, Кольриджа, Соути, Вольтера (и других поэтов, к которым он обратился в последние годы жизни) Гумилев сумел уловить черты, роднящие их с породившей творчество каждого эпохой. Понимание высокого назначения поэзии и поэтического слова, призванных своим воздействием на мир и человека способствовать преобразению жизни, но подвергшихся измельчанию и обесценению в результате трагического по своим последствиям общего упадка и измельчания современной жизни и культуры, Гумилев выразил с огромной поэтической силой в знаменитом стихотворении «Слово» (вошедшем в сборник «Огненный столп»):

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо свое, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города.

И орел не взмахивал крылами,
Звезды жались в ужасе к луне,
Если, точно розовое пламя,
Слово проплывало в вышине.

¹ О несправедливо «поруганном», на деле же «героическом» XIX в. Гумилев писал уже раньше — в XXIV письме о русской поэзии.

А для низкой жизни были числа
Как домашний, подъяремный скот,
Потому что все оттенки смысла
Умное число передает.

Патриарх седой, себе под руку
Покоривший и добро и зло,
Не решаясь обратиться к звуку,
Тростью на песке чертил число.

Но забыли мы, что осиянно
Только слово меж земных тревог,
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что слово это Бог.

Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества,
И, как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.

Таким образом, путь Гумилева, по существу, вел его от «преодоления символизма» (по выражению В. М. Жирмунского) к «преодолению акмеизма». Однако к последнему этапу этого пути (который оказался высшим этапом в развитии Гумилева поэта и человека) он подошел лишь в конце жизни. Маска поэта «эстета» и «сноба», любителя «романтических цветов» и «жемчугов» «чистой» поэзии спала, приоткрыв скрытое под нею живое человеческое лицо.

Тем не менее не следует думать, что «позднее» творчество Гумилева некоей «железной стеной» отделено от раннего. При углубленном рассмотрении в его стихотворениях, статьях и рецензиях 1900—1910-х гг. уже можно обнаружить моменты, предвосхищающие позднейший поэтический взлет. Это полностью относится к «Письмам о русской поэзии» и другим литературно-критическим и теоретическим статьям Гумилева.

Очень часто кругозор автора «Писем о русской поэзии», как верно почувствовал Блок, чрезвычайно сужен не только в эстетическом, но и в историческом отношении. Творчество современных ему русских поэтов Гумилев рассматривает, как правило, в контексте развития русской поэзии конца XIX — начала XX в. В этих случаях вопрос о традициях большой классической русской поэзии XIX в. и их значения для поэзии XX в. почти полностью выпадает из поля его зрения. Повторяя достаточно избитые в ту эпоху фразы о том, что символизм освободил русскую поэзию от «вавилонского пленения», «идейности и предвзятости», Гумилев готов приписать Брюсову роль своего рода поэтического Петра Великого, который совершил переворот, широко открыв для русского читателя «окно» на Запад, и познакомил его с творчеством французских поэтов парнасцев и символистов, достижения которых обогатили художественную палитру поэтов-символистов (письмо VI). В соответствии с этой тенденцией своих взглядов Гумилев стремится в «Письмах» говорить о поэзии, и только о поэзии, настойчиво избегая всего

того, что ведет за ее пределы. При этом обнаруживается еще одна особенность взглядов раннего Гумилева, которая должна была быть особенно болезненно воспринята Блоком,— его подчеркнутая ориентация не на образцы русской классики, а на поэзию Запада в различных ее художественных образцах — от Вийона, Вордсворта, Байрона, Э. По до У. Уитмена, А. Рембо, С. Малларме. Впрочем, родословную русской поэзии Гумилев готов вести не только с Запада, но и с Востока, считая, что историческое положение России между Востоком и Западом делает для русских поэтов одинаково родным поэтический мир и Запада, и Востока (письмо XVII). И притом в 1912 г. он готов видеть в Ключеве «провозвестника новой силы, народной культуры», призванной сказать в жизни и в поэзии свое новое слово, выражающее не только «византийское сознание золотой иерархичности», но и «славянское ощущение светлого равенства всех людей» (письма XV и XVII).

Таким образом, было бы ошибочным думать, что в поэзии Гумилев ценит лишь «технику стиха и поэтический синтаксис», которые он пристально анализирует на примере И. Анненского и других представителей «новых» поэтических течений. У того же Анненского Гумилев привлекает «круг его идей, который нов и блещет неожиданностями», стремление поэта проникнуть «в самые новые, самые глухие закоулки человеческой души». «Безверье» Анненского Гумилев связывает с «безверьем» как характерным выражением духовного кризиса эпохи (письмо VI). «Литература законно прекрасна, как конституционное государство,— пишет критик в другом своем «письме»,— но вдохновение — это самодержец, обаятельный тем, что его живая душа выше стальных законов» (письмо II). А начало восьмого из «Писем о русской поэзии» Гумилев начинает с исторического очерка, где история поэзии под его пером непосредственно сливается с историей общественных настроений. «...В начале XIX столетия,— замечает он здесь,— когда, еще под свежим воспоминанием революции, Франция стремилась к идеалу общечеловеческого государства,— французская поэзия тяготела к античности <...> Германия, мечтая об объединении, воскрешала родной фольклор. Англия <...> нашла выражение общественного темперамента в героической поэзии Байрона». Позднее, обращаясь к Блоку, Гумилев подчеркивает «лермонтовское» и «некрасовское» начала в его поэзии, страстную любовь Блока к отчизне и его глубокую «человечность». В «чудотворце русского стиха» Гумилев ценит еще и особую внутреннюю чистоту и своеобразный «шиллеровский» морализм — «нежелание другому зла» (письмо XV). С большой пронизательностью — хотя и не без полемичности по отношению к теориям символистов — Гумилев призывает видеть в блоковской «Прекрасной Даме» не «Жену, облаченную в Солнце» и не проявление «Вечной Женственности», а «просто девушку, в которую был влюблен поэт», утверждая, что при таком понимании первая книга стихов Блока «бесконечно выиграет <...> в художественном отношении». При этом особую человеческую красоту

и обаяние поэзии Блока он видит в том, что, в отличие от других поэтов, Блок, благодаря свойственному его поэзии лирическому автобиографизму, отдает людям «не только свои творения, но и самого себя» (письмо XIX). У поэтов-акмеистов (В. Нарбута, М. Зенкевича) Гумилев отмечает как положительную черту отказ от самодовлеющего «эстетизма» старших символистов, ненависть к «бессодержательным красивым словам» и «шаблонному изяществу», нередко доведенную даже до эпатазирующих читателя «озорства» и натуралистической грубости (письмо XVIII). Цена выше всего в поэзии «крупную самобытную индивидуальность» (письмо XVIII), Гумилев утверждает: «У каждой книги стихов есть свой подвиг» (письмо XXIV), и в соответствии с этим в лице Мандельштама он приветствует поэта «с герличим сердцем и деятельной любовью» (письмо XXIV), который прямым и точным языком «говорит о своей человеческой мысли, любви или ненависти (...) Он стал поэтом современного города (...) не дивится, как заезжий пошехонец, автомобилям и трамваям и, заходя в библиотеку, не вздыхает о том, сколько написали люди, а прямо берет нужную книгу» (письмо XXVI).

Так в «Письмах о русской поэзии» обнаруживается столкновение и борьба двух различных, противоположных тенденций. Гумилев хочет оставаться всего лишь судьей и ценителем стиха, но свежий воздух жизни и истории постоянно врывается в его характеристики творческой индивидуальности разбираемых поэтов и произведений. И тогда фигуры этих поэтов и их стихи оживают для нас, открываются взору современного человека во всей реальной исторической сложности своего содержания и формы. И именно эта вторая тенденция делает столь пронизательными и тонкими страницы «Писем о русской поэзии», посвященные И. Анненскому, Клюеву, Блоку, Ф. Сологубу, Вяч. Иванову, М. Цветаевой, Ахматовой, Хлебникову, Ходасевичу, Мандельштаму, И. Северянину, так же как и ряду других, менее значительных представителей тогдашней русской поэзии (С. Городецкий, Б. Садовский, Ю. Верховский, В. Бородаевский, Н. Тэффи, П. Потемкин, С. М. Соловьев, Е. А. Кузьмина-Караваева, В. Пяст, молодые поэты-акмеисты М. Зенкевич, В. Нарбут, Г. Иванов, Г. Адамович и т. д.).

Чтобы верно оценить значение гумилевских «Писем о русской поэзии», следует отметить и еще одну немаловажную их особенность: 1900-е и 1910-е гг. ознаменовали в истории русской поэзии переломную эпоху. Рост городской цивилизации, изменившийся темп исторической жизни, расширение границ поэтической «памяти» и ассоциативного языка, психологическое усложнение содержания, обогащение словаря, поиски новой стилистики и новых поэтических форм для выражения изменившегося эмоционального заряда поэтической речи — все это было реальным, принципиально важным явлением новой поэтической эпохи. Это достаточно сильно почувствовали уже И. Анненский, К. Бальмонт, В. Брюсов и другие «старшие» символисты. В подобной атмосфере обостренное внимание Гумилева-критика к метрическому и композиционному

строению стиха, к вопросам ритма и поэтической «техники» в широком смысле слова не только имело свое историческое оправдание, но и придавало его анализу поэтической формы, рассматриваемой в одном ряду с проблемами максимальной одухотворенности, выразительности и действенности стихотворения в целом и каждого его слова, особую ценность в глазах младших его поэтов-современников. В обостренном внимании к поэтической форме, в стремлении выявить путем критического разбора «анатомию стихотворения» сказался свойственный Гумилеву поэту и теоретику рационализм. Однако этот рационализм, вызывавший столь сильное внутреннее сопротивление у Блока, был в 10-е и 20-е гг. свойствен не только Гумилеву, но и Брюсову, А. Белому, футуристам и близким к ним теоретикам Опояза. В этом смысле увлечение Гумилева критика вопросами поэтики и теории стиха, отраженное в «Письмах о русской поэзии», имело свою историческую закономерность. Для сегодняшнего же читателя оно важно и тем, что вводит его в курс поэтических исканий эпохи, и тем, что привлекает наше внимание ко многим живым и ныне вопросам теории стиха.

Как своеобразное подведение итогов тех поэтических принципов, борником которых Гумилев выступал в «Письмах о русской поэзии», статьях и рецензиях 1908—1916 гг., можно рассматривать интервью, опубликованное им на английском языке в 1917 г. в еженедельнике «Новый век» («The New Age»). «Мне кажется,— заявил Гумилев сотруднику этого издания К. Бехгоферу,— что мы переживаем сейчас с великим периодом риторической поэзии, в который были вовлечены почти все поэты XIX века. Сегодня основная тенденция в том, что каждый стремится к словесной экономии <...> Другая параллельная тенденция сегодня — поиск простоты образов, по контрасту с творчеством символистов, усложненным, преувеличенным и иногда даже бессвязным. Новая поэзия ищет простоты, ясности и достоверности <...> Рифма, как никогда, стала привлекать к себе внимание и становится все более и более важной для поэзии. <...> Я не думаю, что у футуризма в поэзии есть будущее <...> футуристы строят свои теории на полном презрении к искусству прошлого...» Гумилев соединил в этих словах и то, что он принимал во взглядах символистов (борьбу с «риторикой»), и то, что он отвергал в поэзии символизма и футуризма, выдвигая в качестве программы для себя и своих учеников поиски строгой направленности слова на предметный мир, «словесной экономии», «простоты, ясности и достоверности», соединенные — несмотря на отвержение им «классической» и «романтической» риторики — с опорой на традицию и уважением к искусству прошлого.

3

От «Писем о русской поэзии» и тесно примыкающих к ним по содержанию и форме критических рецензий Гумилева 1907—1916 гг. обратимся к его теоретическим и историко-литературным выступлениям.

Первой большой теоретической статьей Гумилева, напечатанной в «Аполлоне» в 1910 г., была статья «Жизнь стиха». Здесь молодой Гумилев изложил свои наиболее общие воззрения на проблемы поэтического творчества, развитые и конкретизированные в ряде последующих выступлений.

Широко распространено представление о том, что Гумилев (как и другие акмеисты) был сторонником теории «искусство для искусства». Однако достаточно прочесть более внимательно, чем это делается обычно, не только «Письма о русской поэзии», но и «Жизнь стиха» (как и последующие литературно-критические и теоретические статьи Гумилева), чтобы убедиться, что Гумилев ни на одном из этапов своего развития (как бы критически мы ни оценивали его поэтические достижения, упрекая его за условный «эстетизм», поэтическую нарядность и театральную декоративность ряда его стихов) не может быть отнесен к сторонникам теории «искусства для искусства» в традиционном ее понимании.

Статью «Жизнь стиха» Гумилев начинает с прямого обращения к спору между сторонниками «чистого» искусства и поборниками тезиса «искусство для жизни». Напоминая, что «спор этот длится много веков» и до сих пор не привел ни к каким определенным результатам, притом что каждое из обоих мнений имеет своих сторонников и выразителей, Гумилев доказывает, что основной вопрос в этом споре обеими сторонами поставлен неверно и именно здесь причина его многовековой неразрешенности. Ибо каждое явление одновременно имеет «право... быть самоценным», не нуждаясь во внешнем, чудом ему оправдании своего бытия и вместе с тем имеет «другое право, *более высокое* (подчеркнуто мною.— Г. Ф.) — служить другим» (также самоценным) явлениям жизни. Иными словами, Гумилев утверждает, что всякое явление жизни — в том числе поэзия — входит в более широкую, общую связь вещей, а потому должно рассматриваться не только как нечто отдельное, изолированное от всей совокупности других явлений бытия, но и в его спаянности с ними, которая не зависит от наших субъективных желаний и склонностей, а существует независимо от последних, как неизбежное и неотвратимое свойство окружающего человека реального мира.

Отсюда парадокс, на который указывает Гумилев: Гомер мог «оттачивать свои гексаметры», не заботясь в этот момент «ни о чем, кроме (...) цезур и спондеев (...)» Однако он счел бы себя плохим работником, если бы, слушая его песни, юноши не стремились к военной славе, если бы затуманенные взоры девушек не увеличивали красоту мира» (...) «Поэт должен возложить на себя вериги трудных форм (...) меж форм обычных (...), но только во славу своего бога, которого он обязан иметь. Иначе он будет простым гимнастом».

Итак, и отвлеченный, возвышенно эстетический, и грубо утилитарный подход к искусству одинаково ошибочны. Ибо в поэзии равно важны и «слово», и «мысль». Более того, как справедливо заметил О. Уайльд

(на которого ссылается Гумилев), поэзия тем и отличается от других видов искусства, что ей свойственны не только музыка и пластические формы, но «и мысль, и страсть, и одухотворенность».

Но мало того, что Гумилев стремится диалектически «снять» противоречие между сторонниками «чистого» искусства, подобными Эредиа или Верлену, и теми, кто вслед за Иоанном Дамаскином видел в искусстве вид пророческого (или, как Некрасов, вид гражданского) служения. Он доказывает, что взгляд на искусство как на служение жизни вызывает *большее уважение*, чем проповедь чистого искусства: «...разве очищение Авгиевых конюшен не упоминается наравне с другими великими подвигами Геракла? В старинных балладах рассказывается, что Роланд тосковал, когда против него выходил десяток врагов. Красиво и достойно он мог биться только против сотни». В этих прекрасных словах отражено свойственное поэзии Гумилева мужественное настроение: жизнь поэта представляется ему подвигом, требующим постоянной борьбы, усилий и жертв.

Подлинное, достойное звания поэтического произведение представляет, по Гумилеву, не мертвый механический продукт, а живой организм. Оно так же единственно и неповторимо, как единствен и неповторим каждый живущий на земле живой человек. Подобно человеку, творение истинной поэзии рождается в муках — и, только рожденное «в муках, схожих с муками деторождения», «оно может жить века», возбуждать «любовь и ненависть», заставить мир «считаться с фактом своего существования».

Не только «господа бога люди создали по своему образу и подобию», — повторяет Гумилев мысль Л. Фейербаха. То же самое относится к любому произведению подлинной (а не мнимой) поэзии! Так же как образ Бога, сотворенный воображением человека, «стихотворение должно являться слепком прекрасного человеческого тела, этой высшей ступени представляемого совершенства». Лишь такое стихотворение «самоценно», «имеет право существовать во что бы то ни стало». Но, имея право на «самоценное» существование, оно должно «перед самим собой оправдывать свое существование», как должен его оправдывать человек, спасенный от гибели «экспедицией», в которой ради его спасения погибли «десятки других людей... <...> Прекрасные стихотворения, как живые существа, входят в круг нашей жизни; они то учат, то зовут, то благословляют; среди них есть ангелы-хранители, искусители-демоны и милые друзья. Под их влиянием люди любят, враждуют и умирают».

Таким образом, истинное произведение поэзии, по Гумилеву, насыщено силой «живой жизни». Оно рождается, живет и умирает, как согретые человеческой кровью живые существа, — и оказывает на людей своим содержанием и формой сильнейшее воздействие. Без этого воздействия на других людей нет поэзии. «Искусство, родившись от жизни, снова идет к ней, но не как грошовый поденщик, не как сварливый брюзга, а как равный к равному».

Свои теоретические размышления о поэзии как о явлении самой жизни, насыщенном скрытой, могучей внутренней силой, способной оказывать живое, действенное влияние на человека, а подчас и служить ему опорой в труднейших, решающих для него жизненных обстоятельствах, Гумилев иллюстрирует в статье «Жизнь стиха» творчеством русских поэтов-символистов. Но он, думается, не случайно вспоминает при этом и о таких стихотворениях Пушкина, как «Анчар» или «Бедный рыцарь», и о «дивной музыке лермонтовских строк». Недаром подобные стихи то «ускоряют» развязку «по-русскому тяжелой любви», то «заклинают» или «зачаровывают» героев в произведениях Тургенева, Достоевского, Ф. Сологуба. Так устанавливается в статье Гумилева связь современной ему русской поэзии начала XX в. с великой русской классикой, сохраняющей в глазах автора статьи «Жизнь стиха» значение вечной и непреходящей художественной и духовно-нравственной ценности.

Примечателен в названной статье взгляд Гумилева на соотношение поэзии и «мысли». В поэзии, утверждает Гумилев, «чувство рождает мысль». Противоположное явление — стихи И. Анненского, у которого «мысль крепнет настолько, что становится чувством». Отсюда следует, что при возможности различного соотношения в поэзии «чувства и мысли» оба они для Гумилева — необходимые элементы стиха, рождающегося лишь на основе их объединения. Поэзия — развивает эту мысль Гумилев далее на примере истории русского символизма — «момент в истории человеческого духа», одно из ее назначений — «быть бойцом за культурные ценности».

Мы отнюдь не хотим идеализировать позицию Гумилева, который в этой своей статье еще остается приверженцем круга идей русского символизма, доказавшего, по его утверждению, свою зрелость уверенностью в том, что «мир есть наше представление». Впрочем, достойно внимания, что тогда же, в «Письмах о русской поэзии», Гумилев горячо оспаривает этот тезис, называя Сологуба за верность ему «единственным последовательным декадентом» и показывая, что именно поэтический солипсизм Сологуба обескровил его поэзию, сделав его «поэтом-мистификатором», лишенным способности «рисовать и лепить» (письмо VII).

И все же приходится признать, что не усвоенные Гумилевым элементы модной в начале XX в. субъективно-идеалистической теории познания и не повторение традиционных для поэтов и критиков-символистов этой эпохи упреков по адресу Писарева и Горького за их «бесцеремонное» отношение к традиционным культурным ценностям определяют главное содержание его первого критического манифеста, появившегося в «Аполлоне». Наоборот, при сопоставлении статьи «Жизнь стиха» с другими материалами, помещавшимися на страницах этого и других тогдашних модернистских журналов, его мысли о назначении поэзии поражают своей трезвостью, лежащим на них отпечатком здраво-

го смысла, выгодно отличающим их от многих других тогдашних теоретических трактатов, выходящих из-под пера представителей символизма.

Следующим после «Жизни стиха» выступлением Гумилева — теоретика поэзии явился его знаменитый манифест, направленный против русского символизма, — «Наследие символизма и акмеизм», уже упоминавшийся выше.

Статью «Наследие символизма и акмеизм» Гумилев начал с заявления, подготовленного его предыдущими статьями, — о том, что «символизм закончил свой круг развития и теперь падает». При этом он — и это крайне важно подчеркнуть — дает дифференцированную оценку французского, немецкого и русского символизма, характеризуя их (это обстоятельство до сих пор, как правило, ускользало от внимания исследователей гумилевской статьи) как три разные, *сменившие последовательно друг друга* ступени в развитии литературы XX в. Французский символизм, по Гумилеву, явился «родоначальником всего символизма». Но при этом в лице Верлена и Малларме он «выдвинул на передний план чисто литературные задачи». С их решением связаны и его исторические достижения (развитие свободного стиха, музыкальная «збыкость» слога, тяготение к метафорическому языку и «теория соответствий» — «символическое слияние образов и вещей»). Однако, породив во французской литературе «аристократическую жажду редкого и труднодостижимого, символизм спас французскую поэзию от влияния угрожавшего ее развитию натурализма, но не пошел дальше разработки всецело занимавших его представителей чисто литературных задач».

«Германский символизм» (в качестве родоначальников которого Гумилев называет Ибсена и Ницше), в отличие от французского, не ограничился решением «чисто литературных задач». Он сделал следующий шаг: выдвинул на первое место «вопрос о роли человека в мироздании, индивидуума в обществе». Но при этом скандинавские и немецкие символисты принесли личность в жертву чуждой ей, внешней, цели, подчинив ее «догмату» — отвлеченной идее «сверхчеловека» или нравственного долженствования (в духе Канта).

Заключительной, высшей фазой развития европейского символизма стал символизм русский, который «направил свои главные силы в область неведомого», пытаясь сквозь завесу явлений текущей жизни проникнуть в смысл скрытых законов истории и мироздания, найти путь, соединяющий «малую», доступную восприятию человека, и «большую», угадываемую в ее движении, высшую реальность, лишь смутно прозреваемую поэтом, а потому выразимую им путем иносказательного мифологического толкования своей жизни и явлений внешнего мира. Отсюда тяга русских символистов к «братанию с мистикой», «теософией», «окультизмом», устремление к иррациональному, таинственному, выразимому лишь путем символических уподоблений и ассоциаций.

Таким образом, символизм прошел, по мысли Гумилева, три стадии. И именно в результате того, что, последовательно пройдя их, он испро-

бывал все доступные ему пути, символизм потенциально исчерпал свои художественные возможности, не открывая для развития поэзии новых, еще не опробованных ею перспектив.

Следует подчеркнуть, что, утверждая, будто символизм «закончил свой круг развития», Гумилев (это очевидно из его писавшихся в 1912—1913 гг., как и позднейших, статей и рецензий) не ставил крест на творчестве Брюсова, Блока, Вяч. Иванова и других крупных поэтов-символистов (хотя именно так его статья, как и статья Городецкого, были поняты многими старшими современниками, вызвав у них, в частности у Блока, личную обиду и раздражение). Гумилев стремился в меру своих сил дать объективную историко-литературную оценку символизма, показать внутреннюю закономерность трех охарактеризованных этапов его развития, сменивших друг друга. Отсюда и общий вывод Гумилева о том, что в ходе своего развития символизм исчерпал одну за другой открытые им перед развитием поэтического творчества возможности и перспективы. И в этой критико-аналитической своей части статья-манифест Гумилева, думается, заслуживает от исследователей русского, французского и немецкого символизма более серьезного внимания, чем ей привыкли уделять те историки литературы у нас и за рубежом, которые рассматривали и рассматривают ее до сих пор лишь в свете утверждаемой в ней Гумилевым литературной программы той поэтической молодежи, объединенной в Цехе поэтов, выразителем идей и настроений которой он себя сознавал.

Между тем наиболее уязвима и противоречива в статье-манифесте Гумилева была именно позитивная ее часть. Гумилев стремился освободить поэзию от претворения реальности в символ, направив ее к конкретности и жизненности, знаменем которых в его глазах было творчество Вийона¹, Рабле и Шекспира. К этим трем именам он присоединяет имя Т. Готье — художника, влюбленного в искусство слова, исполненного веры в его безграничные возможности, отыскавшего для выражения жизни в искусстве «достойные одежды безупречных форм». Отсюда призыв Гумилева освободить поэта от несвойственной ему задачи «познания Бога»: не пытаясь, по примеру символистов, познать непознаваемое, он должен предпочесть «детски-мудрое, до боли сладкое ощущение» прелести и полноты земного, посюстороннего мира, включающего в себя как эстетически равные друг другу ценности «и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие». При этом Гумилев, отчасти, может, сам этого вполне не сознавая, как уже отмечено выше, вольно или невольно рвет с наиболее коренной,

¹ О Верлене, которого критик оценивает, как «прямого продолжателя Вийона», Гумилев замечает в письме XV о русской поэзии (1912), что он «был искренен, влюбчив, свободно изящен, набожен и развратен (...), пленительная фигура, когда у людей есть запас веселой и бездумной энергии...». Эти слова Гумилева дают ключ к пониманию его восхищения Вийоном. Вместе с тем в них ощутим и прямой автобиографический подтекст.

принципиальной основой русской классической поэзии, которая, хотя и в преображенном виде, продолжала составлять жизненный нерв стихотворений Блока и других лучших произведений поэтов-символистов. Пушкинские формулы «поэта-эхо», «поэта-пророка» сменяются в эстетике Гумилева 10-х гг. образом поэта, хотя и «причастного» «мировому ритму», но *отказывающегося от долга быть его художественным выразителем*. Критикуя «неврастению» и мистические идеалы поэтов-символистов, Гумилев довольствуется обращенным к своим последователям призывом смотреть ясно в глаза жизни, относясь с любовью к «самоценности» каждого явления и наслаждаясь отчетливым его поэтическим изображением. Это был путь к примирению (хотя и поэтически просветленному) с тем «страшным миром», против которого восставал и который не принимал Блок¹.

Нужно сказать и о том, что, призывая освободить поэзию от служения «прекрасной даме Теологии» и обратить ее в первую очередь к изображению земного мира, Гумилев в значительной степени остается эклектиком, «акмеистические» идеи которого представляют собой во многом смесь популярных идей его русских и иностранных предшественников и современников. Так, в провозглашаемой им необходимости утвердить свободный эстетический идеал в качестве высшей этики художника легко прослеживается влияние О. Уайльда, а в его призывах к поэту почувствовать себя «немного лесным зверем» и в убеждении, что к «общественности» ведет путь через развитие индивидуализма в «высшем» его напряжении, ощущаются отзвуки идей Ибсена и Ницше. Да и в своей чисто поэтической программе Гумилев во многом, как видно из его манифеста и из его поэзии 10-х гг., зависим от старших своих современников — в частности, от Брюсова, Блока и Кузмина. От первого он усвоил идею «классической» полновесности поэтической речи, изысканной стройности композиции стихотворения (определяющих, как он не раз будет писать в своих статьях, силу «внушаемости» поэтического слова), стремление к сжатости, яркой изобразительности, ощущение участия в потоке мировой истории, напоминающей о себе поэту своими широкими, беспредельными географическими горизонтами и классическими, традиционными историческими образцами любовного чувства и героических деяний, от второго — идею мужественности художника перед лицом жизни и ее тайн, от третьего — провозглашенную Кузминым в 1910 г. идею «кларизма» — беззаботной и легкой «поэтической ясности», основанной на умении ощущать ничем не замутненное очарование быстро преходящих жизненных мелочей. Кроме того, бесспорно существенное и неоспори-

¹ Тогдашний соратник Гумилева С. Городецкий прямо утверждал в своем манифесте, напечатанном в «Аполлоне» рядом со статьей Гумилева (а еще раньше, в декабре 1912 г., прочтенном им в Петербурге в помещении «Бродячей собаки» в качестве доклада под названием «Символизм и акмеизм»): «После всяческих «неприятных» мир бесповоротно принят акмеизмом во всей совокупности красот и безобразий» (Аполлон. 1913. № 1. С. 49).

мое влияние на формирование и художественной программы акмеизма, и творчества представителей этого направления русской поэзии имела живопись и графика (а также художественно-театральная деятельность) художников «Мира искусства» и последующих художественных направлений России начала XX в. Об этом свидетельствуют не только ранние статьи Гумилева о живописи или участие его и других поэтов-акмеистов в «Аполлоне» С. К. Маковского (где уделялось пристальное внимание Рериху, Серову, Сомову, Баксту, Сапунову, Судейкину, Головину и другим близким им художникам, многие из которых участвовали в журнале и были членами его редакционного кружка), но и «Поэма без героя» А. Ахматовой, представляющая собой замечательный художественный памятник жизненным и художественным увлечениям поэтической и театральной молодежи той поры — поры, которую Мандельштам в более ранней статье, написанной во времена, когда он еще не сознавал столь ярко и проникновенно выраженную Ахматовой трагедию поэтов своего поколения, беззаботно-радостно охарактеризовал как «утро акмеизма»¹.

Последние три теоретико-литературных опыта Гумилева — «Читатель», «Анатомия стихотворения» и трактат о вопросах поэтического перевода, написанный для коллективного сборника статей «Принципы художественного перевода», подготовленного в связи с необходимостью упорядочить предпринятую по инициативе М. Горького издательством «Всемирная литература» работу по переводу огромного числа произведений зарубежной классики и подвести под нее строгую научную основу (кроме Гумилева в названном сборнике были напечатаны статьи К. И. Чуковского и Ф. Д. Батюшкова — литературоведа-западника, профессора), — отделены от его статей 1910—1913 гг. почти целым десятилетием. Все они написаны в последние годы жизни поэта, в 1917—1921 гг. В этот период Гумилев мечтал, как уже было замечено выше, осуществить возникший у него ранее, в связи с выступлениями в Обществе ревнителей русского слова, а затем в Цехе поэтов, замысел единого, стройного труда, посвященного проблемам поэзии и теории стиха, труда, подводящего итоги его размышлениям в этой области. До нас дошли различные материалы, связанные с подготовкой этого труда, который Гумилев собирался в 1917 г. назвать: «Теория интегральной поэтики» — общий его план и конспект о поэзии (1914), представляющий собой отрывок из лекции о стихотворной технике символистов и футуристов. Возможно, что с этим же трудом Гумилева связан и набросок в записной книжке начала одной из неоконченных его статей «Вожди новой школы» — о Бальмонте, Брюсове и Сологубе (Гумилев успел для нее набросать лишь открывающую статью сжатую характеристику поэзии молодого Бальмонта)².

¹ М а н д е л ь ш т а м О. Слово и культура. С. 168—172.

² Впрочем, статья «Вожди новой школы», как предположил Г. П. Струве, могла быть задумана и для публикации за границей.

Статьи «Читатель» и «Анатомия стихотворения» частично повторяют друг друга. Можно предположить, что они были задуманы Гумилевым как два хронологически различных варианта (или две взаимосвязанные части) вступления к «Теории интегральной поэтики». Гумилев суммирует здесь те основные убеждения, к которым его привели размышления о сущности поэзии и собственный поэтический опыт. Впрочем, многие исходные положения этих статей сложились в голове автора раньше и были впервые бегло высказаны в «Письмах о русской поэзии» и статьях 1910—1913 гг.

В эссе «Анатомия стихотворения» Гумилев не только исходит из формулы Кольриджа (цитируемой также в статье «Читатель»), согласно которой «поэзия есть лучшие слова в лучшем порядке», но и объявляет ее вслед за А. А. Потебней «явлением языка или особой формой речи». Однако, несмотря на свойственные этой статье Гумилева рассудочность и доктринерский тон (которые были болезненно восприняты Блоком и вызвали с его стороны глубоко ироническое отношение), нетрудно убедиться, что мысль Гумилева и здесь по своему основному направлению чужда того «бездушного» формализма и догматизма, в которых упрекал его Блок. «Всякая речь обращена к кому-нибудь и содержит нечто, относящееся как к говорящему, так и к слушающему», — пишет Гумилев, развивая мысль о поэзии как об «особой форме речи». Гумилев подчеркивает, что поэзия представляет собой акт межчеловеческого общения, несет в себе эмоциональный и смысловой заряд, равно как и «некоторое волевое начало». А потому поэтика, по Гумилеву, отнюдь не сводится к поэтической «фонетике», «стилистике» и «композиции», но включает в себя учение об «эйдолологии» — о традиционных поэтических темах и идеях. Своим главным требованием акмеизм как литературное направление — утверждает Гумилев — «выставляет... равномерное внимание ко всем четырем разделам». Ибо, с одной стороны, каждый момент звучания слова и каждый поэтический штрих имеют выразительный характер, влияют на восприятие стихотворения, а с другой — слово (или стихотворение), лишенное выразительности и смысла, представляет собою не живое и одухотворенное, а мертворожденное явление, ибо оно не выражает лик говорящего и вместе с тем ничего не говорит слушателю (или читателю).

Сходную мысль выражает статья «Читатель». «Поэзия для человека, — пишет здесь Гумилев, — один из способов выражения своей личности при посредстве слова». И далее, сопоставляя поэзию с религией, он утверждает, что «и та, и другая требуют от человека духовной работы», являются «руководством» к «перерождению человека в высший тип». Различие же между ними состоит в том, что «религия обращается к коллективу, а поэзия — к каждой отдельной личности, от которой требует «усовершенствования своей природы». «Поэт, понявший „трав неясный запах“, хочет, чтобы то же стал чувствовать и читатель. Ему надо, чтобы всем „была звездная книга ясна“ и „с ним говорила

морская волна". Поэтому поэт в минуты творчества должен быть обладателем какого-нибудь ощущения, до него не осознанного и ценного. Это рождает в нем чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит свое последнее и самое главное, без познания чего не стоило земле и рождаться. Это совсем особенное чувство, иногда наполняющее таким трепетом, что оно мешало бы говорить, если бы не сопутствующее ему чувство победности, сознание того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда воскрешали мертвых, разрушали стены».

Последние слова приведенного фрагмента непосредственно перекликаются с цитированным выше стихотворением «Слово», проникнуты тем высоким сознанием пророческой миссии поэта и поэзии, которое родилось у Гумилева после Октября, в условиях высшего напряжения духовных сил поэта.

В заключение Гумилев анализирует разные типы читателей, повторяя свою любимую мысль, что постоянное изучение поэтической техники необходимо поэту, желающему достигнуть полной поэтической зрелости¹. При этом он оговаривается, что ни одна книга по поэтике (в том числе и задуманный им трактат) «не научит писать стихи, подобно тому, как учебник астрономии не научит создавать небесные светила. Однако и для поэтов она может служить для проверки своих уже написанных вещей и в момент, предшествующий творчеству, даст возможность взвесить, достаточно ли насыщено чувство, созрел образ и сильно волнение, или лучше не давать себе воли и приберечь силы для лучшего момента». Ибо «писать следует не тогда, когда можно, а когда должно».

В статье о принципах поэтического перевода (1919) Гумилев обобщил свой опыт блестящего поэта-переводчика. Тончайший мастер перевода, он обосновал в ней идеал максимально адекватного стихотворного перевода, воспроизводящего характер интерпретации автором «вечных» поэтических образов, «подводное течение темы», а также число строк, метр и размер, характер рифм и словаря оригинала, свойственные ему «особые приемы» и «переходы тона». Эта статья во многом заложила теоретический фундамент той замечательной школы советских (в особенности ленинградских) переводчиков 20-х гг., создателями которой явились Гумилев и его ближайший друг и единомышленник в области теории и практики художественного перевода М. Л. Лозинский. Особый интерес представляет попытка Гумилева определить «душу» каждого из главнейших размеров русского стиха, делающую его наиболее подходящим для решения тех или иных художественных задач.

¹ Мысль о значении «читателя», «собеседника» — общая характерная черта поэтов-акмеистов. См. в связи с этим как интересную параллель к статье Гумилева более раннюю статью О. Мандельштама «О собеседнике» (1913) (М а н д е л ь ш т а м О. Слово и культура. С. 48—54).

Живя в 1906—1908 гг. в Париже, Гумилев широко приобщается к французской художественной культуре. До поездки в Париж он, по собственному признанию в письме к Брюсову, недостаточно свободно владея французским языком, был сколько-нибудь полно знаком из числа франкоязычных писателей лишь с творчеством Метерлинка (да и того читал преимущественно по-русски). В Париже Гумилев овладевает французским языком, погружается в кипучую художественную жизнь Парижа. Вслед за Брюсовым и Анненским он берет на себя миссию расширить и обогатить знакомство русского читателя с французским искусством и поэзией, постепенно продвигаясь в ее изучении от творчества своих современников и их ближайших предшественников — поэтов-символистов и парнасцев — до ее более отдаленных истоков.

В статьях «Выставка нового русского искусства в Париже» и «Два салона» (1907—1908) Гумилев одним из первых в России приветствует искусство П. Гогена, которого он сочувственно сопоставляет с Н. К. Рерихом: «Оба они полюбили мир первобытных людей с его несложными, но могучими красками, линиями, удивляющими почти грубой простотой, с сюжетами, дикими и величественными, и, подобно тому, как Гоген открыл тропики, Рерих открыл нам истинный север — такой родной и такой пугающий». В восхищении «глубоко индивидуальным и гениально простым» искусством Гогена, его уходом от европейской культуры, стремлением художника отыскать под тропиками образ «первобытно величавой, радостно любящей и безбольно рождающей женщины», какой она является «наивному взору дикаря», смотрящего на нее «влюбленным взглядом», предвосхищены многие черты будущей поэзии Гумилева. Русский поэт высоко оценивает также живопись А. Руссо, П. Синьяка, испанца Зулоаги, графику А. Вебера, а из числа представленных в «Салоне Национального общества искусств» скульптур — работы О. Родена и Р. Бугатти. Более сдержанно, чем к Гогену и А. Руссо, относится Гумилев к Сезанну, недостаток работ которого поэт усматривает в том, что французский живописец хотя и «взялся за открытие новых путей для искусства», «затворившись в своей мастерской», но умер «в конце своей подготовительной работы». Интересен для характеристики эстетики самого Гумилева (так же как суждения о Гогене) отзыв его об «архитектурных фантазиях» Ф. Гара, рождающих, по словам поэта, «неведомый трепет новой близости к природе, которой не знали наши предки». Описание картины «Вечер» из этой серии Гара (в статье «Два салона») своим поэтическим настроением напоминает лучшие стихотворения раннего Гумилева.

Чтобы не возвращаться более к статьям Гумилева об изобразительном искусстве, следует отметить, что, как видно из этих статей, он считал, что пути развития русского и французского искусства в начале XX в. имели между собой немало общего. И там, и здесь, наряду с

присутствием «декадентов», Гумилев отмечал присутствие провозвестников нового «ренессанса» — «новаторов, которые идут к будущему». «Как Микула Селянинович,— писал о художниках такого типа Гумилев,— близки они к духу земли; как Вольга Святославович, живут стремлением к далеким и сказочным странам. Их можно отличить от декадентов уже тем, что их творчество богато приемами, разнообразно по темам, является микрокосмом и органическим целым, способным производить живое потомство». К числу таких живописцев-«новаторов», родственных по настроению ему и другим поэтам-акмеистам, Гумилев в первую очередь относит Рериха, противопоставляя его как «глубоко национального художника», обращенного к будущему, Сомову и Бенуа — представителям «не нашего поколения», которые — при всей своей «могучей технике» и «совершенном вкусе» — уже успели сказать свое слово в русском искусстве начала века.

В 1908 г. Гумилев печатает в газете «Речь» статью «О Верхарне» в связи с выходом на русском языке драмы бельгийского поэта-символиста «Монастырь» в переводе Эллиса (Л. Л. Кобылинского). В этой краткой статье ему удалось дать весьма лаконичное и в то же время достаточно полное и точное представление не только об этой драме, но и о фигуре Верхарна — фигуре поэта-«бойца», певца современной жизни, сумевшего принять и поэтически «прославить» ее в ее острых и непримиримых противоречиях. В последующих статьях и рецензиях конца 1900-х — начала 1910-х гг. Гумилев возвращается к французской поэзии — прошлой и современной — в рецензии на книгу переводов В. Брюсова «Французские лирики XIX века» (где в связи с оценкой переводов Брюсова он сжато и образно излагает свою оценку тех поэтов, стихи которых были включены в брюсовскую антологию) и в небольшой статье, посвященной творчеству французского поэта-символиста Ф. Вьеле-Грифена. В статье этой важны и характерны для Гумилева указания на особую конкретность и точность Грифена в пользовании поэтическим словом и на то, что природа, которую он любит «могучей и трогательной любовью», для него «не только пейзаж, но такое же действующее лицо, как и люди». Любопытна и констатация критиком того факта, что Грифен как поэт «многим обязан народной поэзии» — позднее, в 1921 г., Гумилев посвятит красоте и свободному веселью французской средневековой народной песни один из последних, наиболее глубоких и ценных своих историко-литературных опытов.

Самая крупная работа Гумилева 10-х гг., посвященная французской поэзии,— очерк «Теофиль Готье» (1911), напечатанный в качестве предисловия к переведенному Гумилевым сборнику стихотворений Готье «Эмали и камеи» (1914). В очерке этом Гумилев показал себя превосходным знатоком истории французской поэзии, художественной прозы и театра XIX в. Он не только внимательно исследовал творческий путь Готье, который привел его от участия в романтическом движении 30-х гг. к утверждению «идеала жизни в искусстве и для ис-

куства», что сделало Готье вождем и идеологом поколения французских поэтов-парнасцев, но и ввел поэзию Готье в более широкий общий контекст развития французской поэзии вплоть до начала XX в. Как явствует из заключительной части очерка, Готье, вопреки широко распространенному стереотипу, не был для Гумилева провозвестником и апологетом того узкоэстетического отношения к миру, которое Готье выразил в знаменитом стихотворении «Искусство», переведенном Гумилевым на русский язык:

Все прах! Одно, ликуя,
Искусство не умрет.
Статуя
Переживет народ.

Что перевод этот, хотя долгое время он рассматривался, а нередко рассматривается и до сих пор как изложение поэтической программы Гумилева (и шире — акмеистского литературного движения в целом), не отражает реально присущего Гумилеву более сложного понимания объективного смысла поэзии Готье, отчетливо говорит та итоговая оценка, которую Гумилев, заканчивая свой очерк, дает герою этого очерка. Русский поэт рассматривает здесь Готье как своеобразного поэта-энциклопедиста, завершителя целой поэтической традиции, которая, высоко оценивая искусство поэзии, видело в ней, однако, *не силу, стоящую над жизнью, а силу самой жизни* — необозримый по содержанию мир, рожденный ею и в то же время обладающий своими собственными специфическими внутренними закономерностями: «Он последний верил, что литература есть целый мир, управляемый законами, равноценными законам жизни, и он чувствовал себя гражданином этого мира. Он не подразделял его на высшие и низшие касты, на враждебные друг другу течения. Он уверенной рукой отовсюду брал, что ему было надо, и все становилось чистым золотом в этой руке. Классик по темпераменту, романтик по устремлениям, он дал нам незабываемые сцены в духе поэзии «Озерной школы», гетевского склада размышления о жизни и смерти, меланхолические и шаловливые картинки XVIII века. Его роман «Капитан Фракасс» — один из лучших образцов французской прозы по выдержанности языка и великолепию картин — написан по фабуле чуть ли не «romans populaires». В его пьесах — брызжущее остроумие и горячность романтизма уложились в рамки мольеровских комедий. В его стихах смелость образов и глубина переживаний только оттеняются эллинской простотой их передачи. В литературе нет других законов, кроме закона радостного и плодотворного усилия, — вот о чем всегда должно нам напоминать имя Теофила Готье».

Характерно-акмеистическая концовка о проявленном Готье примере «радостного и плодотворного усилия» как о главном его художественном завещании современным поэтам сочетается в размышлениях о нем Гумилева с указаниями на его художественный энциклопедизм, внутрен-

нее богатство и одухотворенность поэзии Готье, которой свойственна не только «смелость образов», но и «глубина переживаний», на синтез в его поэзии художественных достижений классицизма и романтизма, синтез «гетевского склада размышлений о жизни и смерти» с «брызжущим остроумием и горячностью». Несмотря на явное преувеличение в этих словах масштаба фигуры Готье (которого Гумилев, как мы уже знаем, в статье «Наследие символизма и акмеизм» пытался в это время в порыве увлечения поставить в один ряд с Вийоном, Рабле и Шекспиром), она отнюдь не сводится к утверждению идеала «чистого» искусства.

В 1914 г. Гумилев на основе результатов своих поездок в Африку задумывает статью об африканском искусстве, которая осталась неосуществленной (сохранился лишь первый ее лист, на котором набросано вступление к будущей статье).

Наиболее интенсивный период историко-литературных штудий Гумилева — начало 1918—1921 гг. В это время диапазон его историко-литературных интересов расширяется, причем историко-литературные занятия сочетаются с интенсивной издательской и переводческой деятельностью. В 1918 г. Гумилев, как уже было отмечено выше, переводит с французского перевода П. Дорма древнеавилонский эпос «Гильгамеш», которому предпосылает вступительную заметку, разъясняющую характер и методiku его поэтической реконструкции подлинника. В сжатом и лаконичном (опубликованном посмертно) предисловии к переводу «Матроны из Эфеса» Петрония Гумилев стремится ввести и фигуру автора этой «гадкой, но забавной сплетни», и ее саму как прообраз жанра новеллы, получившего позднее широчайшее развитие в литературе нового времени (от эпохи позднего средневековья и Возрождения до наших дней), во всемирно-исторический контекст, отмечая в ней черты, предвещающие «пессимистический реализм» Мопассана. Выше уже упоминалось о предисловии Гумилева, написанном для сборника переводов французских народных песен, готовившегося издательством «Всемирная литература». Критик набрасывает здесь емкую и содержательную характеристику французской народной поэзии, стремясь примирить те два противоположных ответа, которые сравнительно-историческая литературная наука XIX в. давала на вопрос о причинах, обусловивших сходные мотивы, объединяющие народные песни, поэмы и сказки разных стран и народов. Это сходство, по Гумилеву, могло быть как следствием того, что в разной географической и этнической среде «человеческий ум сталкивался (...) с одними и теми же положениями, мыслями», рождавшими одинаковые сюжеты, так и результатом разнородного «общения народов между собой», заимствованием песенных сюжетов и мотивов друг у друга странствующими певцами, в качестве посредников между которыми определенное место занимали «грамотные монахи», охотно сообщавшие нищим поэтам-слепцам и другим странникам «истории, сложенные поэтами-специалистами».

Для издательства «Всемирная литература» были написаны Гумилевым и предисловия к переведенной им «Поэме о старом моряке» С. Т. Кольриджа, равно как и к составленному им сборнику переводов баллад другого английского поэта-романтика начала XIX в.— Р. Саути. Оба эти поэта так называемой «Озерной школы» были широко известны в свое время в России — классические переводы из Р. Саути создали В. А. Жуковский и А. С. Пушкин. И посвященная темам морских блужданий и опасностей, жизни и смерти «Поэма о старом моряке» Кольриджа, и эпические по своему складу баллады Саути были созвучны характеру дарования самого Гумилева,— как переводчик он вообще тяготел к переводу произведений, близких ему по своему духовному строю (это относится не только к произведениям Готье, Кольриджа и Саути, но и к стихотворениям Ф. Вийона, Л. де Лиля, Ж. Мореаса, сонетам Ж. М. Эредиа, часть которых была блестяще переведена Гумилевым, «Орлеанской девственнице» Вольтера, в переводе которой он принял участие в последние годы жизни). Как видно из предисловия Гумилева к «Эмалям и камням» Готье, творчество поэтов «Озерной школы» привлекло его внимание уже в это время, однако посвятить время работе над подготовкой русских изданий их сочинений и выразить свое отношение к ним в специально посвященных им статьях он смог только в послереволюционные годы. Особый интерес этюдам Гумилева о Кольридже и Саути придает явно ощущаемый в них автобиографический подтекст,— Гумилев мысленно соотносит свою беспокойную судьбу с жизнью этих поэтов, а их поэтику и творческие устремления — с поэтикой акмеистов. Не случайны с этой точки зрения упоминания о ранних замыслах Кольриджа «основать социалистическую колонию», которые впоследствии уступили место его литературному и эстетическому реформаторству поэта-романтика, стремившегося постичь «в глубине своего духа» «связь между собой всего живого», равно как и подчеркнутая Гумилевым «гипнотическая сила» стихов «Поэмы о старом моряке» — утверждение, которое Гумилев подкрепляет блестящим анализом ее поэтического строя. Не менее знаменательны по своему автобиографическому смыслу слова, содержащиеся в заметке о Саути: «...он охотно выбирал темами своих поэм и стихотворений отдаленные эпохи и чужие ему страны, причем стремился передавать характерные для них чувства, мысли и мелочи быта, сам становясь на точку зрения своих героев». В словах этих внимательному читателю не может не броситься в глаза прямая перекличка с приведенной выше характеристикой Гогена, содержащейся в одной из наиболее ранних статей Гумилева. Перекличка эта свидетельствует о необычайной устойчивости основного ядра его поэтического мироощущения. В то же время в статьях о Кольридже и Саути ощущается, что они рассчитаны на запросы нового читателя, в сознании которого живы пережитые им недавно революционные годы и события.

В качестве предисловий к книгам горьковского издательства «Всемир-

ная литература» и издательства З. И. Гржебина были написаны также другие две историко-литературные статьи — краткая биография и творческий портрет А. К. Толстого (где автор ставил себе лишь весьма скромную цель дать общедоступную, научно-популярную характеристику основных произведений поэта, не выходя за пределы прочно установленного и общеизвестного) и опубликованная посмертно превосходная статья «Поэзия Бодлера» (1920), цитированная выше. Эта последняя статья, где творчество Бодлера рассматривается в контексте не только поэзии, но и науки и социальной мысли XIX в. и где Бодлер характеризуется как поэт «исследователь» и «завоеватель», «один из величайших поэтов» своей эпохи, подаривший человечеству «новый трепет» (по выражению В. Гюго) и открывший для своих современников и для всей поэзии XX в. новые горизонты, — достойно завершает долгий и плодотворный труд Гумилева — историка и переводчика французской поэзии, внесшего значительный вклад в дело ознакомления русского читателя с культурными ценностями народов Европы, Азии и Африки¹.

* * *

Литературно-критические и теоретико-литературные работы Гумилева не переиздавались в СССР с 1923 г. (за исключением статьи «Наследие символизма и акмеизм», перепечатававшейся несколько раз в различных сборниках как литературный манифест акмеизма). В последующие годы они оставались достоянием сравнительно узкого круга знатоков и любителей поэзии. К тому же издание статей Гумилева, осуществленное в 1923 г. его младшим другом и учеником поэтом Георгием Ивановым под общим названием «Письма о русской поэзии», включало лишь около половины литературно-критических работ поэта. Думается, что сегодня пришло время сделать эту часть наследия Гумилева, так же как его стихи и художественную прозу, в полном объеме достоянием более широкого советского читателя, который благодаря этому не только сможет значительно расширить свое знакомство с одним из важнейших периодов в развитии русской поэзии и литературной критики XX в., но и найдет в ней немало глубоких и свежих мыслей о поэзии, сохраняющих свое значение также и для наших дней.

Г. Фридендер

¹ Обзор работы Гумилева, выполненной им для издательства «Всемирная литература», содержит статья: Мартынов И. Ф. Гумилев и «Всемирная литература» // Гумилевские чтения. Wiener Slavistisches Almanach. Sonderband. Wien, 1984. N. 15. S. 77—95.

ЖИЗНЬ СТИХА

I

Крестьянин пашет, каменщик строит, священник молится, и судит судья. Что же делает поэт? Почему легко запоминаемыми стихами не изложит он условий произрастания различных злаков, почему отказывается сочинить новую «Дубинушку»¹ или обсахаривать горькое лекарство религиозных тезисов? Почему только в минуты малодушия соглашается признать, что чувства добрые он лирой пробуждал?² Разве нет места у поэта, все равно, в обществе ли буржуазном, социал-демократическом или общине религиозной? Пусть замолчит Иоанн Дамаскин!³

Так говорят поборники тезиса «Искусство для жизни». Отсюда — Франсуа Коппэ, Сюлли-Прюдом⁴, Некрасов и во многом Андрей Белый.

Им возражают защитники «Искусства для искусства»: «Подите прочь, какое дело поэту мирному до вас... душе противны вы, как гробы, для вашей глупости и злобы имели вы до сей поры бичи, темницы, топоры, довольны с вас, рабов безумных»⁵... Для нас, принцев Песни, жизнь только средство для полета: чем сильнее танцующий ударяет ногами землю, тем выше он поднимается. Чеканим ли мы свои стихи, как кубки, или пишем неясные, словно пьяные, песенки, мы всегда и прежде всего свободны и вовсе не желаем быть полезными.

Отсюда — Эредиа⁶, Верлен, у нас — Майков⁷.

Этот спор длится уже много веков, не приводя ни к каким результатам, и неудивительно: ведь от всякого отношения к чему-либо, к людям ли, к вещам или к мыслям, мы требуем прежде всего, чтобы оно было целомудренным. Под этим я подразумеваю право каждого явления

быть самоценным, не нуждаться в оправдании своего бытия, и другое право, более высокое, — служить другим.

Гомер оттачивал свои гекзаметры, не заботясь ни о чем, кроме гласных звуков и согласных, цезур и спондеев, и к ним приравнивал содержание. Однако он считал бы себя плохим работником, если бы, слушая его песни, юноши не стремились к военной славе, если бы затуманенные взоры девушек не увеличивали красоту мира.

Нецеломудренность отношения есть и в тезисе «Искусство для жизни», и в тезисе «Искусство для искусства».

В первом случае искусство низводят до степени проститутки или солдата. Его существование имеет ценность лишь постольку, поскольку оно служит чуждым его целям. Неудивительно, если у кротких муз глаза становятся мутными и они приобретают дурные манеры.

Во втором — искусство изнеживается, становится мучительно-лунным, к нему применимы слова Маллармэ, вложенные в уста его Иродиады⁸:

...J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux...

(Я люблю позор быть девственной и хочу жить среди ужаса, рождаемого моими волосами...)

Чистота — это подавленная чувственность, и она прекрасна, отсутствие же чувственности пугает, как новая неслыханная форма разврата.

Нет! возникает эра эстетического пуританизма, великих требований к поэту как творцу и мысли или слову — как материалу искусства. Поэт должен возложить на себя вериги трудных форм (вспомним гекзаметры Гомера, терцины и сонеты Данте, старошотландские строфы поэм Байрона) или форм обычных, но доведенных в своем развитии до пределов возможного (ямбы Пушкина), должен, но только во славу своего бога, которого он обязан иметь. Иначе он будет простым гимнастом.

Все же, если выбирать из двух вышеприведенных тезисов, я сказал бы, что в первом больше уважения к искусству и понимания его сущности. На него накладывается новая цепь, указывается новое применение кипящим в нем силам, пусть недостойное, низкое — это не важно: разве очищение Авгиевых конюшен не упоминается наравне с другими великими подвигами Геракла? В старинных балладах рассказывается, что Роланд тосковал, когда против него выходил десяток врагов. Красиво и

достойно он мог биться только против сотни. Однако не надо забывать, что и Роланд мог быть побежден...

Сейчас я буду говорить только о стихах, помня слова Оскара Уайльда, приводящие в ужас слабых и вселяющие бодрость в сильных:

«Материал, употребляемый музыкантом или живописцем, беден по сравнению со словом. У слова есть не только музыка, нежная, как музыка альты или лютни, не только — краски, живые и роскошные, как те, что пленяют нас на полотнах Венеции и Испанцев; не только пластичные формы, не менее ясные и четкие, чем те, что открываются нам в мраморе или бронзе,— у них есть и мысль, и страсть, и одухотворенность.

Все это есть у одних слов»⁹.

А что стих есть высшая форма речи, знает всякий, кто, внимательно оттачивая кусок прозы, употреблял усилия, чтобы сдержать рождающийся ритм.

II

Происхождение отдельных стихотворений таинственно схоже с происхождением живых организмов. Душа поэта получает толчок из внешнего мира, иногда в незабываемо яркий миг, иногда смутно, как зачатые во сне, и долго приходится вынашивать зародыш будущего творения, прислушиваясь к робким движениями еще неокрепшей новой жизни. Все действует на ход ее развития — и косой луч луны, и внезапно услышанная мелодия, и прочитанная книга, и запах цветка. Все определяет ее будущую судьбу. Древние уважали молчащего поэта, как уважают женщину, готовящуюся стать матерью.

Наконец, в муках, схожих с муками деторождения (об этом говорит и Тургенев¹⁰), появляется стихотворение. Благо ему, если в момент его появления поэт не был увлечен какими-нибудь посторонними искусствами, если, кроткий, как голубь, он стремился передать уже выношенное, готовое, и, мудрый, как змей, старался заключить все это в наиболее совершенную форму.

Такое стихотворение может жить века, переходя от временного забвения к новой славе, и даже умерев, подобно царю Соломону, долго еще будет внушать священный трепет людям. Такова Илиада...

Но есть стихотворения невыношенные, в которых вокруг первоначального впечатления не успели наслоиться другие,

есть и такие, в которых, наоборот, подробности затемняют основную тему, они — калек в мире образов, и совершенство отдельных их частей не радует, а скорее печалит, как прекрасные глаза горбунов. Мы многим обязаны горбунам, они рассказывают нам удивительные вещи, но иногда с такой тоской мечтаешь о стройных юношах Спарты, что не жалеешь их слабых братьев и сестер, осужденных суровым законом. Этого хочет Аполлон, немного страшный, жестокий, но безумно красивый Бог.

Что же надо, чтобы стихотворение жило, и не в банке со спиртом, как любопытный уродец, не полужизнью больного в креслах, но жизнью полной и могучей, — чтобы оно возбуждало любовь и ненависть, заставляло мир считаться с фактом своего существования? Каким требованиям должно оно удовлетворять?

Я ответил бы коротко: *всем*.

В самом деле, оно должно иметь: мысль и чувство — без первой самое лирическое стихотворение будет мертво, а без второго даже эпическая баллада покажется скучной выдумкой (Пушкин в своей лирике и Шиллер в своих балладах знали это), — мягкость очертаний юного тела, где ничто не выделяется, ничто не пропадает, и четкость статуи, освещенной солнцем; простоту — для нее одной открыто будущее, и — утонченность, как живое признание преемственности от всех радостей и печалей прошлых веков; и еще превыше этого — стиль и жест.

В стиле Бог показывается из своего творения, поэт дает самого себя, но тайного, неизвестного ему самому, позволяет догадаться о цвете своих глаз, о форме своих рук. А это так важно. Ведь у Данте Алигьери — мальчика, влюбившегося в бледность лица Беатриче, неистового гибеллина и веронского изгнанника, мы любим не меньше, чем его «Божественную Комедию»... Под жестом в стихотворении я подразумеваю такую расстановку слов, подбор гласных и согласных звуков, ускорений и замедлений ритма, что читающий стихотворение невольно становится в позу его героя, перенимает его мимику и телодвижения и, благодаря внушению своего тела, испытывает то же, что сам поэт, так что мысль изреченная становится уже не ложью, а правдой. Жалобы поэтов на тот факт, что публика не сочувствует их страданиям, упиваясь музыкой стиха, основаны на недоразумении. И радость, и грусть, и отчаяние читатель почувствует только свои. А чтобы возбуждать сочувствие, надо говорить о себе суконным языком, как это делал Надсон.

Возвращаясь к предыдущему: чтобы быть достойным своего имени, стихотворение, обладающее перечисленными качествами, должно сохранить между ними полную гармонию и, что всего важнее, быть вызванным к жизни не «пленной мысли раздражением», а внутренней необходимостью, которая дает ему душу живую — темперамент. Кроме того, оно должно быть безукоризненно даже до неправильности. Потому что индивидуальность стихотворению придают только сознательные отступления от общепринятого правила, причем они любят рядиться в бессознательные. Так, Charles Asselineau¹¹ рассказывает о «распутном сонете», где автор, сознательно нарушая правила, притворяется, что делает это в порыве поэтического вдохновения или увлечения страстью. И Ронсар, и Мейнар¹², и Малерб писали такие сонеты. Эти неправильности играют роль родинки, по ним легче всего восстановить в памяти облик целого.

Одним словом, стихотворение должно являться слепком прекрасного человеческого тела, этой высшей ступени представляемого совершенства: недаром же люди даже Господа Бога создали по своему образу и подобию. Такое стихотворение самоценно, оно имеет право существовать во что бы то ни стало. Так для спасения одного человека снаряжаются экспедиции, в которых гибнут десятки других людей. Но, однако, раз он спасен, он должен, как и все, перед самим собой оправдывать свое существование.

III

Действительно, мир образов находится в тесной связи с миром людей, но не так, как это думают обыкновенно. Не будучи аналогией жизни, искусство не имеет бытия, вполне подобного нашему, не может нам доставить чувственного общения с иными реальностями. Стихи, написанные даже истинными визионерами в момент транса, имеют значение лишь постольку, поскольку они хороши. Думать иначе — значит повторять знаменитую ошибку воробьев, желающих склевать нарисованные плоды.

Но прекрасные стихотворения, как живые существа, входят в круг нашей жизни; они то учат, то зовут, то благословляют; среди них есть ангелы-хранители, мудрые вожди, искусители-демоны и милые друзья. Под их влиянием люди любят, враждуют и умирают. Для многих отношений они являются высшими судьями, вроде тотемов

североамериканских дикарей. Пример — тургеневское «За-тишье», где стихотворение «Анчар» своей силой и дале-костью ускоряет развязку одной, по-русскому тяжелой, любви; или — «Идиот» Достоевского, когда «Бедный Ры-царь» звучит, как заклинание, на устах Аглаи, безумной от жажды полюбить героя; или — «Ночные Пляски» Соло-губа с их поэтом, зачаровывающим капризных царевен дивной музыкой лермонтовских строф¹³.

В современной русской поэзии, как на пример таких «живых» стихотворений, я укажу всего на несколько, стремясь единственно к тому, чтобы иллюстрировать вы-шесказанное, и оставляя в стороне многое важное и ха-рактерное. Вот хотя бы стихотворение Валерия Брюсова «В склепе»:

Ты в гробнице распростерта в мертвом венце.
Я целую лунный отблеск на твоём лице!..

Сквозь решетчатые окна виден круг луны,
В ясном небе, как над нами, тайна тишины.

За тобой у изголовья венчик влажных роз,
На твоих глазах, как жемчуг, капли прежних слез.

Лунный луч, лаская розы, жемчуг серебрит,
Лунный свет обходит кругом мрамор старых плит.

Что ты видишь, что ты помнишь в непробудном сне?
Тени темные все ниже клонятся ко мне.

Я пришел к тебе в гробницу через черный сад.
У дверей меня лемуры злобно сторожат.

Знаю, знаю, мне не долго быть вдвоем с тобой!
Лунный свет свершает мерно путь свой круговой.

Ты — недвижна, ты — прекрасна, в миртовом венце.
Я целую свет небесный на твоём лице!

Здесь, в этом стихотворении, бруссовская страстность, позволяющая ему невнимательно отнестись даже к высше-му ужасу смерти, исчезновения, и бруссовская нежность, нежность почти девическая, которую все радует, все томит, и лунный свет, и жемчуг, и розы,— эти две самые ха-рактерные особенности его творчества помогают ему со-здать образ, слепок, быть может, мгновения встречи без-возвратно разлученных и навсегда отравленных этой раз-лукой влюбленных.

В стихотворении «Гелиады» («Прозрачность», стр. 24) Вячеслав Иванов, поэт, своей солнечностью и чисто муж-

ской силой столь отличный от лунной женственности Брюсова, дает образ Фаэтона. Светлую древнюю сказку он превращает в вечно юную правду. Всегда были люди, обреченные на гибель самой природой их дерзаний. Но не всегда знали, что поражение может быть плодотворнее победы.

Он был прекрасен, отрок гордый,
Сын Солнца, юный Солнцебог,
Когда схватил рукою твердой
Величья роковой залог,—

Когда бразды своей державы
Восхитил у зардевших Ор,—
А кони бились о заставы,
Почуя пламенный простор!

И, пущены, взнеслись, заржали,
Покинув алую тюрьму,
И с медным топотом бежали,
Послушны легкому ярму... и т. д.

«Отрок гордый» не появляется в самом стихотворении, но мы видим его в словах и песнях трех девушек Гелиад, влюбленных в него, толкнувших его на погибель и оплакивающих его «над зеленым Эриданом». И мучительно-завидна судьба того, о ком девушки поют такие песни!

И. Анненский тоже могуч, но мощью не столько Мужской, сколько Человеческой. У него не чувство рождает мысль, как это вообще бывает у поэтов, а сама мысль крепнет настолько, что становится чувством, живым до боли даже. Он любит исключительно «сегодня» и исключительно «здесь», и эта любовь приводит его к преследованию не только декораций, но и декоративности. От этого его стихи мучат, они наносят душе неисцелимые раны, и против них надо бороться заклинаниями времен и пространства.

Какой тяжелый, темный бред!
Как эти выси мутно-лунны!
Касаться скрипки столько лет
И не узнать при свете струны!

Кому ж нас надо? Кто зажег
Два желтых лика, два унылых?
И вдруг почувствовал смычок,
Что кто-то взял и кто-то слил их.

«О, как давно! Сквозь эту тьму
Скажи одно: ты та ли, та ли?»

И струны ластились к нему,
Звения, но, ластясь, трепетали.

«Не правда ль? Больше никогда
Мы не расстанемся — довольно?»
И скрипка отвечала: «да»,
Но сердцу скрипки было больно.

Смычок все понял, он затих,
А в скрипке эхо все держалось,
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось.

Но человек не погасил
До утра свеч... и струны пели,
Лишь утро их нашло без сил
На черном бархате постели¹⁴.

С кем не случалось этого? Кому не приходилось склоняться над своей мечтой, чувствуя, что возможность осуществить ее потеряна безвозвратно? И тот, кто, прочитав это стихотворение, забудет о вечной, девственной свежести мира, поверит, что есть только мука, пусть кажущаяся музыкой, тот погиб, тот отравлен. Но разве не чарует мысль о гибели от такой певучей стрелы?

Затем, минуя «Незнакомку» Блока — о ней столько писалось, — я скажу еще о «Курантах Любви» Кузмина. Одновременно с ними автором писалась к ним и музыка, и это положило на них отпечаток какого-то особого торжества и нарядности, доступной только чистым звукам. Стих льется, как струя густого, душистого и сладкого меда, веришь, что только он — естественная форма человеческой речи, и разговор или прозаический отрывок после кажутся чем-то страшным, как шепот в тютчевскую ночь, как нечистое заклинание. Эта поэма составлена из ряда лирических отрывков, гимнов любви и о любви. Ее слова можно повторять каждый день, как повторяешь молитву, вдыхаешь запах духов, смотришь на цветы. Я приведу из нее один отрывок, который совершенно зачаровывает наше представление о завтрашнем дне, делает его рогом изобилия:

Любовь расставляет сети
Из крепких шелков;
Любовники, как дети,
Ищут оков.

Вчера ты любви не знаешь,
Сегодня весь в огне.
Вчера меня отвергаешь,
Сегодня клянешься мне.

Завтра полюбит любивший
И не любивший вчера,
Придет к тебе не бывший
Другие вечера.

Полюбит, кто полюбит,
Когда настанет срок,
И будет то, что будет,
Что приготовил нам рок.

Мы, как малые дети,
Ищем оков,
И слепо падаем в сети
Из крепких шелков.

Так искусство, родившись от жизни, снова идет к ней, но не как грошовый поденщик, не как сварливый брюзга, а как равный к равному.

IV

На днях прекратил свое существование журнал «Весы», главная цитадель русского символизма¹⁵. Вот несколько характерных фраз из заключительного манифеста редакции, напечатанного в № 12:

«Весы» были шлюзой, которая была необходима до тех пор, пока не слились два идейных уровня эпохи, и она становится бесполезной, когда это достигнуто, наконец, ее же действием. Вместе с победой идеи символизма в той форме, в какой они исповедовались и должны были исповедоваться «Весами», ненужным становится и сам журнал. Цель достигнута, и eo ipso средство бесполезно! Растут иные цели!»

«Мы не хотим сказать этим, что символическое движение умерло, что символизм перестал играть роль идейного лозунга нашей эпохи»... «Но завтра то же слово станет иным лозунгом, загорится иным пламенем, и оно уже горит по-иному над нами».

Со всем этим нельзя не согласиться, особенно если дело коснется поэзии. Русский символизм, представленный полнее всего «Весами», независимо от того, что он явился неизбежным моментом в истории человеческого духа, имел еще назначение быть бойцом за культурные ценности, с которыми от Писарева до Горького¹⁶ у нас обращались очень бесцеремонно. Это назначение он выполнил блестя-

ще и внушил дикарям русской печати если не уважение к великим именам и идеям, то, по крайней мере, страх перед ними¹⁷. Но вопрос, надо ли ему еще существовать как литературной школе, сейчас имеет слишком мало надежд быть вполне разрешенным, потому что символизм создан не могучей волей одного лица, как «Парнас» волей Леконта де-Лиль, и не был результатом общественных переворотов, как романтизм, но явился следствием зрелости человеческого духа, провозгласившего, что мир есть наше представление. Так что устаревшим он окажется только тогда, когда человечество откажется от этого тезиса — и откажется не только на бумаге, но всем своим существом. Когда это случится, предоставляю судить философам. Теперь же мы не можем не быть символистами. Это не призыв, не пожелание, это только удостоверяемый мною факт.

НАСЛЕДИЕ СИМВОЛИЗМА И АКМЕИЗМ

Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает. И то, что символические произведения уже почти не появляются, а если и появляются, то крайне слабые, даже с точки зрения символизма, и то, что все чаще и чаще раздаются голоса в пользу пересмотра еще так недавно бесспорных ценностей и репутаций, и то, что появились футуристы, эго-футуристы и прочие гиены, всегда следующие за львом *. На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова *акμή* — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь¹), — во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме. Однако, чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом.

Французский символизм, родоначальник всего символизма как школы, выдвинул на передний план чисто литературные задачи: свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору, вознесенную превыше всего, и

* Пусть не подумает читатель, что этой фразой я ставлю крест над всеми крайними устремлениями современного искусства. В одной из ближайших книжек «Аполлона» их разбору и оценке будет посвящена особая статья.

пресловутую «теорию соответствий». Последнее выдает с головой его не романскую и, следовательно, не национальную, наносную почву. Романский дух слишком любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию; эта же символическая слиянность всех образов и вещей, изменчивость их облика, могла родиться только в туманной мгле германских лесов. Мистик сказал бы, что символизм во Франции был прямым последствием Седана². Но, наряду с этим, он вскрыл во французской литературе аристократическую жажду редкого и трудно-достижимого и таким образом спас ее от угрожающего ей вульгарного натурализма.

Мы, русские, не можем считаться с французским символизмом, хотя бы уже потому, что новое течение, о котором я говорил выше, отдает решительное предпочтение романскому духу перед германским. Подобно тому, как французы искали новый, более свободный стих, акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов, более, чем когда-либо, свободной перестановкой ударений, и уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе стихосложения. Головокружительность символических метафор приучила их к смелым поворотам мысли; зыбкость слов, к которым они прислушивались, побудила искать в живой народной речи новых — с более устойчивым содержанием; и светлая ирония, не подрывающая корней нашей веры, — ирония, которая не могла не проявляться хоть изредка у романских писателей, — стала теперь на место той безнадежной, немецкой серьезности, которую так возлелеяли наши символисты. Наконец, высоко ценя символистов за то, что они указали нам на значение в искусстве символа³, мы не согласны приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия и ищем их полной согласованности. Этим мы отвечаем на вопрос о сравнительной «прекрасной трудности» двух течений: акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню. А один из принципов нового направления — всегда идти по линии наибольшего сопротивления.

Германский символизм в лице своих родоначальников Ницше и Ибсена выдвигал вопрос о роли человека в мироздании, индивидуума в обществе и разрешал его, находя какую-нибудь объективную цель или догмат, которым должно было служить. В этом сказывалось, что германский символизм не чувствует самоценности каждого явления, не нуждающейся ни в каком оправдании извне.

Для нас иерархия в мире явлений — только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки неизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия — все явления брата.

Мы не решились бы заставить атом поклониться Богу, если бы это не было в его природе. Но, ощущая себя явлениями среди явлений, мы становимся причастны мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и в свою очередь воздействуем сами. Наш долг, наша воля, наше счастье и наша трагедия — ежечасно угадывать то, чем будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира, и торопить его приближение. И как высшая награда, ни на миг не останавливая нашего внимания, грезится нам образ последнего часа, который не наступит никогда. Бунтовать же во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним — открытая дверь. Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней. Здесь индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность. Здесь Бог становится Богом Живым, потому что человек почувствовал себя достойным такого Бога. Здесь смерть — занавес, отделяющий нас от актеров, от зрителей, и во вдохновении игры мы презираем трусливое заглядывание — что будет дальше? Как адамысты, мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению. Но тут время говорить русскому символизму.

Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом. Некоторые его искания в этом направлении почти приближались к созданию мифа. И он вправе спросить идущее ему на смену течение, только ли звериными добродетелями оно может похвастать и какое у него отношение к непознаваемому. Первое, что на такой вопрос может ответить акмеизм, будет указанием на то, что непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать. Второе — что все попытки в этом направлении — нецеломудренны. Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе. Бедность воображения обнаружит тот, кто эволюцию личности будет представлять себе всегда в условиях времени и пространства. Как можем мы вспоминать наши прежние существования (если это не явно литературный прием), когда мы были в бездне, где

мириады иных возможностей бытия, о которых мы ничего не знаем, кроме того, что они существуют? Ведь каждая из них отрицается нашим бытием и в свою очередь отрицает его. Детски-мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания,— вот то, что нам дает неведомое. Франсуа Виллон, спрашивая, где теперь прекраснейшие дамы древности, отвечает сам себе горестным восклицанием:

...Mais où sont les neiges d'antan! ⁴

И это сильнее дает нам почувствовать нездешнее, чем целые томы рассуждений, на какой стороне луны находятся души усопших... Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма. Это не значит, чтобы он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному; но тогда она должна только содрогаться. Разумеется, познание Бога, прекрасная дама Теология, останется на своем престоле, но ни ее низводить до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят. Что же касается ангелов, демонов, стихийных и прочих духов, то они входят в состав материала художников и не должны больше земной тяжестью перевешивать другие взятые им образы.

Всякое направление испытывает влюбленность к тем или иным творцам и эпохам. Дорогие могилы связывают людей больше всего. В кругах, близких к акмеизму, чаще всего произносятся имена Шекспира, Рабле, Виллона и Теофиля Готье ⁵. Подбор этих имен не произволен. Каждое из них — краеугольный камень для здания акмеизма, высокое напряжение той или иной его стихии. Шекспир показал нам внутренний мир человека, Рабле — телц и его радости, мудрую физиологичность, Виллон поведал нам о жизни, нисколько не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все,— и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие, Теофиль Готье для этой жизни нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм. Соединить в себе эти четыре момента — вот та мечта, которая объединяет сейчас между собою людей, так смело назвавших себя акмеистами.

ЧИТАТЕЛЬ

Поэзия для человека — один из способов выражения своей личности и проявляется при посредстве слова, единственного орудия, удовлетворяющего ее потребностям. Все, что говорится о поэтичности какого-нибудь пейзажа или явления природы, указывает только на пригодность их в качестве поэтического материала или намекает на очень отдаленную аналогию в анимистическом духе между поэтом и природой. То же относится и к поступкам или чувствам человека, не воплощенным в слове. Они могут быть прекрасными, как впечатление, даваемое поэзией, но не станут ею, потому что поэзия заключает в себе далеко не все прекрасное, что доступно человеку. Никакими средствами стихотворной фонетики не передать подлинного голоса скрипки или флейты, никакими стилистическими приемами не воплотить блеска солнца, веяния ветра.

Поэзия и религия — две стороны одной и той же монеты. И та и другая требуют от человека духовной работы. Но не во имя практической цели, как этика и эстетика, а во имя высшей, неизвестной им самим. Этика приспособляет человека к жизни в обществе, эстетика стремится увеличить его способность наслаждаться. Руководство же в перерождении человека в высший тип принадлежит религии и поэзии. Религия обращается к коллективу. Для ее целей, будь то построение небесного Иерусалима¹, повсеместное прославление Аллаха, очищение материи в Нирване², необходимы совместные усилия, своего рода работа полипов, образующая коралловый риф. Поэзия всегда обращается к личности. Даже там, где поэт говорит с толпой, — он говорит отдельно с каждым из

толпы. От личности поэзия требует того же, чего религия от коллектива. Во-первых, признания своей единственности и всемогущества, во-вторых, усовершенствования своей природы. Поэт, понявший «трав неясный запах»³, хочет, чтобы то же стал чувствовать и читатель. Ему надо, чтобы всем «была звездная книга ясна» и «с ним говорила морская волна»⁴. Поэтому поэт в минуты творчества должен быть обладателем какого-нибудь ощущения, до него не осознанного и ценного. Это рождает в нем чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит свое последнее и самое главное, без познания чего не стоило земле и рождаться. Это совсем особенное чувство, иногда наполняющее таким трепетом, что оно мешало бы говорить, если бы не сопутствующее ему чувство победности, сознание того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда воскрешали мертвых, разрушали стены. Эти два чувства бывают и у плохих поэтов. Изучение техники заставляет их являться реже, но давать большие результаты.

Поэзия всегда желала отмежеваться от прозы. И типографским (прежде каллиграфическим) путем, начиная каждую строку с большой буквы, и звуковым ясно слышимым ритмом, рифмой, аллитерацией, и стилистически, создавая особый «поэтический» язык (трубадуры, Ронсар, Ломоносов), и композиционно, достигая особой краткости мысли, и эйдолологически в выборе образов. И повсюду проза следовала за ней, утверждая, что между ними, собственно, нет разницы, подобно бедняку, преследующему своей дружбой богатого родственника. За последнее время ее старания как будто увенчались успехом. С одной стороны, она под пером Флобера, Бодлера, Рембо⁵ приобрела манеры избранницы судьбы, с другой, поэзия, помня, что повитка непременно условие ее существования, неустанно ищет новых и новых средств воздействия и подошла к запретной области в стихе Вордсворда⁶, композиции Байрона, свободном стихе и др. и даже в начертании, раз Поль Фор⁷ печатает свои стихи в строку, как прозу.

Я думаю, и невозможно найти точной границы между прозой и поэзией, как не найдем ее между растениями и минералами, животными и растениями. Однако существование гибридных особей не унижает чистого типа. И относительно поэзии ее новейшие исследователи пришли к согласию. В Англии продолжает царить аксиома Кольриджа⁸, определяющая поэзию как «лучшие слова в лучшем порядке». Во Франции мнение Т. де Банвиля⁹: поэма — то, что

уже сотворено и не может быть исправлено. А к этим двум мнениям примкнул и Малларме¹⁰, сказавший: «Поэзия везде, где есть внешнее усилие стиля».

Выражая себя в слове, поэт всегда обращается к кому-то, к какому-то слушателю. Часто этот слушатель он сам, и здесь мы имеем дело с естественным раздвоением личности. Иногда некий мистический собеседник, еще не явившийся друг, или возлюбленная, иногда это Бог, Природа, Народ...

Это — в минуту творчества. Однако ни для кого, а для поэта тем более не тайна, что каждое стихотворение находит себе живого реального читателя среди современников, порой потомков. Этот читатель отнюдь не достоин того презрения, которым так часто обливали его поэты. Это благодаря ему печатаются книги, создаются репутации, это он дал нам возможность читать Гомера, Данте и Шекспира. Кроме того, никакой поэт и не должен забывать, что он сам, по отношению к другим поэтам, тоже только читатель. Однако все мы подобны человеку, выучившемуся иностранному языку по учебникам. Мы можем говорить, но не понимаем, когда говорят с нами. Неисчислимы руководства для поэтов, но руководств для читателей не существует. Поэзия развивается, направления в ней сменяются направлениями, читатель остается все тем же, и никто не пытается фонарем познания осветить закоулки его темной читательской души. Этим мы сейчас и займемся.

Прежде всего каждый читатель глубоко убежден, что он авторитет; один — потому, что дослужился до чина полковника, другой — потому, что написал книгу о минералогии, третий — потому, что знает, что тут и хитрости никакой нет: «Нравится — значит, хорошо, не нравится — значит, плохо; ведь поэзия — язык богов, ergo, я могу о ней судить совершенно свободно». Таково общее правило, но в дальнейшем своем отношении читатели разделяются на три основных типа: наивный, сноб и экзальтированный. Наивный ищет в поэзии приятных воспоминаний: если он любит природу — он порицает поэтов, не говорящих о ней, если он социалист, Дон-Жуан или мистик — он ищет стихов по своей специальности. Он хочет находить в стихах привычные ему образы и мысли, упоминания о вещах, которые ему нравятся. О своих впечатлениях он говорит мало и обыкновенно ничем не мотивирует своих мнений. В общем, довольно добродушный, хотя и подвержен припадкам слепой ярости, как всякое травоядное. Распространен среди критиков старого закала.

Сноб считает себя просвещенным читателем: он любит говорить об искусстве поэта. Обыкновенно он знает о существовании какого-нибудь технического приема и следит за ним при чтении стихотворения. Это от него вы услышите, что X — великий поэт, потому, что вводит сложные ритмы, Y — потому, что создает новые слова, Z — потому, что волнует путем повторений. Он выражает свои мнения пространно и порой интересно, но, учитывая только один, редко два или три приема, неизбежно ошибается самым плачевным образом. Встречается исключительно среди критиков новой школы.

Экзальтированный любит поэзию и ненавидит поэтику. В прежние времена он встречался и в других областях человеческого духа. Это он требовал сожжения первых врачей, анатомов, дерзающих раскрыть тайну Божьего создания. Был он и среди моряков, освистывавших первый пароход, потому что мореплавателю должен молиться Деве Марии о даровании благоприятного ветра, а не жечь какие-то дрова, чтобы заставить вертеться какие-то колеса. Вытесненный отовсюду, он сохранился только среди читателей стихов. Он говорит о духе, цвете и вкусе стихотворения, о его чудесной силе или, наоборот, дряблости, о холодности или теплоте поэта. Встречается редко, вытесняемый все больше и больше двумя первыми типами, и то среди самих поэтов.

Картина безотрадная, не правда ли? И если поэтическое творчество есть оплодотворение одного духа другим посредством слова, подобное оплодотворению естественному, то это напоминает любовь ангелов к каиниткам¹¹, или, что то же самое, — простое скотоложество. Однако может быть иной читатель, читатель-друг. Этот читатель думает только о том, о чем ему говорит поэт, становится как бы написавшим данное стихотворение, напоминает его интонациями, движениями. Он переживает творческий миг во всей его сложности и остроте, он прекрасно знает, как связаны техникой все достижения поэта и как лишь ее совершенства являются знаком, что поэт отмечен милостью Божией. Для него стихотворение дорого во всей его материальной прелести, как для псалмопевца слюни его возлюбленной и покрытое волосами лоно. Его не обманешь частичными достижениями, не подкупишь симпатичным образом. Прекрасное стихотворение входит в его сознание, как непреложный факт, меняет его, определяет его чувства и поступки. Только при условии его существования поэзия выполняет свое мировое назначение облагораживать

людскую породу. Такой читатель есть, я по крайней мере видел одного. И я думаю, если бы не человеческое упрямство и нерадивость, многие могли бы стать такими.

Если бы я был Беллами¹², я бы написал роман из жизни читателя грядущего. Я бы рассказал о читательских направлениях и их борьбе, о читателях-врагах, обличающих недостаточную божественность поэтов, о читателях, подобных д'аннунциевской Джюкконде¹³, о читателях Елены Спартанской, для завоевания которых надо превзойти Гомера. По счастью, я не Беллами и одним плохим романом будет меньше.

То, чего читатель вправе и поэту должен требовать от поэта, и составит предмет этой книги. Но поэтов она не научит писать стихи, подобно тому, как учебник астрономии не научит создавать небесные светила. Однако и для поэтов она может служить для проверки своих уже написанных вещей и в момент, предшествующий творчеству, даст возможность взвесить, достаточно ли насыщено чувство, созрел образ и сильно волнение, или лучше не давать себе воли и приберечь силы для лучшего момента. Писать следует не тогда, когда можно, а когда должно. Слово «можно» следует выкинуть из всех областей исследования поэзии.

Делакруа говорил: «Надо неустанно изучать технику своего искусства, чтобы не думать о ней в минуты творчества». Действительно, надо или совсем ничего не знать о технике, или знать ее хорошо. Шестнадцатилетний Лермонтов написал «Ангела» и только через десять лет мог написать равное ему стихотворение. Но зато «Ангел» был один, а все стихи Лермонтова 40-го и 41-го года прекрасны¹⁴. Стихотворение, как «Афина-Паллада», явившаяся из головы Зевеса, возникая из духа поэта, становится особым организмом. И, как всякий живой организм, оно имеет свою анатомию и физиологию. Прежде всего мы видим сочетание слов, этого мяса стихотворения. Их свойство и качество составляют предмет стилистики. Затем мы видим, что эти сочетания слов, дополняя одно другое, ведут к определенному впечатлению, и замечаем костяк стихотворения, его композицию. Затем мы выясняем себе всю природу образа, то ощущение, которое побудило поэта к творчеству, нервную систему стихотворения и таким образом, овладеваем эйдолологией. Наконец (хотя все это делается одновременно), наше внимание привлекает звуковая сторона стиха (ритм, рифма, сочетание гласных и согласных), которая, подобно крови, переливается в его жилах, и

мы уясняем себе его фонетику. Все эти качества присущи каждому стихотворению, самому гениальному и самому дилетантскому, подобно тому, как можно анатомировать живого и мертвеца. Но физиологические процессы в организме происходят лишь при условии его некоторого совершенства, и, подробно анатомировав стихотворение, мы можем только сказать — есть ли в нем все, что надо и в достаточной мере, чтобы оно жило.

Законы же его жизни, то есть взаимодействие его частей, надо изучать особо, и путь к этому еще почти не проложен.

АНАТОМИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ

Среди многочисленных формул, определяющих существо поэзии, выделяются две, предложенные поэтами же, задумывавшимися над тайнами своего ремесла. Формула Кольриджа гласит: «Поэзия есть лучшие слова в лучшем порядке». И формула Теодора де-Банвиля: «Поэзия есть то, что сотворено и, следовательно, не нуждается в переделке». Обе эти формулы основаны на особенно ясном ощущении законов, по которым слова влияют на наше сознание. Поэтом является тот, кто учтет все законы, управляющие комплексом взятых им слов. Учитывающий только часть этих законов будет художником-прозаиком, а не учитывающий ничего, кроме идейного содержания слов и их сочетаний, будет литератором, творцом деловой прозы. Перечисление и классификация этих законов составляет теорию поэзии. Теория поэзии должна быть дедуктивной, не основанной только на изучении поэтических произведений, подобно тому, как механика объясняет различные сооружения, а не только описывает их. Теория же прозы (если таковая возможна) может быть только индуктивной, описывающей приемы тех или иных прозаиков, иначе она сольется с теорией поэзии.

Кроме того, по определению Потебни, поэзия есть явление языка или особая форма речи. Всякая речь обращена к кому-нибудь и содержит нечто, относящееся как к говорящему, так и к слушающему, причем последнему говорящий приписывает те или иные свойства, находящиеся в нем самом. Человеческая личность способна на бесконечное дробление. Наши слова являются выраженьем лишь части нас, одного из наших ликов. О своей любви

мы можем рассказать любимой женщине, другу, на суде, в пьяной компании, цветам, Богу. Ясно, что каждый раз наш рассказ будет иным, так как мы меняемся в зависимости от обстановки. С этим тесно связано такое же многообразие слушающего, так как мы обращаемся тоже лишь к некоторой его части. Так, обращаясь к морю, мы можем отметить его родственность нам или, наоборот, отчужденность, приписать ему заботу о нас, равнодушие или враждебность. Описание моря с фольклористической, живописной, геологической точки зрения, часто связанное с обращением, сюда не относится, так как явно, что обращение здесь лишь прием, и подлинный собеседник — некто иной.

Так как в каждом обращении есть некоторое волевое начало, то поэт для того, чтобы его слова были действительными, должен ясно видеть соотношение говорящего и слушающего и чувствовать условия, при которых связь между ними действительно возможна. Это является предметом поэтической психологии.

В каждом стихотворении обе эти части общей поэтики дополняют одна другую. Теория поэзии может быть сравнена с анатомией, а поэтическая психология с физиологией. Стихотворение же — это живой организм, подлежащий рассмотрению и анатомическому, и физиологическому.

Теория поэзии может быть разделена на четыре отдела: фонетику, стилистику, композицию и эйдонологию¹. Фонетика исследует звуковую сторону стиха, ритмы, т. е. смену повышений и понижений голоса, инструментовку, т. е. качество и связь между собою различных звуков, науку об окончаниях и науку о рифме с ее звуковой стороны.

Стилистика рассматривает впечатление, производимое словом в зависимости от его происхождения, возраста, принадлежности к той или иной грамматической категории, места во фразе, а также группой слов, составляющих как бы одно целое, например, сравнением, метафорой и пр.

Композиция имеет дело с единицами идейного порядка и изучает интенсивность и смену мыслей, чувств и образов, вложенных в стихотворение. Сюда же относится и ученье о строфах, потому что та или иная строфа оказывает большое влияние на ход мысли поэта.

Эйдонология подводит итог темам поэзии и возможным отношениям к этим темам поэта.

Каждый из этих отделов незаметно переходит в другой, а эйдонология непосредственно примыкает к поэтической психологии. Разграничительных линий провести нель-

зя, да и не надо. В действительно великих произведениях поэзии всем четырем частям уделено равное внимание, они взаимно дополняют одна другую. Таковы поэмы Гомера, такова Божественная Комедия. Крупные поэтические направления обыкновенно устремляют особое внимание на два каких-нибудь отдела, объединяя их между собой и оставляя в тени два других. Меньшие выделяют лишь один отдел, иногда даже один какой-нибудь прием, входящий в его состав. Укажу, кстати, что возникший в последние годы акмеизм выставляет основным требованием равномерное внимание ко всем четырем отделам. Того же требования придерживаются и французские поэты, составившие распавшуюся ныне группу *Abbaye*².

Попробуем произвести опыт такого четверного разбора на материале, взятом из области конденсированной поэзии, которой является богослужение. Дионисий Ареопagit рассказывает, что ангелы, славословя Бога, восклицают: аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя. Василий Великий объясняет, что это на человеческом языке означает: Слава Тебе, Боже!* Наши старообрядцы поют: аллилуйя, аллилуйя, слава Тебе, Боже! У православных слово аллилуйя повторено три раза. Отсюда большой спор.

В фонетическом отношении мы видим в пении старообрядцев одну строчку семистопного хорей с цезурой после четвертой стопы, размера цельного и по взволнованности своей вполне отвечающего назначению; у православных девятистопный хорей неминуемо распадается на две строки, шестистопную и трехстопную, благодаря чему цельность обращения пропадает. К тому же, так как при смежности строк длинной и короткой мы всегда стремимся уравнивать наше впечатление от них, выделяя короткую и затушевывая длинную, то ангельские слова получают характер какого-то припева, дополнения к человеческим, а не равнозначащи с ним.

В стилистическом отношении в старой редакции и мы наблюдаем правильную замену чужого слова родным, как, например, во фразе: «avez-vous vu тетю Машу?», тогда как в новой «слава Тебе, Боже!» является совершенно ненужным переводом, вроде: приходите к нам на five o'clock в пять часов.

В композиционном отношении старая редакция опять-таки имеет преимущество, благодаря своей трехчленности,

* Передаю это по протопопу Аввакуму³ и ответственность за возможную ошибку возлагаю на него.

гораздо более свойственной нашему сознанию, чем четырехчленность новой редакции.

И в эйдолологическом отношении мы чувствуем в старой редакции обращение порознь ко всем лицам Пресвятой Троицы, тогда как в новой четвертое обращение относится неизвестно к кому.

Будем верить, что наступит время, когда поэты станут взвешивать каждое свое слово с той же тщательностью, как и творцы культовых песнопений.

[ПЕРЕВОДЫ СТИХОТВОРНЫЕ]

I

Существуют три способа переводить стихи: при первом переводчик пользуется случайно пришедшим ему в голову размером и сочетанием рифм, своим собственным словарем, часто чуждым автору, по личному усмотрению то удлинняет, то сокращает подлинник; ясно, что такой перевод можно назвать только любительским.

При втором способе переводчик поступает в общем так же, только приводя теоретическое оправдание своему поступку; он уверяет, что если бы переводимый поэт писал по-русски, он писал бы именно так. Этот способ был очень распространен в XVIII веке. Поп¹ в Англии, Костров² у нас так переводили Гомера и пользовались необычайным успехом. XIX век отверг этот способ, но следы его сохранились до наших дней. И теперь еще некоторые думают, что можно заменять один размер другим, например, шестистопный пятистопным, отказываться от рифм, вводить новые образы и так далее. Сохраненный дух должен оправдать все. Однако поэт, достойный этого имени, пользуется именно формой, как единственным средством выразить дух. Как это делается, я и постараюсь наметить сейчас.

II

Первое, что привлекает внимание читателя и, по всей вероятности, является важнейшим, хотя часто бессознательным, основанием для создания стихотворения, — это мысль или, точнее, образ, потому что поэт мыслит образами. Число образов ограничено, подсказано жизнью, и поэт редко

бывает их творцом. Только в его отношении к ним проявляется его личность. Например, персидские поэты мыслили розу, как живое существо, средневековые — как символ любви и красоты, роза Пушкина — это прекрасный цветок на своем стебле, роза Майкова — всегда украшение, аксессуар, у Вячеслава Иванова роза становится мистической ценностью и т. д. Понятно, что во всех этих случаях и выбор слов, и сочетание их существенно иные. В пределах одного и того же отношения существуют тысячи оттенков: так, реплики байроновского Корсара, на фоне психологически-цветистого описания его автором, выделяются своей лаконичностью и техническим подбором выражений. Эдгар По в своей глоссе к Ворону говорит о подводном течении темы, чуть намеченной и тем самым производящей сильное впечатление. Если кто-нибудь, переводя того же самого Ворона, передал бы с большей тщательностью внешне фабульные движения птицы и с меньшей — тоску поэта по мертвой возлюбленной, тот согрешил бы против замысла автора и не выполнил бы взятой на себя задачи.

III

Непосредственно за выбором образа перед поэтом ставится вопрос о его развитии и пропорциях. То и другое определяет выбор числа строк и строфы. В этом переводчик обязан слепо следовать за автором. Невозможно сокращать или удлинять стихотворение, не меняя в то же время его тона, даже если при этом сохранено количество образов. И лаконичность, и аморфность образа предусматриваются замыслом, и каждая лишняя или недостающая строка меняет степень его напряженности.

Что же касается строф, то каждая из них создает особый, непохожий на другие, ход мысли. Так, сонет, давая в первой катрене какое-нибудь положение, во второй — выявляет его антитезу, в первом терцете намечает их взаимодействие и во втором терцете дает ему неожиданное разрешение, сгущенное в последней строке, часто даже в последнем слове, почему оно и называется ключом сонета. Шекспировский сонет с не рифмованными между собой катренами гибок, податлив, но лишен достаточной силы; итальянский сонет с одними женскими рифмами мощно-лиричен и торжественен, но мало пригоден для рассказа или описания, для чего прекрасно подходит

обыкновенный. В газэлле одно и то же слово, иногда выражение, повторяясь в конце каждой строки (европейцы неправильно разбивают ее на две), создает впечатление пестрого орнамента или заклинания. Октава, растянутая и просторная, как ни одна строфа, подходит для спокойного и неторопливого рассказа. Даже такие простые строфы, как четверостишие и двустишие, имеют свои особенности, учитываемые поэтом, хотя бы бессознательно. К тому же для сколько-нибудь серьезного знакомства с поэтом необходимо знать, какие строфы он предпочитал и как ими пользовался. Поэтому точное сохранение строфы является обязанностью переводчика.

IV

В области стиля переводчику следует хорошо усвоить поэтику автора по отношению к этому вопросу. У каждого поэта есть свой собственный словарь, часто подкрепленный теоретическими соображениями. Уордсворт, например, настаивает на употреблении разговорного языка. Гюго — на пользовании словами в их прямом значении. Эредиа — на их точности, Верлен, наоборот, на их простоте и небрежности и т. д. Следует выяснить также — это особенно важно — характер сравнений у переводимого поэта. Так, Байрон сравнивает конкретный образ с отвлеченным (знаменитый пример у Лермонтова — «Воздух чист и свеж, как поцелуй младенца»), Шекспир — абстрактный с конкретным (пример у Пушкина — «Когтистый зверь, грызущий сердце, совесть»), Эредиа — конкретный с конкретным («Как стая кречетов, слетев с родимых скал... прощались с Палосом бойцы и капитаны»), Кольридж берет образ сравнения из числа образов данной пьесы («и пела каждая душа, как та моя стрела»), у Эдгара По сравнение переходит в развитие образа и т. д. В стихах часто встречаются параллелизмы, повторения полные, перевёрнутые, сокращенные, точные указания времени или места, цитаты, вкрапленные в строфу, и прочие приемы особого, гипнотизирующего воздействия на читателя. Их рекомендуется сохранять тщательно, жертвуя для этого менее существенным. Кроме того, многие поэты обращали большое внимание на смысловое значение рифмы. Теодор де Банвиль утверждал даже, что рифмующие слова, как руководящие, первыми возникают в сознании поэта и составляют скелет стихотворения: поэтому желательно, чтобы

хоть одно из пары рифмованных слов совпадало со словом, стоящим в конце строки оригинала.

Необходимо предупредить большинство переводчиков относительно употребления таких частиц, как «уже», «лишь», «ведь» и т. д. Все они обладают могучей выразительностью и обыкновенно удваивают действенную силу глагола-сказуемого. Их можно избежать, производя выбор между равнозначными, по неравносложными словами, каких в русском языке множество, например: «дорога — путь», «Господь — Бог», «любовь — страсть» и т. д., или же прибегая к усечениям, как: «ветер — ветр», «мечтанье — мечта», «песня — песь» и проч.

Славянизмы же или архаизмы допустимы, и то с большой осторожностью, лишь при переводе старых поэтов до Озерной Школы и романтизма или стилизаторов, вроде Вильяма Морриса в Англии, а во Франции Жана Мореаса.

V

Наконец, остается звуковая сторона стиха: ее труднее всего передать переводчику. Русский силлабический стих еще слишком мало разработан, чтобы воссоздать французские ритмы; английский стих допускает произвольное смешение мужских и женских рифм, которое не свойственно русскому. Приходится прибегать к условной передаче: силлабические стихи переводить ямбами (изредка хорейми), в английские стихи вводить правильное чередование рифм, прибегая там, где это возможно, к одним мужским, как более характерным для языка. Тем не менее этой условности необходимо строго придерживаться, потому что она создалась не случайно и по большей части действительно дает впечатление, адекватное впечатлению подлинника.

У каждого метра есть своя душа, свои особенности и задачи: ямб, как бы спускающийся по ступеням (ударяемый слог по тону ниже неударяемого), свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли. Хорей, поднимающийся, окрыленный, всегда взволнован и то растроган, то смешлив; его область — пение. Дактиль, опираясь на первый ударяемый слог и качая два неударяемые, как пальма свою верхушку, мощен, торжественен, говорит о стихиях в их покое, о деяниях богов и героев. Анапест, его противоположность,

стремителен, порывист, это стихии в движении, напряженье нечеловеческой страсти. И амфибрахий, их синтез, баюкающий и прозрачный, говорит о покое божественно-легкого и мудрого бытия. Различные размеры этих метров тоже разнятся по их свойствам: так, четырехстопный ямб чаще всего употребляется для лирического рассказа, пятистопный — для рассказа эпического или драматического, шестистопный — для рассуждения и т. д. Поэты нередко борются с этими свойствами формы, требуют от них иных возможностей и подчас успевают в этом. Однако такая борьба никогда не проходит даром для образа, и потому ее следы необходимо сохранить в переводе, точно соблюдая метры и размер подлинника.

Вопрос о рифмах много занимал поэтов: Вольтер требовал слуховых рифм. Теодор де Банвиль — зрительных, Байрон охотно рифмовал имена собственные и пользовался составными рифмами, парнасцы — богатыми. Верлен, наоборот, — потушенными, символисты часто прибегают к ассонансам. Переводчику следует выяснить себе характер рифм автора и следовать ему.

Крайне важен также вопрос о переносе предложения из одной строки в другую, так называемом enjambement. Классические поэты, как Корнель и Расин, не допускали его, романтики ввели в обиход, модернисты развили до крайних пределов. Переводчику и в этом следует считаться со взглядами автора.

Из всего сказанного видно, что переводчик поэта должен быть сам поэтом, а кроме того, внимательным исследователем и проникновенным критиком, который, выбирая наиболее характерное для каждого автора, позволяет себе, в случае необходимости, жертвовать остальным. И он должен забыть свою личность, думая только о личности автора. В идеале переводы не должны быть подписанными.

Желающий двинуть вперед дело техники перевода может пойти и дальше: например, выдерживать рифмы в звуковом соответствии с рифмами подлинника, передавать силлабический стих таким же русским, подыскивать слова для передачи характерных говоров (английского солдатского языка Киплинга³, парижского жаргона Лафорга⁴, синтаксиса Малларме и пр.).

Разумеется, для рядового переводчика это ни в какой мере не обязательно.

Повторим же вкратце, что обязательно соблюдать: 1) число строк, 2) метр и размер, 3) чередование рифм,

4) характер enjambement, 5) характер рифм, 6) характер словаря, 7) тип сравнений, 8) особые приемы, 9) переходы тона.

Таковы девять заповедей для переводчика; так как их на одну меньше, чем Моисеевых, я надеюсь, что они будут лучше исполняться.

«ПИСЬМА
О РУССКОЙ ПОЭЗИИ»

РЕЦЕНЗИИ
НА ПОЭТИЧЕСКИЕ СБОРНИКИ

1

М. Кузмин. Сети. М. 1908.

Кузмин¹ — поэт любви, именно поэт, а не певец. В его стихах нет ни глубины, ни нежности романтизма.

Его глубина чисто языческая, и он идет по пути, намеченному Платоном, — от Афродиты Простонародной к Афродите Урании². В первой части своей книги он по-новому любовно относится к обыденности.

Все принять, все полюбить без пафоса, смотреть на вещи, как на милых бессловесных братьев, вот чего хочет его сердце, усталое от гордых слов и отвлечений. Но уже во второй части его душа затосковала о красоте. Он не хочет говорить об окружающем его, он понял, что единственная реальность — это мир мечты. Отдел «Ракеты», тонкий абрис романа XVIII века, когда любовь и смерть казались одинаково легкими, напоминает рисунки Сомова.

Но Кузмин не останавливается на стилизации, он сам чувствует, что вносит в позу дэнди всю наивность молодого «расы» и спешит к мистицизму — истинному воплощению славянской души. И отдел Александрийских песен дает нам жизнь в высшем плане. Воистину не позади, но впереди нас его Александрия.

Стиль Кузмина спокойный и красивый при всей своей причудливости. Многое кажется слишком смелым. Но он знает, как толста броня читательского равнодушия, и старается пробить ее намеренными изящными прозаизмами, шутливостью поворота мысли. Вместе с Верленом разделяет он ненависть к так называемой литературе.

Стих выразительный, сам определяющий интонацию голоса при чтении. Оригинальность размеров, звонкость рифм,

все это опьяняет и восхищает даже в наше время Брюсова, Бальмонта и Блока.

Но Кузмина все же нельзя поставить в числе лучших современных поэтов потому, что он является рассказчиком только своей души, своеобразной, тонкой, но не сильной и слишком ушедшей от всех вопросов, которые определяют творчество истинных мастеров.

2

Валерий Брюсов. Пути и перепутья. Собрание стихов. Том II. «Скорпион», Москва 1908. Ц. 2 р.

За последнее время Брюсову посвящались целые статьи, о нем писали лучшие критики, и было бы странно в небольшой рецензии пытаться охарактеризовать его творчество, такое сложное и в сложном единое. Зато перед рецензентом появляется другая задача: отметить хотя бы в общих чертах те особенности формы и мысли, которые отличают второй том «Путей и перепутья» от первого. И прежде всего бросается в глаза цельность плана и твердое решение следовать по пути символизма, которое в первом томе иногда ослаблялось уклонениями в сторону декадентства и импрессионизма. Брюсов оперирует только с двумя величинами — «я» и «мир» и в строгих, лишенных всего случайного схемах дает различные возможности их взаимоотношения. Он открывает новые горизонты к выяснению вопроса о приятии мира, перенося события в высший план мысли, где этическое мерило теряет свою силу и уступает место мерилу эстетическому. По мановению его руки в нашем мире снова расцветают цветы, которые опьяняли взор ассирийских царей, и страсть становится бессмертной, как во времена богини Астарты.

Мир опять прекрасен и с избытком искушает себя.

...И есть иль нет дорога сквозь гроба,
Я был! Я есмь! Мне вечности не надо!

Отличительная черта дум Брюсова — это их благородство.

Даже в самых враждебных ему кругах Брюсов заслужил репутацию мастера формы. Он разделяет мечты Малларме и Рене Гиля о возвращении слову его метафизи-

ческой ценности, но не прибегает ни к неологизмам, ни к намеренным синтаксическим трудностям. Строгим выбором выражений, отточенной ясностью мысли и медной музыкой фраз он достигает результатов, которые не всегда доставались на долю его французских собратьев. Вечно-непокоренное слово уже не борется с ним; оно нашло своего господина.

Последнее время часто слышатся нападки на Брюсова из самых противоположных лагерей. Его упрекают в гордости, в самомнении, в презрении к реальной жизни. В этом нет ничего удивительного. Уже давно люди привыкли считать поэтов чиновниками литературного ведомства, забыли, что духовно они ведут свой род от Орфея, Гомера и Данте. Брюсову поставлено в вину, что он это вспомнил.

3

Федор Сологуб. Пламенный круг. Стихи. Книга 8-я. Издание журнала «Золотое Руно». Ц. 1 р. 25 к.

Странным свойством обладают стихи Сологуба. Их прочтешь в журналах, в газетах, удивишься их изысканной форме и забудешь в сутолоке дня. Но после, может быть через несколько месяцев, когда останешься один и печален, вдруг какая-то странная и близкая мелодия зазвонит на струнах души, и вспоминаешь какое-нибудь стихотворение Сологуба, один раз прочитанное, но все целиком. И ни одно не забывается совершенно. Все они обладают способностью звезд проявляться в тот или другой час ночного безмолвия.

Я объясняю это тем, что Сологуб избегает случайного, жемчуг его переживаний принесен из глубин, где все души сливаются в одну мировую. В своем творчестве он следует заветам Шопенгауэра: отрекается от воли ради созерцания. Но в каждой фразе его, в каждом образе чувствуется, как была трудна эта победа, и чуткий читатель на каждом шагу находит окаменевшие, но еще не остывшие молнии страсти и желания. Успокоенность Сологуба ранит больше, чем мятежность других.

В «Homo Sapiens» Пшибышевского мельком говорится о человеке, во взгляде которого чудились надломленные крылья большой белой птицы¹. Несколько лет тому назад это казалось идеалом судьбы человека. Могучий взлет, беспощадное падение, а потом безмолвие отчаяния.

Но Сологуб не пошел по этому пути. В долине скорби он обрел нежное, нежалящее солнце и нашел сладость в соке горьких подземных трав. Вот призывает он людей полюбоваться его сокровищами: окровавленным идолом полинезийских деревень, гибкими стеблями полыни и грешной алоэ рубина. Он уже не светлый и могучий, стремящийся к Богу, он ворожащий колдун, у которого есть свой рай на звезде Маир². Перешедшее предел огня, где погибает все живое, его творчество живет иным бытием, оно похоже на свинцовые воды заколдованного озера, где отражается весь мир, но отражается преображенным, и, вглядываясь в него, кажется, что все иное — тень и бредовое безумье.

Переходя к формальной стороне творчества Сологуба, прежде всего останавливаешься на сложном механизме его приемов. Темы его вечно-близки и вечно-новы: ласкающая смерть, любовь без желанья, грусть и порыв к мятежу. Но для каждой есть новый образ, слова, волнующие своей неожиданностью. Как все большие художники, Сологуб избегает называть вещи их именами; часто он дает только одну черту какого-нибудь события, но настолько сильную и меткую, что она заменяет страницы описания.

Стих его, мягкий и певучий, лишен и медной звонкости брюсовского стиха, и неожиданных поворотов блоковского. Но зато он и менее подвергся влиянию старых мастеров, в нем при той же пленительности чувствуется меньше литературности.

В книге «Пламенный круг» есть стихотворения старые и по тому одному менее сильные. Но они удачно вплетены в общий строй книги и служат скрепами, связующими ее отдельные моменты.

Книга издана так, как ей и следует быть изданной: красиво и просто.

4

К. Бальмонт. Только любовь. Второе издание.
(1908).

Так недавно написанная и уже историческая книга. Это выпадает на долю или очень хороших, или очень дурных книг, и, конечно: «Только любовь» принадлежит к первому

разряду. По моему мнению, в ней глубже всего отразился талант Бальмонта, гордый, как мысль европейца, красочный, как южная сказка, и задумчивый, как славянская душа. В ней он является тем Бальмонтом-Арионом¹, которого по праву называли старинным нежным именем сладкозвучного поэта. И читатели последних произведений Бальмонта (много ли их?) с грустью перечтут эту странно-прекрасную, изысканную по мыслям и чувствам книгу, в которой, быть может, уже таятся зачатки позднейшего разложения — растления девственного русского слова во имя его богатства. Есть что-то махровое в певучести и образности этих стихов, но они еще стыдливы, как девушка в миг своего падения. Бальмонт говорил: «Если к пропасти приду я, заглядевшись на звезду, / Буду падать, не жалея, что на камни упаду». Безмерно приблизился он к звезде чистой поэзии, и теперь беспощадна стремительность его падения. «Только любовь» завершила собой блистательное утро возрождения русской поэзии. В то время только намечались формулы новой жизни, литературы, соединенной с философией и религией, поэзии, как руководительницы наших поступков. Приходилось проходить неизведанные дороги, вскрывать в своей душе потаенные миры и учиться смотреть на уже известное взглядом новым и восторженным, как в первый день творения. Бальмонт был одним из первых и ненасытнейших открывателей, но не к земле обетованной были прикованы его думы, он наслаждался прелестью пути. Зато ничьи руки не срывали такие ослепительные цветы, ни на чьих кудрях не отдыхали такие золотистые пчелы. Казалось, над его музой были не властны законы притяжения. И справедливо раньше всех других «декадентов» он добился признанья и любви.

Но когда настало время созидательной работы, мечи были перекованы в плуги и молоты, Бальмонт оказался всем чужим. Наступило время великого заката.

И ничего не прибавляют к его славе те растерянные блуждания по фольклорам всех стран и народов, которыми он занялся в последнее время. Было много разговоров о том, воскреснет ли его талант, прежняя любовь к слову и интуитивное понимание его законов. Решения этого вопроса мы ждем от него самого.

Юрий Верховский. Разные стихотворения.
1908 г. «Скорпион».

В книге есть «Напевы Фета», «Вариации на тему Пушкина», «Сонеты Петрарки» и много другого — нет только самого Юрия Верховского. Свою душу поэт не сумел или не пожелал выразить. Он ученик, а не творец, но, быть может, именно в этом своеобразная прелесть его книги. В самом деле, последние годы принесли поэзии столько новых слов, образов и приемов, что нам трудно углубиться в изучение старых мастеров, воскресить в памяти забытые радости и печали. Верховский помогает нам в этом. Он учился у Баратынского, Языкова, Дельвига, Полонского и Майкова — и он сумел найти в их творчестве стороны, не замеченные до него, близкие к нам и чарующие. Менее ценны его подражания современным поэтам: Вяч. Иванову, А. Белому и др. Хотя бы по одному тому, что эти поэты живы, сами говорят за себя и их творчество не нуждается в напоминании.

Русский язык Верховский любит и понимает. Он избегает и французских и славянских оборотов речи и с большим тактом пользуется славянизмами.

К сожалению, нельзя сказать того же о форме. Его стихи, почти всегда законченные по мысли, часто не имеют равновесия образов: то слишком длинны, то слишком коротки для своей темы. В стихе не чувствуется ни певучести, ни подъема, и преднамеренность эффектов слишком ясна. Но зато в нем есть та благородная серьезность, которая получается только бескорыстной и глубокой любовью к искусству.

Откроет ли Верховский когда-нибудь свое собственное лицо или нет — не все ли равно? Он одинок в литературе, его книга вряд ли будет иметь успех в наше время десяти тысяч вер, и это послужит неоспоримым доказательством ее ценности и нужности.

Андрей Белый. Урна. Стихотворения. Кн-во Гриф.
Москва. 1909 г. Ц. 1 р.

Из всего поколения старших символистов Андрей Белый наименее культурен, — не книжной культурой ученых, чем-то вроде сиамского ордена, который ценится только за то, что его трудно получить и он мало у кого есть, в этой культуре он силен, он и о «марбургском философе»¹ напишет и о «золотом треугольнике Хирама»², — а истинной культурой человечества, которая учит уважению и самокритике, входит в плоть и кровь и кладет отпечаток на каждую мысль, каждое движение человека. Как-то не представляется, что он бывал в Лувре, читал Гомера... И я сужу сейчас не по «Пеплу» и не по «Кубку мятелей», им судья Бог, а по всей творческой деятельности Андрея Белого, за которой я слежу давно и с интересом. Почему с интересом, будет видно из дальнейшего.

Поэт Белый быстро усвоил все тонкости современной стихотворной техники. Так варвар сразу принимает, что не надо есть рыбу ножом, носить зимой цветных зоротников и писать сонетов в девятнадцать строк (как это недавно сделал один небезызвестный поэт). Он пользуется и свободным стихом, и аллитерациями, и внутренними рифмами. Но написать правильное стихотворение, с четкими и выпуклыми образами и без шумихи ненужных слов, он не может. В этом он уступает даже третьестепенным поэтам прошлого, вроде Бенедиктова, Мея или К. Павловой. И сильно можно поспорить против его понимания четырехстопного ямба, размера, которым написана почти вся «Урна». Следя за развитием ямба у Пушкина, мы видим, что великий мэтр все больше и больше склонялся в сторону применения четвертого пэона³, как придающего наибольшую звучность стиху. Непонятно, почему Андрей Белый отказывается от такого важного средства придать жизнь своим часто деревянным стихам.

Но в чем же чара Андрея Белого, почему о нем хочется думать и говорить? Потому, что у его творчества есть мотивы, и эти мотивы воистину глубоки и необычны. У него есть враги — время и пространство, есть друзья — вечность, конечная цель. Он конкретизирует эти отвлеченные понятия, противопоставляет им свое личное «я», они для него реальные существа его мира. Соединяя слишком

воздушные краски старых поэтов со слишком тяжелыми и резкими современных, он достигает удивительных эффектов, доказывающих, что мир его мечты действительно великолепен:

Атласные, красные розы,
Печальный хрустальный фонтан.

Читатель останется недоволен моей рецензией. Ему непременно захочется узнать, хвалю я или браню Андрея Белого. На этот вопрос я не отвечаю. Еще не наступил час итогов.

7

В. Пяст. Ограда. Стихи. Изд. Вольф,
1909 г. Ц. 75 к.

В книге встречается несколько эпитафий из Эдгара По, в литературных кругах говорили о влиянии его на молодого поэта. Но, по-моему, последний ближе английским прерафаэлитам¹, чем великому математику чувства. Та же задумчивость, то же отсутствие позы и естественное благородство линий. Только, пожалуй, больше мягкости, переходящей иногда в расплывчатость, туманность непродуманного мистицизма. Вообще это отличительное свойство данной книги — усталость многоиспытанной крылатой души, за которой не поспевают мысли.

Мысль, как литературный прием, у Пяста особенно находится в загоне. Он даже как будто бравировал своим отношением к ней, создавая стихотворения, где нет ничего, кроме образа, страстного порыва. Его переживания исчисляются секундами, но как светлы эти секунды. И стихи его, сплошь и рядом лишённые структуры, живут, как пущенная стрела, пронизывающим их трепетом полета. Иногда чувство доходит до такой напряженности, что создает почти явственный слепок мгновения. Таково стихотворение, начинающееся словами:

Мы замерли в торжественном обете,
Мы поняли, что мы Господни дети.

Как технику, Пясту недостает многого: излюбленные им ипердактилические рифмы² раздражают ухо, стих не гибок, порой вял, и особенно чувствительна бедность языка.

Хотя, с другой стороны, иное богатство приводит к тому, что воображаешь себя в лавчонке торговца редкостями посреди всех этих отравленных стрел, морских ежей, подсвечников и битых греческих ваз.

И я рад за Пяста, что у его книги есть недостатки, исключающие ее из круга вагонного чтения.

8

Валериан Бородаевский. Стихотворения. Издательство «Оры». 1909 г. Ц. 85 к.

Если не ошибаюсь, Бородаевский выступает в печати впервые, но тем не менее его книгу нельзя считать преждевременной.

Чувствуется, что за его стихами стоят года раздумий, года упорной творческой работы. Ему есть что говорить, и он хочет сказать это как можно лучше. Отсюда изощренность его формы, ряд новых размеров и новых строф.

Почти каждое его стихотворение написано по истинно художественным мотивам, открывает нам изломы души странной, насмешливой и испуганной. К его книге хочется поставить эпиграфом следующие строки из нее самой:

И зачем так холодно? И зачем так рано?
И зачем дороги снегом замело?

Как мистик, Бородаевский не знает благостного Христа солнечных полей Иудеи, ему дорог Христос русский, «удрученный ношей крестной», с губами слишком запекшимися, чтобы благословлять. Этот Христос видит самые мучительные сомнения, самые темные грехи, и он прощает не потому, что любит, а потому, что понимает. Волхвы не приносили ему в дар золота, и у него нет рая белых лилий.

Сообразно этому и стихи Бородаевского тусклы по тонам и болезненно-изысканны по перебоям ритма. Он не чувствует ни линий, ни красок. Что касается синтаксиса, то дыхание его, короткое и быстрое, как у смертельно уставшего человека, не позволяет ему создавать длинные, величавые периоды, изысканные сочетания слов, на которые так податлив русский язык. И досадно мучит в его стихах отсутствие литературности, отношения к мысли, как к по-

воду для стихотворения. Его серьезность иногда даже вызывает улыбку, как, например, в стихотворении «В музее».

К книге приложено предисловие Вячеслава Иванова, великолепное по стилю и образам и являющееся примером того, какой должна быть критика по Уайльду: углубляющей данный предмет и дающей ему очарование, которого он, может быть, не имеет.

9(I)¹

Сергей Городецкий. Русь. Песни и думы. Москва, 1909 г. Изд. Сытина. Цена 15 к.
Валериан Бородаевский. Стихотворения. СПб. 1909 г. Изд. «Оры». Цена 85 к. Борис Садовской. Позднее утро. Стихотворения. Москва, 1909 г. Цена 1 р. Иван Рукавишников. Стихотворения. Книга шестая. СПб. Цена 1 р. 50 к.

В прохладное весеннее утро хорошо идти одному по тропинке, не ожидая никаких встреч. Солнце на траве, на одежде, слегка влажная земля мягко ложится под ноги — и тогда невольно начинаешь петь, приплясывая и притоптывая, поводя плечами и помахивая тростью. Петь, разумеется, без слов, — слова не вспоминаются в такое удивительное утро. Это не торжественный гимн созревающей для творчества мысли, как бывало у Шиллера, это непосредственное упоение бытием, и только бытием, — ржанье купающихся коней, стремительный взлет жаворонка и неистовые прыжки разыгравшейся собаки. Такой песней захлебываешься, и от нее больше ничего не надо. Но Сергей Городецкий возымел странную мысль подобрать к ней слова и из получившихся строк составил книгу, назвал ее «Русью», пятой книгой своих стихов. Я прочел ее с чувством сладкой меланхолии и еще большей неловкости, потому что, спеша подбирать слова к все нарастающей и нарастающей мелодии, автор не успел ни взвесить их, ни расценить, ни даже выбрать подходящие. Ни о стиль-

¹ Римскими цифрами в скобках здесь и далее пронумерованы статьи, опубликованные в журнале «Аполлон» в разделе «Письма о русской поэзии». — *Ред.*

ности, ни об интересности построений или технической утонченности тут не может быть и речи. Городецкий забыл все, что он когда-либо знал или должен был знать, как поэт. Книга названа Русью, но России здесь нет, — есть только легкие ноги, фуражки набекрень и улыбающиеся красные губы. Имеет ли это какое-нибудь отношение к литературе, я не знаю, но к поэзии, мне кажется, имеет.

Книга стихов Валериана Бородаевского совсем в ином роде. В ней чувствуется знание многих метрических тайн, аллитераций, ассонансов; рифмы в ней то нежны и прозрачны, как далекое эхо, то звонки и уверенны, как сталкивающиеся серебряные щиты. Но глубокая неудовлетворенность миром и жгучая жажда иного не позволяют поэту сосредоточиться на своих образах, они бывают не всегда продуманы, обладают досадно-случайными чертами. И так часто в самых высоких и красивых нотах его пения слышна дрожь приближающейся истерики.

Правда, он мало поет, он предпочитает говорить о своих видениях простым и страшным языком. То он видит Бога, прикорнувшего у хижины и заглядевшегося в бесплодную степь, то как в шахтах дрожат седоватые шеи, вислые губы темничных коней. Иногда он бывает торжественным, тогда с его губ срываются слова, убедительные в своей неожиданности.

Печать Антихриста! Иуда! Страшный Суд!
Все та же ты, икона Византии.
Но ярче твой огонь! Сердца куют и жгут...
О, мудрецы! Рабы глухонемые!

Недаром Вячеслав Иванов называет его в своем предисловии «византийцем духа», христианство для него — право запрещать и проклинать, для него Страстная неделя еще не закончилась Воскресением.

И наиболее привычные ему цвета — черный и красный, как у того, кто смотрит вокруг сквозь плотно сомкнутые веки.

Но может быть, именно эта затаенная жестокость и делает его творчество глубоко индивидуальным, несмотря на заметное влияние Тютчева, Фета и В. Иванова.

Борис Садовской — писатель по преимуществу. В его книге «Позднее утро» собраны стихи за последние пять

лет, но в них не чувствуется никакой разницы, ни оскудения, ни развития.

Он сразу усвоил себе определенную манеру письма, вполне грамотную, непретенциозную, и, кажется, не собирается отступать от нее ни на иоту.

Пусть Брюсов, как охотник, подстерегает тайны в ночных лабиринтах страсти и мысли, Иванов возносит светлое знамя Христа-Диониса, Блок то безумно тоскует о Прекрасной Даме, то безумно хохочет над нею — Садовской смотрит на них подозрительно. «В туманной мгле мороза полозьев скрипы, лай собак, кряхтенье водозова» — эти темы не изменят никогда, с ними можно прожить всю жизнь.

Я думаю, ни у кого не повернется язык упрекнуть поэта за такую скромность. Если он может немного, то, по крайней мере, ясно сознает свои силы. Несколько строф, навеянных Брюсовым и Белым, только подтверждают мою мысль, так неуверенно звучат они, так бесхитростно переняты в них особенности обоих образов.

В роли конквистадоров, завоевателей, наполняющих сокровищницу поэзии золотыми слитками и алмазными диадемами, Борис Садовской, конечно, не годится, но из него вышел недурной колонист в уже покоренных и расчищенных областях.

Если Городецкий поет, Бородаевский говорит, а Садовской пишет, то Иван Рукавишников дерзает. Безусловно талантливый, работающий, думающий, он совершенно лишен чутья поэтов — вкуса. Иногда это даже помогает ему: как лунатик, бредет он по узкому карнизу и действительно находит благоухающие лужайки, серебряные поляны зачарованных стран. Но чаще — о, как это бывает часто! — он жалко срывается, и не в бездну, а только в грязь, и стихи его испещрены кляксами безобразных прозаизмов.

В его книге есть стихотворения в форме чаши, меча, креста и треугольника, подражание поэтам-александрийцам. В ней много новых размеров, новых строф. Характерным для Рукавишникова является частое повторение какого-нибудь слова или выражения, придающее его образам характер неотступности.

И у него часто встречаются темы оккультизма, трактованные не глубоко, но своеобразно.

Книга его представляет материал для поэтов, и богатый материал, — но автора ее поэтом назвать страшно.

Альманах «Смерть». СПб. 1909 г. Цена 1 руб.
 Павел Сухотин. Астры. Москва. 1909 г. Цена 50 к.
 Вл. Пяст. Ограда. Книга стихов. СПб. 1909 г.
 Цена 75 к. Сергей Кречетов. Летучий Голландец.
 Стихи. Москва, 1910 г. Цена 80 к.

За последнее время многих русских поэтов занимает вопрос о возрождении поэмы. Оказался ли достаточным опыт нескольких десятилетий символизма для детальной разработки вечных образов, для широких и уверенных шагов поэтической мысли, или наш организм не воспринял спасительного яда декадентства, и мы вернулись туда, откуда ушли,— как знать? О втором случае обидно говорить. Но в первом современные поэты принимают вызов старых, состязаются с ними на их же почве и их же оружием.

После «Города женщин» и «Последнего дня», которые являются поэмами во французском смысле этого слова, т. е. только большими стихотворениями, Валерий Брюсов печатает романтическую поэму «Исполненное обещанье» и посвящает ее памяти Жуковского. Сергей Соловьев пишет поэму гекзаметром¹, Кузмин — лирическую поэму «Новый Ролла»² из жизни тридцатых годов прошлого столетия (в печати из нее появились только отрывки). И тем интереснее попытка П. Потемкина написать поэмы из современной жизни четырехстопным ямбом без строф, как писал их Пушкин (Альманах «Смерть», поэма П. Потемкина «Ева»).

Но, увы, попытка эта так и осталась попыткой. В поэме Потемкина есть намеки поистине глубокие, описания поистине живописные, но в ней нет самого главного — удачной выдумки и стройно задуманного плана.

Дело идет о Борисе, молодом человеке, душа которого истомлена вечным страхом смерти. Автор приписывает это «нелепому детству» — скучное описание, напоминающее слегка детство Обломова,— и как будто не подозревает, что страх наравне с любовью есть исконное свойство человеческой души. Борис пытается уйти от него в мир сонных грез и развивает в себе способность управлять снами по произволу. Но когда в них появляется образ женщины,— то проститутки с угольными бровями, то царицы Тамары, то Клеопатры (обе последние из Лермонтова и

Пушкина по ссылке самого автора),— в жизни Бориса наступает перелом. Вечная Ева манит его неслыханным счастьем, но и расплату требует неслыханную — добровольную смерть. Борис забыл сладкое и страшное Древнее Имя, и когда вспомнил, ему осталось одно — пролет окон с высоты шестого этажа.

Герой П. Потемкина³ прежде всего не годится в герои поэмы. Он не типичен для нашего времени (вспомним хотя бы недавнюю революцию), и в нем нет ни внутренней мощи, ни той сложности переживаний, которая придает ценность «одинокому» типу романа Гюисманса, дез-Эссенту⁴. Он просто вял, и так как, в сущности, является единственным действующим лицом поэмы, то и ей придает тот же характер вялости.

Стих поэмы отличается ясностью и сравнительной содержательностью, но ему недостает звучности. Логические цезуры, не всегда обоснованные внутренне, задерживают его разбег; обилие четвертых пэонов его расслабляет. Второго пэона⁵, величайшего из видоизменений ямба, в поэме почти нет.

«Ева» — вторая поэма П. Потемкина, и по сравнению с первой она — несомненный шаг вперед. Но все же кажется, что у этого типичного лирика пока мало данных писать большие вещи.

Когда открываешь первую книгу стихов неизвестного поэта, — а Павел Сухотин⁶ действительно мало известен, — невольно спрашиваешь себя: какие новые вопросы пытается он затронуть, какие образы управляют его душой, какое у него отношение к миру, к себе, какая у него поза? Ждешь не совершенней, — обещаний, намеков на обещания даже, и заранее прощаешь все, кроме бессодержательности. И грустно бывает, как в данном случае, не получить ответа на свои вопросы.

Ни одно стихотворение из книги Павла Сухотина не запоминается, ни одно не выделяется из ряда других. Почти в каждом есть промахи, есть и удачные выражения, но и те и другие хочется отнести скорее к общей одаренности автора, чем к одаренности именно поэтической. Он безусловно «литературен», обладает вкусом. Багряные закаты каких-то невиданных солнц — в стихах Андрея Белого, которому он несколько подражает, в его стихах стали ровнее и проще. Теперь для них уже не надо подниматься на снеговые вершины, их видно с лю-

бого балкона. Резкие линии пейзажей Бунина у Павла Сухотина стали осторожно ретушированной фотографией. С ритмической стороны его стихи неинтересны, часто неудачны.

Может быть, Павел Сухотин очень молод, может быть, он еще найдет себя? Будем надеяться, хотя талантливой молодежи свойственна смелость исканий, а в «Астрах» ее нет.

В «Ограде», книге стихов Вл. Пяста, есть и дерзость юноши, и мудрая осторожность настоящего работника. Он любит ипердактилические рифмы, изменяет обычное чередование рифм сонета, создает новые строфы. По датам под стихотворениями видно, что он пишет не часто, ждет, чтобы его настроения закристаллизовались, облеклись в единственные, неизбежные образы и ритмы.

Он — лирик, и ситуации его стихотворений несложны, фигуры и пейзажи окутаны легкой дымкой мечтательности. Есть Бог, но Он только состояние высшего, блаженного просветления. Он — «цельное, личное, трижды-единое «я». Есть и ангелы, но они тоже только положения человеческой души на пути к совершенству, положения, возможные и в нашем мире. В минуты отчаяния поэт вспоминает о них с какой-то глубоко интимной грустью, как о чем-то потерянном еще так недавно. Путь к совершенству — любовь, и, конечно, любовь к женщине. Для последней у Вл. Пяста есть слова-гимны, слова-цветы.

Робкое, нежное, светлое, смотрит раскрытыми глазками,
Новью рожденное, тайной спаленное, женское.
В нем отражается, в нем зарождается, с песнями, с ласками,
Все необычное, все гармоничное, все безгранично вселенское.

Темы Вл. Пяста — розовые отсветы Грядущих Зорь, и его проклинаяющие, надменные стихотворения из отдела «Ананке» — не более как поза — удачная, пожалуй, объективно, но совсем для него не характерная. Недаром одно из них называется «Diaboli Manuscriptum». А что Пясту дьявол?

В первые века христианства, когда экстаз был так же обычен, как теперь скептицизм, почти не было общих молитв, исключая ветхозаветных, и каждый член общины невольно создавал свое собственное обращение к Богу, иногда из одной фразы, из двух-трех слов. Но зато эти слова были спаяны между собою, как атомы алмаза; про них было сказано, что прежде пройдет небо и земля, чем

изменится хотя iota Писания. И позднейшие составители молитв собирали их в венки уже расцененными рядом столетий.

У Вл. Пяста есть такие слова, пришедшие как будто откуда-то извне:

Мы замерли в торжественном обете,
Мы поняли, что мы — Господни дети.

Или:

...Но отчего теперь — целую прах горы,
Где крепнул голос твой, отброшен зычным эхом?

Или:

...И буду я, как парк, тобой исполнен весь...

Но Вл. Пяст живет в наше время, ему нельзя молиться, ему надо писать стихи. И вот, чтобы получилось стихотворение, он присочиняет к строкам вдохновенным строки искусно сделанные, поэзию мешает с литературой. Получается витрина брильянтов Тэт'а, где среди массы поддельных камней, как уверяют, есть и настоящие. Литература законна, прекрасна, как конституционное государство, но вдохновение — это самодержец, обаятельный тем, что его живая душа выше стальных законов. Я упрекаю музу Вл. Пяста в том, что она часто боится быть самодержавной, хотя и имеет на это право.

Конечно, только что сказанное не должно повлиять на благоприятную оценку книги Вл. Пяста. Пусть среди молодых лебедей русского символизма он не самый сильный, не самый гордый и красивый, — он самый сладкозвучный.

В книге Сергея Кречетова ⁷ есть стихотворение «Младшим судьям». Там он сообщает, что они возвестили ему свой враждебный суд; что его резец чеканит холодные строфы и слагает их сталь в ледяную броню; что ему грезятся башни священной Медины и еще много столь же интересных и дурных вещей. А в конце говорит:

Так! Я не поэт! Но моей багряницы,
Шутя и смеясь, не снесу я на торг,
Сложу я у ног вам незримой царицы
И боль и восторг.

Итак, все дело в царице. Может быть, он оккультист и добивается любви царицы Клеопатры, — но зачем он тогда пишет стихи, а не занимается спокойно какими-

нибудь инвольтованиями? ⁸ Может быть, он мистик и мечтает о Вечной Женственности, но опять-таки — зачем он тогда пишет стихи, а не читает рефераты в Религиозно-Философском Собрании? Очевидно, его царица — его художественный идеал. В таком случае Сергей Кречетов горько ошибается, думая, что она незрима, — она хорошо известна каждому гимназисту. Ее ласкали и Брюсов, и Алексей Толстой, и Метерлинк, и даже (о, позор!) Ленский ⁹ с Рославлевым. История прямо из Декамерона.

В самом деле, образ каждого стихотворения Сергея Кречетова заимствован у какого-нибудь другого поэта.

Нередки заимствования целых строк, и не случайных, а определяющих настроение; так, в известном стихотворении Алексея Толстого строчка «Все это уж было когда-то» ¹⁰ у Кречетова читается: «Все это было когда-то». От случайности не обережешься, но в этих двух стихотворениях и образы схожи.

Кроме того, Кречетов незнаком с самыми элементарными правилами стилистики. Вот, например, отрывок из стихотворения «Проклятый замок»:

Никто не ведает, давно ль
В том замке жил седой король.
Как майский день, свежа, мила,
Его младая дочь цвела!
Однажды, бесом обуян,
Греховным пылом стал он пьян.
Таясь во тьме, как вор ночной,
Прокрался он в ее покой.
Сгубил король родную дочь,
Ее любил одну лишь ночь... и т. д.

Краткость «Дневника происшествий» ¹¹ и резонерствование вдобавок. И такую вещь автор думает выдать за благоуханную легенду средневековья.

Недостатков в книге Сергея Кречетова сколько угодно, но справедливость требует отметить и достоинства. Прежде всего — свободный и уверенный стих, особенно в анапестических размерах. Затем — звонкие, неожиданно-радующие рифмы.

Вот строфа из стихотворения «Летучий голландец», как образец положительной стороны стихов Сергея Кречетова:

Кто на море рожден, кто любимец удач,—
Только глянут — и дрогнут они,
Коль зажгутся на высях темнеющих мачт
Надо мной голубые огни.

Журнал «Весы». 1909 г. № 9. Москва. Цена 1 руб.
 Журнал «Остров». 1909 г. № 2. Спб. Цена 25 к.

В № 3 «Весов» напечатан ряд стихотворений г. Эллиса¹, известного переводчика и критика. И странно видеть, что он, посягавший и на медный язык Данте, и на змеиную грацию Бодлера, дерзко защищавший от врагов, а подчас и от друзей, каноны символизма, в своих стихах оказался бледным, искусственным и попросту скучным. Он не думает словами и образами, как это делают поэты, он размышляет, как теоретик, и размышленья его направлены в область мистической и оккультной философии, безводной пустыни, где так редки цветущие оазисы. Но, не сознавая этого, он с наивностью гиперборейского символиста пишет о стигматах, терниях, язвах огня. Слова благоуханные в применении к Святому Себастиану, Франциску Ассизскому, Бенедикту², но в применении к г. Эллису они несколько странны. И стигматы, и тернии — здесь отвлеченные, и символизм превращается в аллегоризм, так как идет не от реального к потустороннему, а наоборот. Брюсов, тот, когда хочет облечься в панцирь, надевает и маску рыцаря. Стих у г. Эллиса вялый и бескостный; нельзя же начинать анапест со слов «Но лишь»..., а он пишет:

Но лишь к земле, изнемогши, склонилась...

Темы его стихов интересны, переживанья глубоки, но, чтобы справиться с ними, нужен большой талант, а у г. Эллиса его нет.

Во втором номере «Острова» стихи Анненского «То было на Валлен-Коски» и «Шарики». Что же было на Валлен-Коски, что привлекло внимание поэта?

А ничего. «Шел дождик из мокрых туч», после бессонной ночи зевали до слез, а чухонец за полтинник бросал в водопад деревянную куклу. Но... «бывает такое небо, такая игра лучей, что сердцу обида куклы обиды своей жалчей». Слово найдено. Есть обиды, свои и чужие, чужие страшнее, жалчее. Творить для Анненского — это уходить к обидам других, плакать чужими слезами и кричать чужими устами, чтобы научить свои уста молчанью и свою душу благородству. Но он жаден и лукав,

у него пьяные глаза месяца ³, по выражению Ницше, и он всегда возвращается к своей ране, бередит ее, потому что только благодаря ей он может творить. Так, каждый странник должен иметь свою хижину с полустертыми пятнами чьей-то крови в углу, куда он может приходить учиться ужасу и тоске.

«Шарики детски, деньги отецки, покупайте, сударики, шарики» — пусть громче звучит крик всех этих ярославцев, питерских мещан... или парижских камло ⁴ на мокрых панелях, под дымным небом, и уж, конечно, не на празднестве весенних дионисий... Так большее, так удивленнее будет взгляд у на минуту оставшегося одиноким.

Стих Анненского гибок, в нем все интонации разговорной речи, но нет пения. Синтаксис его так же нервен и богат, как его душа.

12(IV)

К. М. Фофанов. После Голгофы. СПб. 1910 г. Цена 50 к. Василий Чолба. В мечтах моих... Около жизни. Стихотворения. Афоризмы. СПб. 1910 г. Цена 60 к. Е. Янтарев. Стихи. Москва. 1910 г. Цена 60 к. Иосиф Симановский. Новый Мир. Стихотворения. Бобруйск. 1910 г. Цена 40 к. Дмитрий Рем. Алексей Сидоров. Стихи. Москва. 1910 г. Печатано 100 экз.

Давно, давно К. Фофанова любили называть первым русским декадентом. Его даже напечатали в «Северных Цветах». Но, очевидно, это произошло по каким-нибудь тактическим соображениям ранних вождей модернизма, потому что нет никаких оснований предполагать, что К. Фофанов чувствовал великий переворот в русском искусстве, совершившийся в девяностых годах. Он типичный эпигон «школы» Апухтина, Надсона и Фруга.

То же, может быть единственное в летописях поэзии, непонимание законов ритма и стиля, те же словесные клише, стертые до отчаяния, тот же круг идей, родной и близкий рядовому обывателю восьмидесятых годов. «После Голгофы» — мистерия — поэма. Вялым и неуклюжим стихом в ней рассказывается несколько общеизвестных преданий о сошествии в ад Христа и Пресвятой

Богородицы, отрывки из Апокалипсиса. Может быть, К. Фофанов услышал о занимавших одно время общество религиозных исканиях и захотел примкнуть к ним. Как же он это делает? А вот:

Земля ничтожна, земля минутна;
И крест Голгофы — ее маяк...
Но сердце любит и верит смутно,—
Что жизнь — бессмертье и смерть — не мрак.

Что к этому прибавить? Разве только то, что «Волга впадает в Каспийское море».

Василий Чолба во многом напоминает К. Фофанова, но он гораздо талантливее и культурнее. По его стихам видно, что он знает и Языкова, и Алексея Толстого, кажется, даже и Гейне. Его старые клише не мучат, они почти всегда у места и придают его музе характер томности, немного нудной, но все-таки к ней идущей. Образы его могут быть смелыми без крикливости. Например, в стихотворении «Я море переплыл» он прибавляет новый интересный штрих к теме путешествий:

И понял я тогда, что нас одна чарует
Мечта далекая, что душу грела мне,
Что бедный антипод мой, как и я, тоскует
По — мне родной — ему неведомой стране.

Ритмы его не банальные, сонеты построены правильно. Он может писать белым стихом, что большая редкость в наши дни, знает секреты, которые позволяют в середине стихотворения неожиданно вместо рифмы поставить ассонанс. Жаль только, что в его стихах ударение часто падает не на те слова, на какие оно должно падать по смыслу.

Читателю, которому еще что-то говорят выражения вроде «трепетная нега, серебристая луна, сладкая чаша любви» и пр., стихотворения Василия Чолбы могут доставить истинное удовольствие. Но если только этот читатель не совершенный дикарь, он должен будет с негодованием отвернуться от афоризмов, приложенных в конце книги, безграмотных, претенциозных и пустых.

В ровном течении дум повседневных,
В мертвом покое ночей одиноких,
Где-то в забытых, далеких, далеких,
В днях навсегда замиренных, безгневных,
Что-то всегда вспоминало тревожно... и т. д.

Это первое попавшееся стихотворение из книги Е. Янтарева. Невозможно ни читать ее, ни говорить о ней.

Попробуйте буквально ни о чем не думать, смотреть и не видеть того, что вокруг. В девяносто девяти из ста случаев вам это не удастся. А стихи Е. Янтарева приближают вас к этой отвратительной нирване дешевых меблированных комнат. Потому что, если стихи Зинаиды Гиппиус, тоже часто написанные без красок, образов и подвижного ритма, напоминают больную жемчужину, то стихи Е. Янтарева напоминают мокрые сумерки, увиденные сквозь непротертое стекло, или липкую белесую паутину за разорванными обоями, там, в тараканьем углу.

Мне неловко в статье, озаглавленной «Письма о русской поэзии», говорить о книге Иосифа Симановского. Ведь еще так недавно Лев Толстой, прочтя в брошюрке Игоря Северянина строки «Вонзите штопор в упругость пробки, и взоры женщин не будут робки»¹, с горечью удивлялся, до чего дошла русская поэзия, как будто поэзия скольконибудь ответственна за невозможные выходки литературных самозванцев.

Иосиф Симановский снабдил свою книгу предисловием. В нем, после совершенно бессвязного изложения «идеи» своей книги, после выкриков, что «миг», взятый в себе самом, «бесконечен, вечен», что «вечер превращается в символ мира», и прочих игрушек символизма из детской, он довольно верно говорит, что «не техника, а оригинальность начинаний и созданные им образы могут быть залогом таланта в юном поэте».

Но — увы — образов в «Новом мире» нет совсем, их нельзя создать такими примитивными средствами, как — начиная существительные с большой буквы, а оригинального в этой книге, если оставить в стороне дурно понятого Андрея Белого², только — ее какая-то особенная дикая несуразность.

Ведь, если молодой поэт проденет себе в нос кольцо или будет ходить задом наперед, этого еще нельзя назвать многообещающей для русской литературы оригинальностью. Хуже всего, что Иосиф Симановский совсем не владеет русским языком. Вместо «бился» он пишет «биялся», вместо «корчах» — «корчáх», «изгас» — вместо «погас»; у него встречаются выражения вроде «пульсовы студи», «в извив цепеней», «жаждный крик».

Единственным оправданием ему может служить то, что книга издана в Бобруйске.

Под названием «Toga Praetexta» Дмитрий Рем и Алексей Сидоров³ издали свои стихи, соединенные в одной книжке. Объяснить такое соединение можно тем, что у каждого из них слишком мало стихотворений. Так, у первого 27 пьес, у второго только 21. Но разбирать их следует в отдельности.

Дмитрий Рем... Но тут я хочу сделать отступление.

Так скучно писать рецензии, хвалебные и ворчливые, с техническими выражениями и без таковых.

Можно было бы писать исследования, но о ком теперь их напишешь? О трех, четырех авторах, не больше. Хочется отвечать поэтам, присылающим для отзыва свои стихи, чем-нибудь тоже своим, дорогим и выношенным, как эхо откликнуться на зов их мечты и не быть, наконец, Белинским при Пушкине, Санчо-Пансо при Дон-Кихоте...

Дмитрия Рема я буду разбирать по существу. Он прежде всего нежен, и в нежности глубок и изящен. Он может сказать:

Каждый день осенние печали
В сердце мне вонзали острие,
Каждый день уста мои шептали:
Да придет царствие Твое!

Эта нежность приводит его к познанию тайного и радостного смысла земных пространств.

Как хорошо... Такой дремотой спят
Ушедшие с востока на закат,
Усталые, безмолвные скитальцы.

И она же заставляет его отрицать или ненавидеть бес-
смертные души:

Я один в безмолвии зала,
И ее не будет со мной...
Не печалься, она устала,
А усталым нужен покой...
Но зачем же страхом упорным
Омрачился последний бред?
Ты забыл священника в черном?
Он сказал ей, что смерти — нет.

Но эта же нежность подчиняет его другим, более определенным поэтам нежности.

Вот строчка, навеянная Блоком:

Светлым сердцем Твой приход приемлю.

А вот навеянная Кузминым:

Мы пили чай из бледно-синих чашек...

Алексей Сидоров озаглавил свой отдел «Первые стихи». Если это действительно первые опыты, на него можно возлагать надежды. Он не так уж плохо подражает Валерию Брюсову, еще удачнее Андрею Белому. Впрочем, для подражания первому ему не хватает ни техники, ни темперамента, ни вкуса (где у Брюсова — Давид⁴, у него — Семирадский), а для подражания второму — смелости и свежести выдумки, на которой главным образом и держится поэзия Андрея Белого.

В его книге есть строки детские, строки фокуснические⁵, но в общем он чувствует ритм, любит рифму и стихотворения пишет не потому, что хочет, а потому, что должен.

13(V)

Тэффи. Семь огней. Стихи. Изд. «Шиповник». СПб. 1910 г. Цена 1 р. Д. Ратгауз. Тоска бытия. Стихотворения. Изд. т-ва Вольф. СПб. 1910. Цена 1 р. 50 к. Константин Подоводский. Вершинные огни. Стихотворения. Москва. 1910 г. Цена 1 р.

В стихах Тэффи радует больше всего их литературность в лучшем смысле этого слова. Такая книга могла бы появиться на французском языке, и тогда некоторые стихотворения из нее наверно бы и по праву попали в Антологию Walch'a. Поэтесса говорит не о себе и не о том, что она любит, а о той, какой она могла бы быть, и о том, что она могла бы любить. Отсюда маска, которую она носит с торжественной грацией и, кажется, даже с чуть заметной улыбкой. Это очень успокаивает читателя, и он не боится попасть впросак вместе с автором.

Тэффи любит средневековье и знает его таким, каким его знал Верлен, — огромным и нежным. Мало того, она знает сказки средневековья, и не слащаво-поучительные или безвкусно декоративные, как у Тениссона, а подлинные, изящно-простые, как у Perrault, M-me d'Aulnoy и других сказочников XVII века:

На кривеньких ножках заморыши-детки,
Вялый одуванчик у пыльного пня!
И старая птица, ослепшая в клетке!
Я скажу! Я знаю! Слушайте меня!

В сапфировой башне золотого чертога
Королевна Гульда, потупивши взор,
К подножью престола для Господа Бога
Вышивает счастья рубинный узор.

Ей служат покорно семь горных оленей,
Изумрудным оком поводят, храпят,
Бьют оземь копытом и ждут повелений,
Ждут, куда укажет потупленный взгляд... и т. д.

Менее удачно справляется Тэффи с темами Ассирии и Вавилона. Желание найти в них красоту иную, чем красота декоративности, и связать ее с нашими переживаниями кажется слишком экзотическим. Как-то плохо веришь в царицу Шаммурамат, и в рабыню Аторагу, и в горы Синджарские, может быть, уже по одному тому, что эти имена так необычно и так неприятно — жестко звучат на русском языке. Анна Комнена, написавшая жизнеописание своего отца, императора Алексея, извинялась перед своими читателями, что ей приходится упоминанием грубых и неблагозвучных имен крестоносцев разрушать благородный ритм греческой речи. Наша поэтесса, по-видимому, менее чувствительна к ритму речи русской.

Есть в деревнях такие лавочки, которые умеют только писать, но не читать. Я думаю, таков и Ратгауз. Потому что иначе у него не хватило бы духу в нудно-безграмотных стихах передавать мысли и ощущения отсталых юношей на шестнадцатом году:

В земной любви отрады нет,
В земных стремленьях нет блаженства,
И все тусклее счастья свет,
Бледнее призрак совершенства.

Как жалки наши все мечты,
Как все желанья наши тщетны,
Как в вихре вечной суеты
Мы, как пылинки, незаметны!

В этом отрывке весь Ратгауз. Уже неприятно-выложенный стих показывает, что он совершенно равнодушен к затронутой им теме; неинтересная избитая мысль обличает нечувствительность автора в выборе чужих настроений, а серость слов — полную поэтическую несамостоятельность; и когда из других стихов мы узнаем, что он считает себя поэтом и верит, что, хотя и давно забыты поколения, но не забыты песнопения, хочется сказать о нем словами из

его же пьесы «Мечтатель», приложенной в конце тома: «...эти черствые от природы люди, пичкая свои маленькие мозги чужим умом, говорящие чужими словами... эти недалекие господа мнят себя носителями света, полубогами... Ну, и пусть их!..»

«В одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань», говорил Пушкин. Константин Подоводский, очевидно, решил попробовать и в своем творчестве стремится соединить отрицательные стороны двух таких различных поэтов, как Бальмонт и Ратгауз.

Судя по тому, что на обложке «Вершинных Огней» есть пометка «Том 4-й», нельзя предполагать, что автор их еще молод и ищет себя. Скорее тут играет роль врожденное отсутствие вкуса, презрение к русскому языку и какая-то особенная бестолковость, подсказывающая автору слова и образы как раз не те, какие бы требовались для его темы. А жаль! У него есть темперамент и поэтический размах, которые при благоприятных условиях помогли бы ему создать что-нибудь ценное.

14(VI)

Иннокентий Анненский. Кипарисовый ларец. Вторая книга стихов (посмертная). К-во «Гриф». 1910 г. Ц. 30 к. Александр Рославлев. Карусели. СПб. 1910 г. Ц. 1 р. Е. Курлов. Стихи. Москва, 1910 г. Цена 60 к. Александр Ротштейн. Сонеты. СПб. 1910 г. Цена 1 р. 50 к. Василий Князев. Сатирические песни. СПб. Саша Черный. Сатиры. СПб. 1910 г. Цена 1 р.

О недавно вышедшей книге И. Анненского¹ уже появился ряд рецензий модернистов, представителей старой школы и даже нововременцев. И характерно, что все они сходятся, оценивая «Кипарисовый ларец», как книгу бесспорно выдающуюся, создание большого и зрелого таланта. На это, может быть, повлиял тот факт, что Анненский, не примыкая идейно к кружку русских символистов, кстати сказать, не раз значительно уклонявшихся от поставленных себе целей, в то же время учился у тех же

учителей — французских поэтов, работал над теми же проблемами, болел теми же сомнениями, хотя во имя иного. Русские символисты взялись за тяжелую, но высокую задачу — вывести родную поэзию из вавилонского плена идейности и предвзятости, в котором она томилась почти полвека. Наряду с творчеством, они должны были насаждать культуру, говорить об азбучных истинах, с пеной у рта защищать мысли, которые на Западе стали уже общим местом. В этом отношении Брюсова можно сравнить с Петром Великим.

Анненский оставался чужд этой борьбе. Эстетизм ли тонкой, избалованной красотами Эллады души или набожное, хотя с виду и эгоистическое, стремление использовать свои силы наилучшим образом заставили его уединиться духовно, — кто знает?

Но только теперь, когда поэзия завоевала право быть живой и развиваться, искатели новых путей на своем знамени должны написать имя Анненского, как нашего «Завтра». Вот как он сам определяет свое отношение к русскому символизму в стихотворении, озаглавленном «Другому»:

Твои мечты — менады по ночам,
И лунный вихрь в сверкании размаха
Им волны кос взметает по плечам...
Мой лучший сон — за тканью Андромаха.
На голове ее эшафодаж,
И тот прикрыт кокетливо платочком,
Зато нигде мой строгий карандаш
Не уступал своих созвучий точкам.

Две последние строки особенно характерны для нашего поэта. В его стихах пленяет гармоническое равновесие между образом и формой, — равновесие, которое освобождает оба эти элемента, позволяя им стремиться дружно, как двум братьям, к точному воплощению переживания.

Круг его идей остро нов и блещет неожиданностями, иногда парадоксальностью. Для него в нашей эпохе характерна не наша вера, а наше безверье, и он борется за свое право не верить с ожесточенностью пророка. С горящим от любопытства взором он проникает в самые темные, самые глухие закоулки человеческой души; для него ненавистно только позерство, и вопрос, с которым он обращается к читателю: «а если грязь и низость только мука по где-то там сияющей красе?» — для него уже не вопрос, а непреложная истина. «Кипарисовый ларец» — это катехизис современной чувствительности.

Над техникой стиха и поэтическим синтаксисом И. Анненский работал долго и упорно и сделал в этой области большие завоевания. Относя главное подлежащее на конец фразы, он придавал ему особенную значительность и силу, как, например, в стихах:

Я знал, что она вернется
И будет со мной — Тоска.

Причудливо перетасовывая придаточные предложения, он достигал, подобно Маллармэ, иератической величественности и подсказывал интонации голоса, до него неизвестные в поэзии:

О нет, не стан, пусть он так нежно-зыбок,
Я из твоих соблазнов затаю,
Не влажный блеск малиновых улыбок,
Страдания холодную змею.

Его аллитерации не случайны, рифмы обладают могучей силой внушаемости.

Читателям «Аполлона» известно, что И. Анненский скончался 30 ноября 1909 г. И теперь время сказать, что не только Россия, но и вся Европа потеряла одного из больших поэтов...

Года два-три тому назад, когда вышла первая книга Рославлева², Чуковский, со свойственной ему отвагой, сказал о нем мнение образованного большинства, а именно, что Рославлев — типичный представитель модернистской массы, ненадежной даже в порыве увлечения, опьяняющей тем, во что не верит, и с легкостью невежества выносящей на улицу идеалы вождей. Статья произвела шум и — что гораздо важнее — подействовала, кажется, и на самого Рославлева. Печать некоторой сдержанности делает эту новую книгу более литературной, чем первая. Теперь он недоволен уже не Богом, а только человеческой культурой (стих. Паноптикум), заимствует свои мысли и образы не у Арцыбашева, а у Леонида Андреева (Ангел)³. Изредка среди перепевов почти всех модернистов, создававших свой стиль, от Брюсова до Потемкина включительно, у него мелькают свои образы, намечается свой стиль. «Дядя Джон»⁴ — почти совсем хорош. Рассказывают, что группа итальянских художников-«футуристов» дала обет не рисовать в продолжение десяти лет «пи», чтобы этот жанр

живописи снова приобрел свою первоначальную свежесть. Если бы и Рославлев отказался от пагубной мысли домашними средствами разрешать мировые вопросы, черпая свои познания по философии из стихов Бальмонта, если бы он перестал говорить общие места о Городе и Дьяволе, если бы он постарался развить свой вкус,— он был бы поэтом.

Е. Курлов⁵, очевидно, думает подражать Сологубу. Это видно и по вычурному предисловию (нечто вроде манифеста крайнего индивидуализма), и по преобладанию в его книге лирических размышлений над образами и красками. Временами это приводит к хорошим результатам: в книге попадаются верные черточки, поющие строчки, не банальные мысли. Но, увы, суровый стиль Сологуба не под силу Е. Курлову, и он часто пользуется словами и идеями более доступного поэта — Бальмонта. А это производит неприятное впечатление, потому что пора подражания Бальмонту уже прошла, а время учения у него еще не наступило.

По объявлению, приложенному к разбираемому сборнику, видно, что Е. Курлов выпустил еще три книги. Грустно думать, что не ранней юностью автора, а чем-то другим приходится объяснять жалкие выкрики, комические неточности, испещряющие его стихи.

Любовь к сонетам обыкновенно возгорается или в эпоху возрождения поэзии, или, наоборот, в эпоху ее упадка. В первом случае в тесной форме сонета находятся новые возможности: то варьируется его метр, то изменяется чередование рифм: во втором — отыскивается наиболее сложная и неподатливая и в то же время наиболее типичная формула сонета, и она приобретает характер канона. Сонеты Шекспира и сонеты Эредиа — вот два полюса в истории сонета, и оба они безупречны. Различие в их приеме позволяет особенно оценить их прелесть, как и всегда в сонетах построенную исключительно на вдохновенном расчете. И в тех, и в других утонченность эффектов идет рука об руку с уверенностью выражений и лапидарностью стиля.

Что же после этого кратко аргумент можно сказать о сонетах Александра Ротштейна? Суровый сонетист не писал бы сонетов анапестом или только с мужскими

рифмами, не рифмовал бы подряд четыре прилагательных или три деепричастия, не повторял бы два раза одну и ту же строчку... А смелый новатор нашел бы нужные слова, вместо клише дешевого эстетизма, к которым сводятся все мысли и образы в книге Александра Ротштейна.

Для меня несомненно, что для хорошего сатирика необходимы известная тупость восприятий и ограниченность кругозора, то есть то, что в общежитии называется здравым смыслом. Известно, что люди высшей породы, облагороженной долгим поэтическим созерцанием, не смеются и не негодуют. Таков, по рассказу Марсея Швоба⁶, был Уитман.

Но, может быть, тем и дорога нам сатира, что она является голосом толпы, пожелавшей сказать свое мнение о жизни, о мире, обо всем, о чем обыкновенно говорят избранники. И нет ничего удивительного, что, не научившись благоговеть, она только презирает, но так, что ее презрение стоит иногда многих благоговений.

Не знаю, почему Василий Князев⁷ из двух элементов сатиры, презрения и негодования, выбрал последнее. Не обладая громадным талантом Некрасова или хотя бы избретательностью Минаева, он принужден довольствоваться ничем не значащими выражениями, вроде традиционного «карающего бича», «скорбных песен», «страшной борьбы», «бедного страдальца народа» и т. д. (все перечисленное переписано с одной страницы). Площадными словами бранит он Отто Вейнингера (которого, как ясно из стихотворения, он не читал или не понял), бранит современных писателей за их безнравственность⁸ и многих других, случайно обративших на себя его внимание. Стих его, не лишенный приятной бойкости, почти всегда несамостоятелен и напоминает то Курочкина, то Минаева, то Вейнберга⁹. Но талант, мне кажется, у него есть.

Саша Черный¹⁰ избрал благую часть — презрение. Но у него достаточно вкуса, чтобы заменять иногда брюзгливую улыбку улыбкой благосклонной и даже добродушной. Он очень наблюдателен и в людях ищет не их пороки, как Князев, а их характерные черты, причем не всегда его вина, если они оказываются только смешными. Природу он любит застенчиво, но страстно, и, говоря о ней, он делается настоящим поэтом. Кроме того, у него есть своя

философия — последовательный пессимизм, не щадящий самого автора. Стих его, оригинальный и разработанный, изобилует интонациями разговорной речи, и даже его угловатость радует, как обещание будущей работы поэта над собой. Но и теперь его «Сатиры» являются ценным вкладом в нашу бедную сатирическую литературу.

15(VII)

Федор Сологуб. Собрание сочинений. Т. I., V. СПб. Изд. «Шиповник». Цена 1 р. 50 к. Сергей Соловьев. Апрель. Вторая книга стихов. Москва. К-во «Мусaget». 1910 г. Цена 2 р. Николай Морозов. Звездные песни. Москва. К-во «Скорпион», 1910 г. Цена 1 р. 50 к. Н. Брандт. Нет мира миру моему. Стихи. Киев. 1910 г. Сергей Гедройц. Стихи и сказки. СПб. 1910 г. Ц. 2 р.

Много написал Сологуб, но, пожалуй, еще больше написано о нем. Так что, может быть, лишний труд писать о нем еще. Но у меня при чтении критик на Сологуба всегда возникают странные вопросы, неуместные простотой своей постановки. Как же так? Преемник Гоголя — а не создал никакой особой школы; утонченный стилист, а большинство его стихотворений почти ничем не отличается одно от другого; могучий фантаст — а только Недотыкомку, Собаку да звезду Маир мы и помним из его видений! Отчего это происходит, не знаю и не берусь ответить, но попробую рассмотреть поэзию Сологуба с точки зрения общих требований, предъявляемых к поэтам.

Образы Сологуба... но какие могут быть образы, если поэт сказал, что есть только «Я», единственная реальность, создавшая мир. И неудивительно, что этот мир только пустыня, в которой нечего полюбить, потому что полюбить — значит почувствовать что-либо выше и лучше себя, а это невозможно по заданию. Словно сквозь закопченное стекло смотрит поэт вокруг себя. Красок нет, да и линии как-то подозрительно стерты; свет зари у него холодный и печальный, жизнь — бледная, день — ясный, бездна — немая. Словарь благородный, но зато какой невыразительный; сравните его хотя бы со словарем Брюсо-

ва или Бальмонта; я не говорю об Иванове или Анненском, у которых прилагательное своей глубиной и красочностью совершенно подавляет существительное.

Нежелание рисовать и лепить особенно сказывается в сологубовских рифмах; ведь рифма в стихе — то же, что угол в пластике: она — переход от одной линии к другой и, как таковая, должна быть внешне неожиданна, внутренне обоснована, свободна, нежна и упруга. А Сологуб, рифмуя одинаковые формы глаголов или прилагательные, принимая окончания таких слов, как «гадания», «вещания», за дактилические рифмы, невольно обескрыливает свой стих.

Сила Сологуба, как поэта, в том, что он был и остался единственным последовательным декадентом. Все, ранящее больное сознание, удалено из его стихов; его образы мимолетны и исчезают, оставляя после себя чуть слышную мелодию, может быть только аромат. Для этого он изображает вещи не такими, какими их видит, и больше всего любит «то, чего на свете нет». Его муза — «ангел снов не виденных на путях неиденных», который, как рыцарский щит с гербом, держит в руках «книгу непроченную с тайной запрещенною». И, конечно, больше всего он говорит о смерти, этот, очевидно, ни разу не умиравший, хотя любящий утверждать противное, великий поэт-мистификатор.

Разные пафосы бывают у поэтов: пафос любви, страдания, мудрости, силы. Сергей Соловьев избрал для себя пафос благосостояния. Говоря про Киев, он восклицает:

Не сюда ль Царьградские владыки
Слали драгоценные дары?
В теремах не умолкали клики,
Шумные и хмельные пиры.

Вот о России:

Вся Россия — хлеб и небо,
Сотни верст — одно и то ж:
Золотые волны хлеба,
Ветром зыблемая рожь.

Вот о поместьях графа Равенсвуда:

Ни одну заповедную древнюю ель
По дубравам не тронул враждебный топор,
И далеко на рынках известна форель
Из твоих полноводных озер.

Вот об античной Греции:

Испачкавшись землей и золотым навозом,
Руками крепкими, как белая кора,
Сжимаешь ты сосцы упрямым диким козам,
И струи молока звенят о дно ведра.

Он любит книги, больше старые,— но не читать их, а любоваться ими в какой-нибудь маленькой, но изысканной библиотеке, или захватить какую-нибудь с собой в лес, чтобы как-нибудь оправдать свои мечтательные блуждания. Видно, что он не читатель, потому что все его книжные образы — и Иоанна д'Арк, и Ричард Львиное Сердце, и Иоанн Креститель — только беспомощный пересказ событий, известных из истории и легенд.

Как истинный земляной человек, он чувственен. Вся наивная эротичность XVIII века с его «красавицами, которым не более четырнадцати лет», «персями» и другими «заветными красами» заняла не последнее место в его стихах. Но зато там, где надо проявить более серьезное отношение к любви, он едва ли не ученик Апухтина.

Радостна в нем подлинная близость к Византии. Ведь через Византию мы, русские, наследуем красоту Эллады, как французы наследуют ее через Рим. И часто греческие идиллии и элегии, разыгрывающиеся на подмосковных лужайках, являются личным завоеванием поэта Сергея Соловьева и имеют свою, особенную, остроту.

Сравнительно с первой книгой Сергея Соловьева, его стих совершенствуется, но скорее по пути нежности и певучести, чем медной кованости, как о том мечтает сам поэт. Досадно только небрежное подчас отношение к русскому языку. Такие выражения, как «устные розы», «фавн свиряет в певучий ствол», «зелень земли сладостнотравная», — все это только непонятный Вячеслав Иванов.

Трах, трах, трах!
Та-ра-рах!
Кто гремит
На горах?
Это бог
Барамбог.
Есть бобы и горох!
Ой ты бог
Барамбог!
Ты не ешь
Весь горох!
На свой пир,
Командир,

Пригласи ты весь мир!

Что это? Пародия на Ивана Рукавишникова? Нет, это стихи Николая Морозова¹. Это его юмор. А вот и серьезные стихи:

Искал он к правде путь далекий
В юдоли лжи и пошлых дел.
Его окутал мрак глубокий,
А с неба светоч не горел.
и т. д.

Вот собственно звездные:

На лазурной гемисфере,
Там, где Млечный Путь блестит,
Появился в атмосфере
Над землей метеорит.
и т. д.

Неужели в почтенные лета автора можно дебютировать книгой стихов, имея подобный запас образов, приемов и закристаллизованных переживаний? Или это та научная поэзия, о которой столько говорят во Франции Ренэ Гиль и его сторонники? Нет, там все построено на искании синтеза между наукой и искусством, а в стихах Николая Морозова мы не видим ни того, ни другого. Одно великолепное презрение к стилю, издевательство над требованиями вкуса и полное непонимание задач стиха, столь характерные для русских поэтов-революционеров конца XIX столетия, да разве еще шаблонность переживаний, тупость поэтического восприятия и бесцеремонность в обращении с вечными темами — вот стихи Морозова.

И с горьким упреком хочется сказать этому герою наших дней, шлиссельбургскому узнику, ученому и врагу царей от лица оплевываемой справа, попрекаемой слева, робко притаившейся современной русской поэзии:

Зачем вы посетили нас
В глуши забытого селенья?...²

Главная отличительная черта стихов Николая Брандта³ — это их прозаичность. Пока прозаична мысль, образ, с этим еще можно мириться: автор, как кажется, достаточно умен и начитан, чтобы не попытаться замаскировать этот недостаток, свойственный многим и более крупным поэтам, но зато прозаизм его выражений часто слишком мучителен: он так и влечет захлопнуть эту ма-

ленькую книжку, чтобы больше уже не открывать. Как бы сознавая это, Николай Брандт иногда впадает в противоположную крайность и пишет вещи, имеющие вкус даже не сахара, а сахарина. Такова его «поэма о символах» «Через жизнь».

Темы его банально-декадентские с уклоном к парнасизму, от которого, впрочем, еще так далек этот, едва ли не первый по забавной неловкости выражений, стихотворец: Проклятие Евы, Александрийский палач, Пляска Саломеи, Сон мазохиста, Мандрагора, Печаль Сатаны и т. д.

Но у него попадаются хорошие строчки, иногда даже строфы. Вот, например, начало стихотворения «Сизифов труд»:

Вдаваясь ногой в песок, до боли стиснув зубы,
Напрягши мускулов железные узлы,
Косматый великан, толкая камень грубый,
Пытается вскатить его на верх скалы.

Забавно отметить, что оглавление книги напечатано в виде чаши. Очевидно, и у Ивана Рукавишников, написавшего несколько «фигурных стихотворений», нашлись не только поклонники, но и подражатели.

Зачем пишут поэты? На этот вопрос не трудно ответить: одни — чтобы рассказать людям что-нибудь новое, добытое ими самими: идею, образ, чувство, все равно; другие — ради чистого наслаждения творчеством, таким божественно-сложным, радостно-трудным. Но зачем пишут не поэты, зачем пишет, например, Сергей Гедройц?

Это не «пленной мысли раздражение»⁴, потому что мыслей в его стихах нет, есть только общие места; тщеславие? тоже вряд ли; он только с трудом подражает плохим подражателям Апухтина. Что же? Что же?

Слог его ужасен, у самого Владимира Гордина⁵ нет такого слога:

Засыпая от дум безысходной тоски,
Твое имя вчера я шептал.
И пришел ты ко мне из безвестной дали,
Из прозрачного свода небес вышины
Ты сошел, лишь тебя я призвал.

Засыпать от дум тоски, твоё (вместо твоё), далí (вместо да́ли), свод небес вышины — разве все это по-русски? И так на каждой странице. Все случайно в этой книге,

зыбкой и вязкой, как топкое болото: в ней можно переменить все прилагательные, переставить строфы, из нескольких стихотворений сделать одно, и наоборот.

В книге есть и картинки, такие же ненужные и бесцветные, как и стихи⁶.

16

ПОЭЗИЯ В «ВЕСАХ»

До 1905 года, когда в «Весах» появился беллетристический отдел, в русской символической поэзии царил хаос. «Мир Искусства» выдвигал, наряду с Бальмонтом и Брюсовым, такую сомнительную поэтическую величину, как Минский; «Новый Путь» печатал стихи Рославлева, Фофанова и др. Даже «Скорпион», осторожный «Скорпион», и тот не избежал общей участи: издал Бунина и в «Северных цветах» поместил поэму того же Фофанова.

За всем этим следила и злорадно хихикала критика, враждебная новым течениям в искусстве. Прежние возгласы негодования по поводу «чужачества декадентов» сохранились только в самых захолустных изданиях, а в более видных они заменились или указаниями на то, что «декадентство» выдохлось, или заявлениями, что «оно» никогда и не представляло из себя ничего существенно нового.

Не знаю, намеренно или нет, «Весы», вводя литературный отдел, всей своей деятельностью опровергали оба эти мнения. От этого стихи в «Весах» делятся на две резко, особенно впоследствии, разграниченные группы: группу революционеров и группу хранителей традиции. Право на революцию сохранили за собой вожди, молодежи был поручен арьергард. Благодаря такому строю, вся колонна приобрела стремительность, недоступную для течений, где вожди должны одновременно направлять и сдерживать. Но это же и послужило причиной ее расстройств: нельзя, да и не следует, пройти весь мир кавалерийской атакой...

Символизм угасал. Уже самые споры, возникшие из-за определения этого, казалось бы, вполне выясненного литературного учения, указывали на недовольство им в кругу поэтов. Появились новые задачи, особые у каждого мастера, и их произведения назывались символическими только за неимением более подходящего названия.

Несколько замечаний о поэтах, представленных «Весами».

К. Бальмонт, такой хрупкий, такой невещественный в первый период своего творчества, страстно полюбил вещи и выше всего поставил потенциально скрытую в них музыку. В своих эпитетах он не гонится за точностью; он хочет, чтобы не скрытые в них представления, а самый звон их определял нужный ему образ. Однако и тут он, где можно, превращает прилагательные в существительные: безглагольный — безглагольность, лелейный — лелейность и т. д. Последний пример особенно характерен: глагол «лелеять» он превратил в прилагательное и потом сделал из него существительное. Пренебрежение к глаголам — вот что делает его последние стихи мертвенными и неподвижными, потому что поэзия есть мысль, а мысль — прежде всего движение. Как бы то ни было, его попытка имеет громадный теоретический интерес, и со временем она будет оценена по достоинству.

Брюсов, восстановивший в России позабытое со времен Пушкина благородное искусство просто и правильно писать стихи, в «Urbi et Orbi» и в «Венке» давший образцы классической чистоты и силы, в «Весах», как Иаков, вступил в бой со своим Богом. Он вводит в поэтический обиход ассонансы, пользуется ипердактилическими рифмами, новыми строфами, повторениями одной и той же строчки. Наконец, в стихотворении «К кому-то», начинающемся строкой «Фарман иль Райт, иль кто б ты ни был!», он вплотную подходит к современности, которой так боятся поэты, и остается победителем.

Далее следуют: Вячеслав Иванов, все поэтическое творчество которого — сплошная революция, иногда даже против канонов, установленных им самим; М. Кузмин, со всей неожиданной смелостью своих тем и приемов, с неслыханным в русской поэзии словарем и со стихом, звучащим утонченно и странно; Андрей Белый, пытающийся внести красочный импрессионизм своих юношеских произведений в самые повседневные переживания.

Отдельно стоят З. Гиппиус, со своим застывшим на одной точке мастерством, и Ф. Сологуб и А. Блок, печатавшие свои наиболее характерные стихи в других изданиях.

Из молодых поэтов, «хранителей традиций», особенно выдвинуты «Весами»: Сергей Соловьев, Борис Садовской и Виктор Гофман.

С. Соловьев печатал в «Весах» лучшие свои стихотво-

рения, в которых, под руководством поэзии Брюсова, он продолжает работу А. Майкова, иногда даже превосходя последнего чеканкой стиха и силой изобразительности.

Борис Садовской поддерживает воспоминание о традициях пушкинской эпохи, участь у ее второстепенных поэтов. Кажется, его совершенно не коснулось веяние модернизма. Однако сухая четкость ритмов и образов, вкус и благородное стремление к работе над стихом — обличают близость поэта к новому направлению, без которого ему вряд ли бы удалось освободиться от пут реализма, так как по темпераменту он — не завоеватель.

Виктор Гофман — ученик то Бальмонта, то Брюсова. Недаром в юности он написал по стихотворению-приветствию им обоим. Но это ученичество не пошло дальше заимствования приемов и близости образов. Сквозь молодое любовное утонченностями культуры проглядывает его собственное ощущение мира — томная, но подчас и острая чувственность. И жаль, что за последнее время он стал подражать серафическому Блоку.

Из реже печатавшихся в «Весах» можно отметить Юрия Верховского — поэта типа Бориса Садовского, но более расплывчатого, и книжного, и Одинокого, поставившего себе ряд интересных задач и серьезно работающего над их решением.

Нельзя сказать, что в стихотворном отделе «Весов» не было серьезных упущений; таково, например, замалчивание И. Ф. Анненского (за все время о нем было, кажется, всего три заметки и ни одного его стихотворения); непривлечение к сотрудничеству П. Потемкина, одного из самых своеобразных молодых поэтов современности; наконец, выдвигание за последний год Элліса.

Но, несмотря на все промахи, история «Весов» может быть признана историей русского символизма в его главном русле.

17(VIII)

Ив. Бунин. Том шестой. СПб. 1910. Ц. 1 р. Юрий Сидоров. Стихотворения. М. Изд. Альциона. 1910. Ц. 1 р. Юрий Верховский. Идиллии и элегии.

Поэзия должна гипнотизировать — в этом ее сила. Но способы этого гипнотизирования различны, они зависят от условий каждой страны и эпохи. Так, в начале XIX столетия, когда, еще под свежим воспоминанием революции, Франция стремилась к идеалу общечеловеческого государства, — французская поэзия тяготела к античности как к основанию культуры всех цивилизованных народов. Германия, мечтая об объединении, воскрешала родной фольклор. Англия, отдав дань самообожанию в лице Кольриджа и Уордсворта, нашла выражение общественного темперамента в героической поэзии Байрона.

Далее, Гюго гипнотизировал своей аффектацией, столь необычайной для гладкой французской поэзии после XVIII века. Гейне — своим сарказмом, парнасцы — экзотикой, Пушкин, Лермонтов — новыми возможностями русского языка.

Когда же интенсивный момент в жизни наций прошел и все более или менее нивелировалось, на поле действия вышли символисты, желавшие гипнотизировать не темами, а самим способом их передачи. Они утомляли внимание то своеобразными внушающими повторениями (Эдгар По), то намеренной затемненностью основной темы (Маллармэ), то мельканием образов (Бальмонт), то архаическими словами и выражениями (Вячеслав Иванов) и, достигнув этого, внушали требуемое чувство.

Символическое искусство будет главенствовать до тех пор, пока не устоится современное брожение мысли или — наоборот — не усилится настолько, чтобы его можно было гармонизировать поэтически. Вот почему стихи Бунина, как и других эпигонов натурализма, надо считать подделками, прежде всего потому, что они скучны, не гипнотизируют¹. В них все понятно и ничего не прекрасно.

Читая стихи Бунина, кажется, что читаешь прозу. Удачные детали пейзажей не связаны между собой лирическим подъемом. Мысли скупы и редко идут дальше простого трюка. В стихе и в русском языке попадаются крупные изъяны. Если же попробовать восстановить духовный облик Бунина по его стихам, то картина получится еще печальнее: нежелание или неспособность углубиться в себя, мечтательность, бескрылая при отсутствии фантазии, наблюдательность без увлечения наблюдаемым и отсутствие темперамента, который единственно делает человека поэтом.

Скончавшийся года полтора тому назад Юрий Сидоров ², судя по статьям-некрологам Андрея Белого, Сергея Соловьева и Бориса Садовского, приложенным к книге его стихов, был, что называется, интересным человеком. Этому можно верить, читая его стихи, еще такие незрелые, такие подражательные. Редко, но все же попадаются у него свои темы, напр., стихотворение «Олеография»; уже намечаются основные колонны задуманного поэтического здания: Англия Вальтер Скотта, мистицизм Египта и скрытое горение Византии. Случайной кажется мне его любовь к XVIII веку, слишком очевидно навеянная Кузминым.

Безусловно в упрек поэту следует поставить его подражание манере письма поэтов Пушкинской эпохи, приводящее его, в конце концов, к подражанию Бенедиктову; или подражание современным «магам», которое заставляет его писать хотя бы такие строчки:

Ялдабаофовы чертоги
Померкли оцтом гневных дней,
Тобой мы стали знаньем — боги,
Обетованный, вещей Змей ³.

Разобраться в этом можно, но скучно. Пора бы оставить Ялдабаоф популяризаторам истории религий.

«Идиллии и Элегии» Юрия Верховского представляют лучший пример того, как много можно сделать в поэзии, даже не обладая крупным талантом. Эта книжка делается другом каждого, кто просто любит поэзию, не ища в ней возбудителя притупившихся нервов, новых горизонтов или ответов на мировые вопросы. В поэзии Юрия Верховского нет дерзаний, но зато нет и выкриков, неловкостей, досадных небрежностей формы. Многие стихотворения хороши, и нет ни одного плохого. Поэт сознательно избрал для себя роль Теона ⁴. Помните у Жуковского:

...Теон при домашних пенатах,
В желаниях скромный, без пышных надежд,
Остался на бреге Алфея.

И он не прогадал. В его стихах все, что может дать природа простой и немятущейся душе — радость утра, тихое любованье днем и вся интимность вечеров, а ночью — сны воспоминания, чьи следы никем не найдены. Пейзажи его не так четки, как у Бунина, но зато гораздо нежнее и свежее, как и подobaет пейзажам севера.

И на всех его стихах лежит печать своеобразной особенности восприятия, которую лучше всего изображает сам поэт:

Видения земли
Сиянием залиты;
А небо облекли
Покровы простоты.

В этой книжке Юрий Верховский является уже вполне определившимся поэтом, который, если и учится, то только у таких мастеров, как Пушкин, Тютчев, Баратынский и Дельвиг.

«Грядущий Фауст» г. Негина⁵ мог появиться только в России. Он наглядно опровергает все прекраснодушные разговоры о древней русской культуре, о нашей способности быстро воспринимать идеи Запада. В книге нет ни одной сколько-нибудь не фальшивой строчки, ни одной сколько-нибудь не банальной мысли. Стих исключительно плох. Впрочем, кажется, эту книгу сработал не «поэт», а проповедник социального переустройства, отчасти в духе учения Льва Толстого. Драматической же формой он воспользовался, как средством популяризации своих идей, с той же трогательной невинностью, как прежние составители географий в стихах.

18(IX—X)

Передо мной двадцать книг стихов, почти все — молодых или, по крайней мере, неизвестных поэтов. Собственно говоря, вне литературы, как бы ни было широко значение этого злосчастного слова, стоят только четыре. Три — Модеста Дружинина¹, совершенно лишенного не только поэтического темперамента и знания техники творчества, но и элементарного чувства иронии, что позволяет ему обращаться к своей возлюбленной с такого рода «Мольбой»:

...Зачем тебе хранить свою невинность,
Себя напрасно страстию терзать,—
Отдай природе дань, отдай эту повинность
И мне позволь тобою обладать!

И одна — К. Е. Антонова² «Дали Блаженные». Этот просто не усвоил, как и когда можно употреблять «господские слова». Выражениями «разврата страшного поклонник», «мыслит мнением о себе» и т. д. пестрят его скверно срифмованные строчки.

Остальные книги мне хотелось бы разделить на любительские, дерзающие и книги писателей.

Начнем с первых. Я бы ни за что в жизни не понял, зачем они появляются, если бы сами авторы услужливо не объясняли этого в стихах или в прозе. Так, один из них, отдавая должное своему неумению писать и заранее отказываясь от одобрения, надеется тронуть своими стихами какую-то свою знакомую³.

Другой сообщает, что, печатаясь, он исполняет волю своей жены, которая теперь умерла. Третий оправдывается тем, что первый придумал «иллюстрировать стихами музыкальное произведение» (не знаю, насколько эта выдумка удачна). И все в том же роде.

Не все сборники этого типа непременно плохи. Например, «Желтые Листья» Владимира Гессена⁴ почти хороши. В них собраны стихотворения 1889—1892 гг., и, право, если бы они были своевременно напечатаны, они поставили бы автора на почетное место среди представителей тогдашней русской поэзии! Стих его, может быть слишком гладкий, уверен и мелодичен, мысли и образы, хотя и истрепанные (теперь), обличают хороший вкус. Читателям-любителям или малокровным, которым не по плечу сложная и богатая внутренним содержанием поэзия последних годов, эта книга может доставить истинное удовольствие.

К сожалению, нельзя сказать того же о стихотворениях барона Н. А. Врангеля⁵. Книга помечена 1911 годом, но в ней нет и тени той нежности, того инстинктивного знания законов поэзии, какое есть в близких ей по приемам и устремлениям стихах Владимира Гессена. Автора почему-то пленила поза, бывшая в ходу лет тридцать тому назад, — поза борца за идеал, холодно-набожного, притворно-искреннего, тепло и вяло влюбленного в свою подругу, слезно восхищающегося родиной и восторженно — Италией. Видно, что он совершенно не интересуется судьбами поэзии, быть может, даже не догадывается, что такие существуют, для него нет идеалов в будущем, дорогих воспоминаний в прошлом. Я не верю, что он читал Пушкина⁶.

Не лучше, хотя в совсем ином направлении, Сергей Алякринский⁷, написавший книгу «Цепи огня». Он модер-

нист: когда вы встретите у него неряшливую рифму, он скажет вам, что это ассонанс; если вы спросите его о какой-нибудь строчке, для которой нет места в метрических схемах, как бы изысканы они ни были, он объявит, что ритм ее ласкает его ухо; если вы выразите недоумение по поводу выражения «излучные зовы дня», он повернется к вам спиной. Есть от чего смутиться робкому читателю. Но перелистайте его книгу — и вы успокоитесь. Он не имеет понятия о том, что такое ассонанс, он совершенно невинен в ритмических новшествах, его душа не утонченнее по переживаниям вашей, он типичный любитель, но только пишет не под Надсона, а под Бальмонта и Блока. Он развил наиболее спорные особенности таланта этих двух поэтов, он затемнил их темные выражения, поднял крик в тех местах, где они возвышают голос, и хотел испугать. Его не поймут, думал он, — но ведь сперва не понимали и Брюсова. И всегда может отыскаться критик, не настолько образованный, чтобы заниматься более сложными явлениями, который объявит его единственным подлинным поэтом среди стольких версификаторов, несущим миру «весеннюю весть».

Тогда целый сезон он будет блистать в редакциях в качестве молодого таланта. Такие примеры бывали и бывают. Впрочем, надеюсь, что с ним этого не случится. Слишком мало увлечения обнаруживает он в своем флибустьерском натиске на русскую литературу.

Гессен, барон Врангель и Алякринский являются типами трех категорий поэтов-любителей.

Вот несколько разновидностей: А. М. Федоров⁸ владеет стихом лучше Гессена и, пожалуй, больше «натаскан», но он производит впечатление какого-то скопца в поэзии. Высокие ноты у него сплошь и рядом превращаются в визгливые, и он, даже не по-женски, а именно по-бабьи, по-скопчески чувствует мир, который для него или «юдоль горя и тоски», или «беззвучная молитва», или попросту распадается на ряд не связанных общим подъемом подробностей. И заявления автора, что его душа сродни... Иматре⁹, не разрушают, а, наоборот, поддерживают это мнение. Впрочем, стихи, где он подражает Бунину, бывают иногда вполне литературны.

Изящнее, новее, но все-таки в том же роде «Стихотворения» князя Д. Святополк-Мирского¹⁰. При чтении их возникает сомнение, не нарочно ли автор так сузил свой горизонт, отверг острые переживания и волнующие образы, полюбил самые невыразительные эпитеты, чтобы ничто не

отвлекало мысль от плавной смены отточенных и полновзвучных строф. Как будто он еще боится признать себя поэтом, и пока мне не хочется быть смелее его.

Я бы сказал, что у Е. Астори¹¹, издавшего книжку «Диссонансы», есть тайное сродство душ с бароном Н. А. Врангелем, если бы души были хоть сколько-нибудь замешаны в создании их стихотворений.

В книге Э. И. Штейна¹², вполне флибустьерской, есть неожиданный выверт. Автор никому не подражает, но зато и хочет выразить только одно ощущение, именно удивление перед самыми обыденными явлениями. Делает он это, правда, с помощью одних восклицательных знаков и некстати поставленного местоимения «какой» и поэтому не в состоянии заразить читателя, но попытка создать из книги род прокламаций нового (в данном случае не очень нового) мироощущения интересна сама по себе. Я не задумался бы поставить его в разряд дерзающих, если бы его стихи больше походили на стихи. А пока кажется, что в литературу он попал совершенно случайно.

Автор книги «Осенняя свирель» Софья Дубнова¹³ всецело находится под обаянием Блока. Ему она обязана своими образами, переживаниями, рифмами, ритмами и т. п. Оригинал хорош и копия совсем не так плоха, как это думали некоторые критики. Но это опасный путь. Чтобы превзойти Блока в его области, нужен совершенно исключительный талант, а своих путей к развитию Софья Дубнова не наметила.

Читатель, может быть, удивится, почему я уделил столько места стихам «любителей». Но молодым писателям необходимо отмежеваться от тех, кого ошибочно считают или могут счесть их единомышленниками. И как несправедливо видеть в Емельянове-Коханском¹⁴ одного из основателей русского символизма, так же несправедливо видеть в Алякринском и ему подобных тип поэтов, идущих на смену Блоку и Белому.

Когда-то, лет двадцать тому назад, дерзающих было мало, и они ценились на вес золота. В самом деле, когда объявлялась война прошлому, когда надо было идти на приступ,— что могло быть полезнее пушечного мяса? Сквозь дебри кликушества и позирования пришли современные молодые поэты к храму искусства. Но я не думаю, чтобы этот путь был плодотворен для новых искателей «своего». Современные молодые поэты уже не герои

Чехова, стремящиеся уйти от затхлой жизни, а мореплаватели, подобно Синдбаду покидающие благословенный Багдад, чтобы «с любопытством посмотреть на новые предметы». И их спасает только благоговейное отношение к лучшему богатству поэтов, родному языку, как Синдбада спасало благоговение перед законами Аллаха.

Из всех дерзающих, книги которых лежат теперь передо мной, интереснее всех, пожалуй, Игорь Северянин: он больше всех дерзает. Конечно, девять десятых его творчества нельзя воспринять иначе, как желание скандала или как ни с чем не сравнимую жалкую наивность. Там, где он хочет быть элегантным, он напоминает пародии на романы Вербицкой, он неуклюж, когда хочет быть изящным, его дерзость не всегда далека от нахальства. «Я заклею, как некогда Бодлэр», «проборчатый... желательный для многих кавалер», «меково», «грезэрка» и тому подобные выражения только намекают на все неловкости его стиля. Но зато его стих свободен и крылат, его образы подлинно, а иногда и радуяще, неожиданны, у него есть уже свой поэтический облик. Я приведу одно стихотворение, показывающее его острую фантазию, привычку к иронии и какую-то холодную интимность:

Юг на севере.
Я остановила у эскимосской юрты
Пегого оленя,— он поглядел умно,
А я достала фрукты
И стала пить вино.

И в тундре — вы понимаете? — стало южно...
В щелчках мороза — дробь кастаньет...
И захохотала я жемчужно,
Наведя на эскимоса свой лорнет!

Трудно, да и не хочется, судить теперь о том, хорошо это или плохо. Это ново — спасибо и за то.

Невеселое дерзание у Федора Кашинцева¹⁵, в его книге «Боли Сердца», — необещающее. Он говорит о мерзости жизни и ужасе смерти, о предвечной лжи и мировом разложении, пожалуй, с ужимкой Прометея, но не громоподобно, а только плаксиво¹⁶. Слишком мало оснований приводит он для оправдания своего пессимизма, слишком серыми словами, стертыми метафорами изображает он его. Немногие прекрасные строки и строфы тонут в этой книге, говорящей всегда одно и то же об одном и том же. Нет, не так пишется философская лирика. Баратынский и Тютчев могли бы много открыть Федору Кашинцеву, если он думает продолжать писать стихи.

Своеобразным дерзанием являются и три следующие книги: Ладосветогорского, Сергея Клычкова и Модеста Гофмана¹⁷. Все трое стараются втиснуть свое творчество в узкие рамки, первый — одного определенного образа, два остальных — определенного стиля. Такое Прокрустово ложе едва ли может быть признано желательным в поэзии, хотя и спасает, являясь внешней дисциплиной, от многих gaffes, которые без этого могли бы быть допущены.

Ф. Ладосветогорский говорит о Лазурной Стране, о том рае, которым грезит каждый. Он даже пытается наметить ее топографию¹⁸, дает названия ее долинам и рекам. Но так мертвы его слова, так мало остроты подлинного галлюцинирования в его описаниях, что мы видим только мечту, а не ощущение, надежду, а не веру. Такая книжка ни к чему не обязывает ни автора, ни читателя.

В «Песнях» Сергея Клычкова трудно разобрать, что принадлежит самому поэту, а что Бальмонту и Городецкому. Кажется, только случайно наткнулся он на тему языческой Руси и слишком поспешно принялся за обработку ее; ни удали русской, ни русской печали, ни того странного перекрещивания культур византийской, финской, колдовской и индийской, в атмосфере которого рождалась Русь, — одна сладкая водица, славянская Аркадия с неизменными Ладами и Лелями, царевичами и невестами. Ритмические утонченности, обилие ассонансов, столь ценные в русских песнях, в его книге заменились метрически-гладкими строчками и скучными рифмами. Прямо пояснительный текст к картинкам г-жи Бем¹⁹. Объявление на обложке обещает вторую книгу стихов того же автора «Дубравну»²⁰ и поэму «Плач Ярославны». Если Сергей Клычков не позаботится, как можно скорее, расширить свой поэтический горизонт, он — на опасном пути.

Модест Гофман написал изданную с большим изяществом книгу «Гимны и оды». Из какой-то газеты я узнал, что книга эта написана под влиянием поездки автора ее в Грецию.

Это объясняет и извиняет многое: нарочитую ее несовременность, широкое пользование эффектами, которые для нас перестали быть таковыми, бедность поэтических приемов, погрешности против русского языка; но зато особенно подчеркивает другие недостатки: расплывчатость мысли, водянистость образов и совсем неизвинительную небрежность переводов. Так, в Гомеровском гимне Дионису поэт просит у Бога, оплодотворяющего виноградники, дол-

гой жизни, а в переводе М. Гофмана — счастливую, легкую юность; в гимне, посвященном Гере, Гомер говорит, что боги чтут ее наравне с Зевсом; М. Гофман переводит: «Боги... почести с молниеносным Зевсом богине приносят». Мне кажется, что причиной подобных искажений подлинника является недостаточное умение переводчика справляться с трудностями русского стиха.

Вся книга написана редкими античными размерами, которые хотя и не в первый раз появляются в русской поэзии, все же, собранные вместе, представляют для большой публики приятную новинку.

Кульминационной точкой дерзания в этом году, конечно, является сборник «Садок Судей», напечатанный на оборотной стороне обойной бумаги, без буквы «ъ», без твердых знаков и еще с какими-то фокусами. Из пяти поэтов, давших туда свои стихи, подлинно дерзают только два: Василий Каменский и В. Хлебников; остальные просто беспомощны²¹.

Василий Каменский говорит о русской природе. Она для него необъятна, так что охватить он может только частности. Отношение больших ветвей к маленьким, крик кукушки в лесу, игра мелких рыбок под плотиком — вот темы его стихотворений, и это хорошо, потому что поэту не приходится напрягать своего голоса, и все, что он говорит, выходит естественно. Даже его бесчисленные неологизмы, подчас очень смелые, читатель понимает без труда и от всего цикла стихов уносит впечатление новизны, свежей и радостной.

В. Хлебников — визионер. Его образы убедительны своей нелепостью, мысли — своей парадоксальностью. Кажется, что он видит свои стихотворения во сне и потом записывает их, сохраняя всю бессвязность хода событий. В этом отношении его можно сравнить с Алексеем Ремизовым, писавшим свои сны²². Но Ремизов — теоретик, он упрощает контуры, обводит линии толстой, черной каймой, чтобы подчеркнуть значительность «сонной» логики; В. Хлебников сохраняет все нюансы, отчего его стихи, проигрывая в литературности, выигрывают в глубине. Отсюда иногда совершенно непонятные неологизмы, рифмы, будто бы притянутые за волосы, обороты речи, оскорбляющие самый снисходительный вкус. Но ведь чего не приносится, а во сне все значительно и самоценно.

К дерзателям по замыслу можно причислить и автора книги «Stigmata», Эллиса. Он знает, как надо писать стихи, умело, хотя и однообразно, сочетает идею с образом,

пользуется прекрасным стихом, в главных частях выработанным Брюсовым. Но вот его задание: «во всей своей тройственной последовательности книга «Stigmata»... является символическим изображением цельного мистического пути». И стихам-изображениям, стихам-средству не хватает внутреннего самооправдания, радостного горения и подъема стихов-самоцели. Может быть, о своем мистическом пути, подлинно пережитом и ценном, г. Эллис мог бы написать прекрасную книгу размышлений и описаний, но при чем здесь стихи, я не знаю.

«Флейта Марсия», книга Бенедикта Лившица²³, ставит себе серьезные, и что важнее всего, чисто литературные задачи и справляется с ними если не всегда умело, то вдохновенно. Темы ее часто нехудожественны, надуманы: грешная любовь каких-то девушек к Христу (есть вещи, к которым, хотя бы из эстетических соображений, надо относиться благоговейно), рассудочное прославление бесплодия и т. д. Такое незаражение поэта своими темами отражается на однотонно-ярких, словно при электрическом свете найденных, эпитетах. Но зато гибкий, сухой, уверенный стих, глубокие и меткие метафоры, умение дать почувствовать в каждом стихотворении действительное переживание,— все это ставит книгу в разряд истинно ценных и делает ее не только обещанием, но и достижением. В книге всего 25 стихотворений, но видно, что они являются плодом долгой, подготовительной работы. И веришь, что это — немногословие честлюбивой юности, стремящейся к большему, а не вялость творческого духа.

Марина Цветаева (книга «Вечерний Альбом») внутренне талантлива, внутренне своеобразна. Пусть ее книга посвящается «блестящей памяти Марии Башкирцевой»²⁴, эпиграф взят из Ростана²⁵, слово «мама» почти не сходит со страниц. Все это наводит только на мысль о юности поэтессы, что и подтверждается ее собственными строчками-признаниями. Многое ново в этой книге: нова смелая (иногда чрезмерно) интимность; новы темы, напр., детская влюбленность; ново непосредственное, бездумное любование пустяками жизни. И, как и надо было думать, здесь инстинктивно угаданы все главнейшие законы поэзии, так что эта книга — не только милая книга девических признаний, но и книга прекрасных стихов.

И. Эренбург²⁶ поставил себе ряд интересных задач: вывить лик средневекового рыцаря, только случайно попавшего в нашу обстановку, изобразить католическую влюбленность в Деву Марию, быть утонченным, создать четкий, изо-

бразительный стих. И ни одной из этих задач не исполнил даже отдаленно, не имея к тому никаких данных. Вот его чувство средневековья: «...король, окруженный вассалами, оправляет небрежно корону». Вот обращение к Деве Марии: «ты припомни, как в грешной истоме ты греховные мысли таила. И в пещере на жесткой соломе на позорище Сына родила». Вот «утонченные» образы: «...Вы погнались в сад за белыми цветами», или «на тонком (?) столике был нежно (?) сервирован в лиловых чашечках горячий шоколад», или «и розовый сосуд Вы двинули лениво, чтоб дать особый блеск изысканным ногтям». А чтобы создать хоть какой-нибудь стих, он должен писать «лильи» вместо «лилии», «пажи» вместо «пажи», и Мэри, у него, грустит «возле своих кавалеров».

19(XI)

Для критика, желающего быть доказательным, а если возможно, и полезным своим читателям, следовало бы придерживаться многих «рабочих гипотез». Одна из них в особенности удобна, это — разделение пишущих, по их творческим качествам, на способных, одаренных и талантливых.

Способных много, очень много. Они редко попадают в журналы, зато в гостиных читают свои стихи, оставляющие впечатление какой-то особой пустоты, и говорят, что не хотят печататься и пишут для себя. Зато, раз издав книгу, они обыкновенно становятся неприятнее и говорят о зависти и писательских интригах.

Одаренные — заполняют своими произведениями свободные страницы журналов, выступают на благотворительных вечерах и среди своих знакомых (иногда и критиков) считаются многообещающими молодыми поэтами, хотя бы им было уже за сорок. О талантливых не стоит говорить: они всегда индивидуальны, и каждый заслуживает особого разбора.

Владимир Кульчинский¹ едва ли даже просто способен: он только вял. В своей вялости он пользуется самыми заезженными мыслями, чувствами и образами; начав рисовать какую-нибудь картину, он никогда не доводит ее до конца, никогда у него не было желания употребить новую рифму, новый размер. Его книга — современная Телемахида: ее тоже можно заставлять читать в виде наказания.

Мне кажется, только неопытность и неумение критически относиться к своим произведениям мешает К. Большакову², автору книги «Мозаика», перейти из разряда способных в разряд одаренных. Решительно дурны только первые стихи, от всех этих былинок и ветерочков, воспоминаний и мечтаний веет тяжелой скукой; но зато следующие подражания Бальмонту, иногда даже слишком рабские, радуют подлинной непосредственностью и какой-то особой, юношеской восторженностью. Прозаические отрывки в книге более чем слабы.

Диесперов³ — одаренный. Он сотрудничал в «Золотом Руне», кажется и в «Перевале», его книгу издал «Гриф». В каждом стихотворении есть что-нибудь, оправдывающее его существование, — мысль, чувство... Но и мысли и чувства эти так же бедны, как бедны ритмы и слова. Поэзия Диесперова — словно модель настоящей поэзии: все есть, все на месте, но все в 1/10 настоящей величины. Слишком большое напряжение нужно со стороны читателя, чтобы его образы стали живыми, краски — сверкающими. Всякий ли захочет раскалывать скорлупу кокосового ореха, чтобы добыть зерно подсолнечника? Диесперов — рядовой, и без надежды сделаться полководцем.

Не плохое впечатление производит книга стихов Нарбута: в противоположность книге Диесперова, она ярка. В ней есть технические приемы, которые увлекают читателя (хотя есть и такие, которые расхолаживают), есть меткие характеристики (хотя есть и фальшивые), есть интимность (иногда и ломание). Но как не простить срывов при наличности достижений? Хорошее впечатление, — но почему пробуждает эта книга печальные размышления? В ней нет ничего, кроме картин природы: конечно, и в них можно выразить свое мирозерцание, свою индивидуальную печаль и индивидуальную радость, все, что дорого в поэзии, — но как раз этого-то Нарбут⁴ и не сделал. Что это? Неужели поэт перестал быть микрокосмом? Неужели время вульгарной специализации по темам наступило и для поэзии? Или это только своеобразный прием сильного таланта, развивающего свои способности поодиночке? Давай Бог! В этом случае страшно только за него, а не за всю поэзию.

Нет лучшего средства отравить в себе веру в молодых поэтов, пожалуй даже в молодую поэзию, как прочесть «стихотворения» Льва Зилова⁵. Всё, мысли и приемы, взято им у одного... Бориса Зайцева⁶. Не в укор

будь сказано последнему, то, что хорошо в прозе, нестерпимо нудно в поэзии. Да и вообще, что за безвкусице,— поэту подражать прозаикам! Каждая мысль заранее обуславливает свою форму: поэтическую, прозаическую, живописную или музыкальную, иначе она не мысль, а недомыслие.

20(XII)

Вячеслав Иванов. *Cor Ardens*. Часть первая. К-во «Скорпион». Москва, 1911 г. Цена 2 р. 40 к.

Если верно,— а это скорее всего верно,— что пламенно творящий подвиг своей жизни есть поэт, что правдивое повествование о подлинно пройденном мистическом пути есть поэзия, что поэты — Конфуций и Магомет, Сократ и Ницше, то — поэт и Вячеслав Иванов. Неизмеримая пропасть отделяет его от поэтов линий и красок, Пушкина или Брюсова, Лермонтова или Блока. Их поэзия — это озеро, отражающее в себе небо, поэзия Вячеслава Иванова — небо, отраженное в озере. Их герои, их пейзажи — чем жизненнее, тем выше; совершенство образов Вячеслава Иванова зависит от их призрачности. Лермонтовский Демон с высот совершенного знания спускается в Грузию целовать глаза красивой девушки: герой поэмы Вячеслава Иванова, черноногий Меламп, уходит в «бездонные бездны», на Змеиную Ниву созерцать брак Змей-Причин со Змиями-Целей.

Вот пейзаж Пушкина:

...Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи...

Вот пейзаж Вячеслава Иванова:

Ты помнишь: мачты сонные,
Как в пристанях Лорэна,
Вносились из туманности
Речной голубизны
К эфирной осиянности,
Где лунная сирена
Качала серебролонные,
Немеющие сны.

Как видите, полная противоположность.

Конечно, и Вячеслав Иванов говорит иногда о вещах и явлениях, не настаивая на заключенных в них и вскрытых рентгеновыми лучами его прозрения идеях, и названные выше поэты возвышали свой голос для передачи сокровеннейших тайн,— но как тот, так и другие не могли не чувствовать себя гостями, пусть желанными, в чуждой им области.

Я назвал образы, даваемые Вячеславом Ивановым, призрачными. Действительно, они так полны, все составные части их так равномерно и напряженно ярки, что внимание читателя, не будучи в силах охватить целое, останавливается на подробностях, только смутно догадываясь об остальном. Это вызывает чувство неудовлетворенности, но это и заставляет перечитывать вновь и вновь уже известные стихи.

Язык... к нему Вячеслав Иванов относится скорее как филолог, чем как поэт. Для него все слова равны, все обороты хороши; для него нет тайной классификации их на «свои» и «не свои», нет глубоких, часто необъяснимых симпатий и антипатий. Он не хочет знать ни их возраста, ни их родины (рядом «в вешнем плеске клик лесных вещуний» и «Гарпий свист в летейской зыби ларв»). Они для него, так же, как и образы,— только одежда идей. Но его всегда напряженное мышление, отчетливое знание того, что он хочет сказать, делают подбор его слов таким изумительно-разнообразным, что мы вправе говорить о языке Вячеслава Иванова, как об отличном от языка других поэтов.

Стих... им Вячеслав Иванов владеет в совершенстве; кажется, нет ни одного самого сложного приема, которого бы он не знал. Но он для него не помощник, не золотая радость, а тоже только средство. Не стих окрыляет Вячеслава Иванова,— наоборот, он сам окрыляет свой стих. И вот почему он любит писать сонеты и газеллы, эти трудные, ответственные, но уже готовые формы стиха.

О самом главном в поэзии Вячеслава Иванова, о той золотой лестнице, по которой он ведет очарованного читателя, о содержании, я буду говорить, когда выйдет второй том *Cor Ardens*'а, долженствующий составить одну книгу с первым.

Из тридцати имен, находящихся в этом альманахе стихов, половина неизвестных. И в то же время нет ни Бальмонта, ни Брюсова, ни Сологуба, ни Гиппиус, не говоря уже о многих, уже зарекомендовавших себя «молодых». Поэтому несправедливо по этой книге делать какие-нибудь общие выводы о судьбах русской поэзии. Здесь редактор не пожелал быть режиссером: выделить умелым распределением материала общее из частного, обдуманном выбором имен оттенить какое-нибудь одно направление, он был только цензором грамотности и хорошего вкуса¹. Эту скромную задачу он выполнил хорошо.

Альманах открывается впервые печатаемым стихотворением Владимира Соловьева, не принадлежащим, однако, к числу его лучших вещей².

Витольд Ахрамович³ дал четыре стихотворения: первое навеяно А. Белым, второе — Блоком, третье — Сологубом, четвертое — Кузминым.

Александр Блок⁴ является в полном расцвете своего таланта: достойно Байрона⁵ его царственное безумие, влитое в полнозвучный стих.

Валериан Бородаевский не очень интересные темы рассказал не очень хорошими стихами⁶. В нем заметен уклон к механическому деланию стихов, чего не было в его книге. Прекрасно стихотворение Андрея Белого «Перед старой картиной»; из двух выходов из романтизма — в сторону Гейне и в сторону Готье — душой этого стихотворения послужил второй, более трудный.

Юрий Верховский ребячится, но без грации. Одна строка заимствована у Брюсова.

Восемь стихотворений Максимилиана Волошина⁷. Семь из них — цикл «Киммерийская Весна».

Стихи Сергея Городецкого⁸ датированы 1908 г. Поклонники его поэзии прочтут их с удовольствием, противников они ни в чем не разубедят.

Четыре абиссинские песни автора этой рецензии написаны независимо от настоящей поэзии абиссинцев⁹.

Газэллы Вячеслава Иванова — великолепная мозаика слов; его «Духовные Стихи», может быть, слишком отчетливо красивы для этого жанра.

П. К.¹⁰ неумело, но откровенно подражает Кузмину и С. Соловьеву.

Бледное стихотворение С. Киссина¹¹ по крайней мере самостоятельно.

Сергей Клычков сделал успехи со времени выхода своей книги. Хорош его «Пастух», слышен морской запах в его «Рыбачке».

В цикле М. Кузмина «Осенний Май» есть прекрасные, классически-безупречные стихотворения, как нельзя лучше опровергающие пессимистические строки автора:

Бледны все имена, и стары все названья,
Любовь же каждый раз нова.
Могу ли передать твое очарованье,
Когда так немощны слова?..

Неровны, как всегда, стихи Петра Потемкина, хотя теперь удачных выражений у него больше, чем неудачных.

Великолепно первое стихотворение Вл. Пяста¹², построенное на гипнотизирующих, но не утомляющих повторениях. Два остальные значительно слабее — как будто писал другой человек.

Католические сонеты Сергея Раевского¹³ невыдержаны, фальшивы и скучны.

Такие стихи, как у Григория Рачинского¹⁴, можно встретить теперь только в мелких еженедельниках и иллюстрированных приложениях к провинциальным газетам.

Возбудивший было надежды Дмитрий Рем дал только-только недурные стихи; от него хотелось бы ждать большего.

Неприятно-боек, почти развязен Семен Рубанович¹⁵; отсутствие вкуса у него не искупается новизной образов; но он несомненно умеет писать стихи.

Сергей Рюмин¹⁶ не возбуждает никаких мыслей, ни опасений, ни надежд; его стихи плохи, просто и откровенно.

М. С.¹⁷ — искренен, умен, чувствует глубоко, но, кажется, у него мало сил, как у поэта, хотя он и знает многие стилистические приемы, делающие стих живым.

Стихи Маргариты Сабашниковой¹⁸, очевидно, порождены мистицизмом автора, но они не убедительны ни как мистические прозрения, ни как поэзия.

По-прежнему безличен, по-прежнему старателен Борис Садовской. У него есть и умение, и вкус, и любовь к стихам — мало одного: таланта.

Скучный рыцарь из Нивских иллюстраций¹⁹ — у Алексея Сидорова такая же скучная принцесса; стих вял; непонятна рифма «жених» и «поник».

Есть прекрасные среди четырнадцати стихотворений

Сергея Соловьева; как всегда, стихотворения на античные темы ему удались больше современных.

Смелы, сильны и закончены стихи Любови Столицы²⁰, но в них есть какое-то сюсюкающее сладострастие, производящее неприятное впечатление.

Свободными и верными штрихами, серьезностью и застенчивой печалью пленяют стихи Владислава Ходасевича²¹, к тому же безупречные по форме.

Два стихотворения Марины Цветаевой²² не прибавляют ничего к впечатлению, полученному от ее книги, недавно вышедшей.

Эллис пишет длинно, скучно, с претензиями на изысканность и с большими промахами.

НЕКРОЛОГИ

Умер К. М. Фофанов. В его лице русская поэзия потеряла последнего видного представителя того направления, которое характеризуется именами Голенищева-Кутузова, Апухтина, Надсона, Фруга и др. В эпоху затишья восьмидесятых и девяностых годов он говорил о свете добра, о весне, мае, соловьях и ландышах и заставлял себя слушать. Его образы, спокойные, не навязчивые, были тихо-красивы, хотя напоминали пейзажи, какие рисовались в те года. Но иногда он загорался силою выражения и глубиной мысли. Таковы его стихотворенья: «Декадентам», «Чудовище» и «Северный Полюс».

Он был подлинный поэт, но из тех скромных поэтов, о которых в своем знаменитом стихотворении мечтал Лонгфелло, на вечер отрекаясь от «грандиозных поэтов, носителей громких имен, чьи стоны звучат еще эхом в глухих коридорах времен».

В Париже застрелился В. В. Гофман. Покойный написал много рассказов и статей, много переводил с немецкого, но все же самым ценным литературным наследством после него нам остались две книги стихов: «Книга Вступлений» и «Искус». Первая особенно имела успех в литературных кругах. Почти невиданная вещь, — она сразу выдвинула покойного поэта и заставила считаться с ним, как с несомненной величиной. Свобод-

ный и певучий стих, страстное любование красотой жизни и мечты, смелость приемов и пышное разнообразие образов, им впервые намеченных и впоследствии вошедших в поэзию, — вот отличительные черты этой книги.

Во второй книге эти достоинства сменяются более веским и упругим стихом, большей сосредоточенностью и отчетливостью мысли. Этими двумя книгами, несмотря на раннюю кончину, В. В. Гофман обеспечил себе почетное место среди поэтов второй стадии русского модернизма.

21(XIII)

Северные Цветы на 1911 г., собранные к-вом «Скорпион». Москва. Цена 1 р. 50 к.

Полтора года тому назад прекратился журнал «Весы», и к-во «Скорпион», чтобы не прерывать сношений с своими читателями, решило возобновить выпуск альманахов. Первый из них производит благоприятное впечатление. Обложка Сомова, знакомые имена Брюсова, Бальмонта, Кузмина, Гиппиус и др. располагают в его пользу читателя. Но при просмотривании сборника, а тем более при чтении, появляется какая-то досада. Что было хорошо лет шесть, семь тому назад в «Весах», с подкреплением в виде статей и рецензий, то кажется как-то беспомощно-неубедительным теперь. Если исключить крошечную комедию М. Кузмина «Голландка Лиза», с забавными куплетами, два стихотворения Валерия Брюсова¹, блестящие по мысли и исполнению, его же поэму «Подземное жилище», в которой своеобразно глубоко перекрещиваются влияния Данте и Эдгара По, — у нас не останется ничего, на что не хотелось бы подосадовать. З. Гиппиус называет плохие ассонансы «неуместными рифмами»², вместо последних слов в стихотворных строках рифмуют первые — такой очевидно искусственный выверт вряд ли может быть назван полезным техническим нововведением и, кроме того, положительно мешает следить за смыслом стихов.

Как объяснить К. Бальмонту, написавшему очерк об египетской любовной поэзии, что между самыми красивыми словами должна же быть связь и что эссенция сахара горька на вкус? Вот первый попавшийся образчик его прозы: «Египетская горлица напоминает по

нежности и тонкости чувствования еще более Индусскую влюбленную, чье имя Радга и чьими любовными грезами и жалобами наполнена очаровательная поэма Джайадевы³...» «Письма русского путешественника»⁴ по сравнению с этой патокой — образец лапидарного стиля и суровой отчетливости образов. В переводе самих египетских песен нет ничего египетского, — один Бальмонт последнего периода.

Стихи Балтрушайтиса продуманы, выдержаны и убийственно скучны.

Стихи Д. Навашина, кажется, впервые появляющегося в печати, очень плохи и, что хуже всего, ничего не обещают. Его рассказ «Морской Разбойник» написан слащаво, водянисто и почти без всякой фабулы.

Если бы не неуместный и уже надоевший эротизм, был бы хорош рассказ Б. Садовского «Под Павловым щитом».

Хорошо и ярко написано предисловие: в нем девизом участников альманаха ставится «вера в высокое значение искусства, как такового, которое не может и не должно быть средством к чему-то иному, будто бы высшему, и твердое стремление посылить служить именно «высшему искусству».

22(XIV)

Ю. Балтрушайтис. — Земные ступени. Изд. «Скорпион». Ц. 1 р. 50 к. И. Эренбург. — Я живу. СПб. 1 р. Грааль Арельский. — Голубой ажур. 50 к. С. Константинов. — Миниатюры. 1 р. С. Тартаковер. — Несколько стихотворений. 50 к. «Пленные Голоса». — Стихи А. Конге и М. Долинова. 1 р. Л. М. Василевский. — Стихи. 1 р. А. Е. Котомкин. — Сборник стихотворений. 75 к. Юрий Зубовский. — Стихотворения. Изд. «Лукоморье». Киев. 85 к.

Балтрушайтис¹ принадлежит к старшему поколению символистов, и, действительно, в нем чувствуется закал основателей «Скорпиона» и «Весов»: повышенное, даже торжественное отношение к теме, и кованный, хотя

иногда и не в соответствии со значительностью мысли, стих.

Балтрушайтис — символист, но я скорее назвал бы его «метафористом», если бы этот неологизм не был так безобразен. В большинстве случаев его стихотворения только сравнения, употребляемые для характеристики переживания и не играющие своей, не служебной роли. Так и хочется перед ними видеть слово «как», а потом лирическое волнение, эпический рассказ, внезапный прорыв в настоящую жизнь. Но густая кровь людей конца прошлого века мешает поэту вырваться из паутины метафор, и его стихи, бесконечно похожие один на другой, проходят перед читателем строгие, торжественные и ненужные.

И. Эренбург сделал большие успехи со времени выхода его первой книги. Теперь в его стихах нет ни детского богохульства, ни дешевого эстетизма, которые, к сожалению, уже успели отравить некоторых начинающих поэтов. Из разряда подражателей он перешел в разряд учеников и даже иногда вступает на путь самостоятельного творчества. В его терцинах есть подлинное ощущение язычества, по земному милого и слегка чудесного. Он умело соединяет лирический подъем с историзмом тем и почти никогда не возвышает голоса до крика. Конечно, мы вправе требовать от него еще большей работы, и прежде всего над языком, — но главное уже сделано: он знает, что такое стихи.

Грааль Арельский² — один из отравленных первой книгой И. Эренбурга, хотя у него разговоры изящнее, описания осторожнее. Еще на него повлиял Игорь Северянин и современные поэты-экзотики³. Много наивного в его пристрастии к высокопоставленным особам: инфантам, маркизам, царицам, королям и т. д. — неживые они все. Кажется, у него нет своего слова, которое необходимо сказать ценой чего бы то ни было и которое одно делает поэта, а есть только горячность молодости, версификационные способности, вкус и знание современной поэзии. Если подумать, у скольких пишущих стихи нет и этих качеств, то его выступление нельзя не приветствовать.

Меня очень порадовала книга С. Константинова⁴. Не то чтоб ее не в чем было упрекнуть. Упрекнуть ее можно, даже надо — и за бесцветный, неприятно-вы-

лощенный стих, и за уже сказанные другими мысли-лозунги, и за романтический хлам, дорогой сердцу Грааля Арельского. Но в ней есть какая-то подлинная здоровая радость мироздания, причудливые и в то же время устойчивые образы, упоение силой, своей и чужой. Недаром целые три стихотворения посвящены образу Заратустры. Бальмонт периода «Горящих зданий» и Брюсов, влияние которых на автора очень заметно, — прекрасная школа. Хочется верить, что с именем С. Константинова встречаешься в поэзии не в последний раз.

Кажется, несомненный поэт и С. Тартаковер⁵. У него сосредоточенность мысли и большой внутренний опыт. С материалами стиха он обращается умело и осторожно. Но он не только не чувствует, но и не знает русского языка. Его синтаксис невозможен, его словарь нелеп. «Ослабши, отвергла, изнемождены, издыхает надежда» — такие выражения попадают у него на каждой странице. Судя по этим выражениям и фамилии, С. Тартаковер, должно быть, еврей. Он был бы не из последних, если бы писал на жаргоне, подобно Бялику, Шолом-Ашу и др.⁶ И тогда его стихи было бы много интереснее читать в переводе.

Стихам А. Конге и М. Долинова⁷ предшествует изящное и острое предисловие А. Кондратьева⁸: «Хорошо быть молодым, тосковать в белые ночи о неземной сладкой любви и слагать серебряные сонеты в честь богинь и принцесс из царства мечты... Музы любят молодых поэтов... Им известно, что молодые избранники волей-неволей бывают скромны и не в состоянии рассказать подробно толпе о всех им расточаемых ласках, не в состоянии бывают порою даже нарисовать лицо и все очертания любящей музы, которая только что их целовала»...

К этому трудно что-нибудь прибавить. Описывать обоих стихотворцев вряд ли стоит. Оба они равно описывают «Белую ночь», «Лесные розы», «Вечер», «Луну» (названия стихотворений) и т. д. Размеры выдержаны, рифмы тоже. Эпитеты случайны и однообразны. А. Конге очевидно предпочитает Блока, М. Долинов — Брюсова. Это для читателей. Для авторов, можно только посоветовать им постараться пробудить в себе поэтов, которых пока не видно.

Как ни странно, но стихи Л. М. Василевского⁹ имеют много общего со стихами А. Е. Котомкина¹⁰. Пусть Л. М. Василевский пишет:

Сумерки, как щупальцы, ползут,
Сумерки окутывают лес,
В умираньи медленном исчез
Отзвук ускользящих минут.

а Котомкин:

Слышу я дивные звуки —
Все пробуждается вновь;
Первая горесть разлуки,
Первая грусть и любовь.

Пусть Василевский скорбит о судьбах персидской женщины, которая «в двенадцать лет жена и в двадцать пять старуха и влачит свой век без животворного луча», а Котомкин радостно приглашает «лживый мир» услышать «хоть мало, братья, нас, но все же мы славяне!»..., пусть при чтении их книг выясняется, что Василевский такой же неисцелимый пессимист, как Котомкин — оптимист. Пусть первый пишет в новом стиле, а второй в старом — их роднит одинаковое отсутствие ярких мыслей, интересных переживаний, слов, вырванных из души, благоговейного отношения к стиху и всего, что мы подразумеваем под словом «поэзия».

Юрий Zubовский¹¹ молод, хорошей человеческой молодостью. Он кипит образами, каждое новое для него ощущение он принимает как неземное откровение, он опьянен собою и окружающим. Многие из того, о чем он говорит, покажется ненужным и неинтересным, многое уже слышано. Но есть строки и даже строфы, радующие как ключевая вода, как неожиданно найденный цветок. Пока еще он вассал — Блока. Но если его внутреннее горение не погаснет, он сумеет найти свою собственную дорогу.

23(XV)

Александр Блок.— Ночные часы. Четвертый сборник стихов. К-во «Мусагет». Ц. 1 р. Н. Ключев.— Сосен перезвон. К-во «Знаменский и К^о» М. С. К. Ц. 60 к. К. Д. Бальмонт.— Полное

собрание стихов. Том восьмой. Зеленый Вертоград. К-во «Скорпион». Ц. 1 р. 50 к. Поль Верлэн. Собрание стихов. Перевод Валерия Брюсова. К-во «Скорпион». Ц. 2 р. Поль Верлэн.— Записки вдовца. К-во «Альциона». Ц. 1 р. М. Г. Веселкова-Кильштет.— Песни забытой усадьбы. Ц. 1 р. Вадим Шершеневич.— Весенние проталинки. Ц. 60 к. Ив. Генигин.— Стихотворения. Ц. 45 к.

Перед А. Блоком стоят два сфинкса, заставляющие его «петь и плакать» своими неразрешенными загадками: Россия и его собственная душа. Первый — некрасовский, второй — лермонтовский. И часто, очень часто Блок показывает нам их, слитых в одно, органически-нераздельных. Невозможно? Но разве не Лермонтов написал «Песню о купце Калашникове»? Из некрасовских заветов любить отчизну с печалью и гневом он принял только первый. Например, в стихотворении «За гробом» он начинает сурово, обвиняюще:

Был он только литератор модный,
Только слов кощунственных творец...

но тотчас же добавляет:

Но мертвец — родной душе народной:
Всякий свято чтит она конец...

Или в стихотворении «Родине», за великолепно-страшными строками:

За море Черное, за море Белое
В черные ночи и белые дни
Дико глядится лицо онемелое,
Очи татарские мечут огни...

непосредственно следуют строки примиряющие, уже самой ритмикой, тремя подряд стоящими прилагательными:

Тихое, долгое, красное зарево
Каждую ночь над становьем твоим...

Этот переход от негодования не к делу или призыву, а к гармонии (пусть купленной ценой новой боли — боль

певуча), к шиллеровской, я сказал бы, красоте, характеризует германскую струю в творчестве Блока. Перед нами не Илья Муромец, не Алеша Попович, а другой гость, славный витязь заморский, какой-нибудь Дюк Степанович. И не как мать любит он Россию, а как жену, которую находят, когда настанет пора. В своей лоэнгриновской тоске¹ Блок не знает решительно ничего некрасивого, низкого, чему он мог бы сказать, наконец, мужское: нет! А может быть, хочет, ищет? Но миг — и даже тема о забытом полустанке рыдает у него, как самая полнозвучная скрипка:

Вагоны шли привычной линией,
Подрагивали и скрипели,
Молчали желтые и синие,
В зеленых плакали и пели...

В чисто лирических стихах и признаниях у Блока — лермонтовское спокойствие и грусть, но и тут тоже характерное различие: вместо милой заносчивости маленького гусара, у него благородная задумчивость Микаэля Крамера². Кроме того, в его творчестве поражает еще одна черта, несвойственная не только Лермонтову, а и всей русской поэзии вообще, а именно — морализм. Проявляясь в своей первоначальной форме нежелания другому злу, этот морализм придает поэзии Блока впечатление какой-то особенной, опять-таки шиллеровской, человечности.

Ведь со свечой в тревоге давней
Ее не ждет у двери мать.
Ведь бедный муж за плотной ставней
Ее не будет ревновать... —

размышляет он почти в момент объятия и влюбляется в женщину за ее «юное презрение» к его желанию.

Как никто, умеет Блок соединять в одной две темы, — не противопоставляя их друг другу, а сливая их химически. В «Итальянских стихах» — величавое и светлое прошлое и «некий ветер, сквозь бархат черный поющий о будущей жизни», в «Куликовом поле» — нашествие татар и историю влюбленного воина русской рати. Этот прием открывает нам безмерные горизонты в области поэзии.

Вообще, Блок является одним из чудотворцев русского стиха. Трудно подыскать аналогию ритмическому совершенству таких стихов, как «Свирель запела» или «Я сегодня не помню». Как стилист, он не чурается обычно

красивых слов, он умеет извлекать из них первоначальное их очарование.

Валентина, звезда, мечтанье,
Как поют твои соловьи...

И великая его заслуга перед русской поэзией в том, что он сбросил иго точных рифм, нашел зависимость рифмы от разбега строки, его ассонансы, вкрапленные в сплошь рифмованные строфы, да и не только ассонансы, но и просто неверные рифмы (плечо — ни о чем, вести — страсти), всегда имеют в виду какой-нибудь особенно тонкий эффект и всегда его достигают.

Эта зима принесла любителям поэзии неожиданный и драгоценный подарок. Я говорю о книге почти не печатавшегося до сих пор Н. Клюева³. В ней мы встречаемся с уже совершенно окрепшим поэтом, продолжателем традиций пушкинского периода. Его стих полновучен, ясен и насыщен содержанием. Такой сомнительный прием, как постановка дополнения перед подлежащим, у него вполне уместен и придает его стихам величавую полновесность и многозначительность. Нечеткость рифм тоже не может никого смутить, потому что, как всегда в большой поэзии, центр тяжести лежит не в них, а в словах, стоящих внутри строки. Но зато такие словообразования, как «властноокая» или «многоочит», с гордостью заставляют вспомнить о подобных же попытках Языкова.

Пафос поэзии Клюева редкий, исключительный — это пафос нашедшего.

Недостижимо смерти дно,
И реки жизни быстротечны,—
Но есть волшебное вино
Продлить чарующее вечно...—

говорит он в одном из первых стихотворений и всей книгой своей доказывает, что он испил этого вина. Испил, и ему открылись райские крины, берега иной земли и, источающий кровь и пламень, шестикрылый Архистратиг. Просветленный, он по-новому полюбил мир, и лохмотья морской пены, и сосен перезвон в лесной блуждающей пустыне, и даже золоченые сарафаны девушек-созревушек или опояски соловейки дородных добрых молодцев, лихачей и захлывчатчиков.

Но...

Лишь одного недостает
Душе в изгнании юдоли:
Чтоб нив просторы, лоно вод
Не оглашались стоном боли...
.....
И чтоб похитить человек
Венец Создателя не тщился,
За что, посрамленный вовек,
Я рая светлого лишился...

Не правда ли, это звучит как: Слава в вышних Богу, и на земли мир, и в человецех благоволение? ⁴ Славянское ощущение светлого равенства всех людей и византийское сознание золотой иерархичности при мысли о Боге. Тут, при виде нарушения этой чисто русской гармонии, поэт впервые испытывает горе и гнев. Теперь он видит страшные сны:

Лишь станут сумерки синее,
Туман окутает реку,—
Отец, с веревкою на шее,
Придет и сядет к камельку.

Теперь он знает, что культурное общество — только «отгул глухой, гремучей, обессилевшей волны».

Но крепок русский дух, он всегда найдет дорогу к свету. В стихотворении «Голос из народа» звучит лейтмотив всей книги. На смену изжитой культуре, приведшей нас к тоскливому безбожью и бесцельной злобе, идут люди, которые могут сказать про себя: «Мы — предутренние тучи, зори росные весны... в каждом облике и миге наш взыскующий отец... чародейны наши воды и огонь многоочит». Что же сделают эти светлые воины с нами, темными, слепо-надменными и слепо-жестокими? Какой казни подвергнут они нас? Вот их ответ:

Мы — как рек подземных струи,
К вам незримо притечем
И в безбрежном поцелуе
Души братские сольем.

В творчестве Клюева намечается возможность поистине большого эпоса.

Вечная тревожная загадка для нас К. Бальмонт. Вот пишет он книгу, потом вторую, потом третью, в которых нет ни одного вразумительного образа, ни одной подлинно-поэтической страницы, и только в дикой вакханалии несутся все эти «стозвонности» и «самосожженности» и прочие бальмонтизмы. Критики берутся за перья, чтобы

объявить «конец Бальмонта» — они любят наносить coup de grâse. И вдруг он печатает стихотворение, и не просто прекрасное, а изумительное, которое неделями звучит в ушах — и в театре, и на извозчике, и вечером перед сном. Тогда начинает казаться, что может быть прекрасна и «самосожженность», и «Адам первично-красный» и что только твоя собственная нечуткость мешает тебе понять это. Но проходят месяцы, несмотря на все произведенные усилия, бальмонтизмы не становятся ближе, и тогда опять начинаешь свыкаться со странной мыслью, что и очень крупный поэт может писать очень плохие стихи. А все-таки страшно...

Впрочем, эти страхи не должны касаться читателя, и, говоря о Бальмонте, критик всегда идет на риск попасть впросак. В «Зеленом Вертограде» есть такое изумительно-прекрасное стихотворение — «Звездоликий»:

Лицо его было как Солнце — в тот час, когда Солнце в зените,
Глаза его были как звезды — пред тем, как сорваться с небес...

и дальше:

«Я первый», он рек, «и последний», — и гулко ответили громы,
«Час жатвы», сказал Звездокий, — «Серпы приготовьте, Аминь».
Мы верной толпою восстали, на небе адели изломы,
И семь золотых семизвездий вели нас к пределам пустынь.

«Зеленый Вертоград» (Слова поцелуйные) навеян Бальмонту песнями и сказаниями хлыстов. Многие стихотворения — прямо подделки. Подлинный их религиозный аромат, конечно, выветрился у Бальмонта, никогда не умевшего отличить небесность от воздушности. Но есть строфы, в которых прекрасно передана присущая им наивность, например, в стихотворении о райском древе:

Но самое в нем злое,
Что есть в нем запрещенье,
О, древо роковое.
Ты сеешь возмущенье...

или лукавство:

Мы не по закону,
Мы по благодати,
Озарив икону,
Ляжем на кровати...

или, наконец, дикая энергичность выражений:

Я предаю его проклятию,
Я предаю его треклятию,
Четвероклятью предаю.

Странная судьба выпала на долю Верлена. Предыдущее поколение, как-то сразу после долгого невнимания, провозгласило его своим мэтром, его имя было девизом, его стихами зачитывались. Даже и теперь седеющие символисты, вроде Ренэ Гиля, великодушно позабыв бывшие распри, посвящают ему целые исследования. Но молодое поколение французов, в лице своих наиболее ярких представителей, упорно не хочет о нем думать. У нас тоже. Из модернистов его переводили только Брюсов, Анненский и Сологуб. Молодость молчит. Этому факту может быть много объяснений. Например: символизм при своем возникновении имел много общего с романтизмом, расширенным, углубленным и облагороженным. А Верлен является прямым продолжателем столь дорогого романтикам Виллона. Он был искренен, влюбчив, свободно-изящен, набожен и развратен,— в самом деле пленительная фигура, когда у людей есть запас веселой и бездумной энергии, не растраченной их сонливыми отцами, парнасцами или косноязычными поэтами наших восьмидесятых годов. Но у молодежи нет такого богатого наследства, а привычка к веселью осталась, и вот она строже выбирает своих любимцев, требуя от них широких замыслов и достойного их выполнения, сознательных и плодотворных усилий и не ребяческого воодушевления, а священного огня Прометейя. У Верлена, очевидно, этого не было. Его поэзия — это лирическое интермеццо, драгоценное, как человеческий документ и характеристика эпохи, но и только.

Книга Валерия Брюсова дает полное представление о Верлене как о поэте. Совершенное знание всей его поэзии позволило переводчику пользоваться верленовским же словарем в тех местах, где точность перевода немислима. Многие строфы, даже стихотворения спорят по производимому очарованию с оригиналом.

И особенно удались переводы из «*Romances sans paroles*». Статья, приложенная к книге, имеет исчерпывающий характер.

Прекрасным дополнением к книге Брюсова для более полного знакомства с Верленом служат «Записки вдовца», изданные «Альциной». Как прозаик, Верлен не менее пленителен, чем как поэт. Ряд остроумнейших парадоксов, неожиданных образов и моментов чисто французской ари-

стократической нежности, разбросанных по всей книге, делают чтение ее захватывающим.

У стихов г-жи Веселковой-Кильштет⁵ есть одно несомненное достоинство: их тема. Изящна мысль посвятить целую книгу поэзии забытых усадеб, таких трогательно-беспомощных, разбросанных по великой и страшной России. У автора есть и знание темы, и любовь к ней. Есть целые удачные стихотворения, отличные отдельные строфы.

Например, томленья девушки в стихотворении «Пасьянс»:

За деда карты я кладу,
А он следит. Король и туз...
Ах, сердце! твой король в саду,
И я к нему напрасно рвусь.

Но в книге неприятно поражает отсутствие чисто литературных задач, сколько-нибудь интересных художественных приемов. И печать дилетантизма, пусть умного, пусть талантливого, неизгладимо легла на ней.

Вадим Шершеневич⁶ всецело под впечатлением поэзии Бальмонта. Но, может быть, это и есть самый естественный путь для юного поэта. В его стихах нет ни вялости, ни безвкусия, но нет и силы или новизны. Своей книгой он заявил только, что он существует, и можно принять этот факт без пренебрежительной гримасы. Но он должен еще доказать, что он есть, как поэт.

Как часто обилие мыслей, богатство и разнообразие впечатлений люди принимают за поэтический талант. Как раз при отсутствии его эти-то качества и мешают человеку сделаться даже порядочным версификатором. Он путается в периодах, нарушает самые непреложные законы поэзии, впадает в безвкусие, в безграмотность, и все — чтобы точнее выразить дорогую ему мысль или ощущение. Таков Иван Генигин⁷. Только большая культурность доказала бы ему, что он не поэт. А ее-то ему и недостает.

24(XVI)

Валерий Брюсов. Зеркало теней. Стихи. К-во «Скорпион». 1912 г. Ц. 2 р. М. Зенкевич.— Дикая порфира. Стихи. К-во «Цех поэтов». 1912. Ц. 90 к. Е. Кузьмина-Караваева.— Скифские черепки. Стихи. К-во «Цех поэтов». 1912. Ц. 90 к.

Георгий Иванов. — Отплывте на о. Цитеру.
Поэзы. К-во «Его». 1912. Ц. 50 к.

Пожалуй, ни об одном из современных поэтов не писалось так много, как о Валерии Брюсове, пожалуй, ни на кого не сердилось столько представителей самых разнообразных направлений. Нельзя не признать, что все они имели на это право, потому что всех по очереди Брюсов взманил надеждой назвать его своим; и, взманив, ускальзывал. Но как странно: мы не воспринимаем его творчества, как конгломерат непохожих друг на друга стихотворений, но, наоборот, оно представляется нам единым, стройным и неразрывным. Это не эклектизм: скорее в суровой бедности, чем в легкомысленном разнообразии, сказывается отличительная черта тем Брюсова. Тут нечто иное. Недаром слова «брюсовская школа» звучат так же естественно и понятно, как школа парнасская или романтическая. Действительно, завоеватель, но не авантюрист, осторожный, но и решительный, расчетливый, как гениальный стратег, Валерий Брюсов усвоил характерные черты всех бывших до него литературных школ, пожалуй, до «эвфуизма» включительно. Но он прибавил к ним нечто такое, что заставило их загореться новым огнем и позабыть прежние распри. Может быть, это нечто есть основание новой, идущей на смену символизма, школы; ведь говорил же Андрей Белый, что Брюсов передает свои заветы через головы современников. «Зеркало теней» ярче, чем другие книги, отражает это новое и, следовательно, принадлежащее завтрашнему дню слово.

За все, что нам вещала лира,
Чем глаз был в красках умилен,
За лики гордые Шекспира,
За Рафаэлевых мадонн,—
Должны мы стать на страже мира,
Заветного для всех времен.

В этих простых и бесконечно благородных строках Брюсов подчеркивает свою не звериную и не божественную, а именно человеческую природу, любовь к культуре в ее наиболее ярких и характерных проявлениях. Кажется, впервые поэт, считающийся символистом, назвал Рафаэля вместо Боттичелли, Шекспира вместо Марло. В этом сказалося синтетическое понимание такого поруганного и такого героического XIX века. И теперь по-новому зазвучали для

нас когда-то злившие, всегда интриговавшие слова Дедала (стихи «Дедал и Икар» в «Венке»):

Мой сын, мой сын, лети серединой
Меж первым небом и землей.

При таком отношении к поэзии не теряется ни одно из достижений человеческого духа. В этом мире, простом и ясном, когда его видишь с автомобиля, есть чудеса такие же бесспорные и всем доступные, как «рощи, омытые дождем» или «долы, где темен лес». Вот *Le paradis artificiel*:

Истома тайного похмелья
Мое ласкает забытье,
Не упоенье, не веселье,
Не сладость ласк, не острие.

Но эти чудеса (как, может быть, и всякие) приводят соблазненного в страну — «безвестную Гоби, где отчаяние — имя столице».

Такая доведенность каждого образа до конца, абсолютная честность с самим собою не есть ли мечта для нас, так недавно освободившихся от пут символизма? И эта мечта для Брюсова уже не мечта.

От мудрого Дедала Брюсова, парящего «меж первым небом и землей», мы переходим к М. Зенкевичу¹, вольному охотнику, не желающему знать ничего, кроме земли. Его обращение к воздуху мы можем отнести и ко всему потустороннему миру:

...О, воздух, вольная стихия,
Тягучая земная бронь!
Не покоряйся, как другие —
Вода, и суша, и огонь.

В их безднах мним мы пустоту,
И с улюлюканьем, как идол,
Привязан к конскому хвосту
Тот бог, который тайну выдал...

Там же, где требование композиции заставляет его перейти к вечности и Богу, он чувствует себя не в своей тарелке и всегда подозревает их в какой-то несправедливости. Так, в стихотворении «Мясные ряды», с сочным и смелым реализмом описав бойню, он восклицает:

И чудится, что в золотом эфире
И нас, как мясо, вешают Весы,
И так же чашки ржавы, тяжки гири,
И так же алчно крохи лижут псы.

Он вполне доволен землей, но у нас не хватает духу упрекнуть его за это самоограничение, потому что земля воистину добра к нему и открывается перед ним полно и интимно. Когда он обращается во втором лице к водам, камням и металлам, мы чувствуем, что он купил это право великим знанием, рожденным великой любовью. И герои его стихотворений — Коммод, Агура-Мазда или Александр Македонский² — они еще не люди, а так: «гранитные боги, иссеченные медью в горах»³. И как напоминание о большой и забытой нами истине, звучит его предостережение человеку:

Стихии куй в калильном жаре,
Но духом, гордый царь, смирись
И у последней слязкой тварь
Прозренью темному учись!

Е. Кузьмина-Караваева⁴ принадлежит к числу поэтов однодумов. Ее задача — создать скифский эпос, но еще слишком много юношеского лиризма в ее душе, слишком мало глазомера и решительности определившегося и потому смелого таланта. Игра метафорами, иногда не только словесными, догматизм утверждений туманно-мистического свойства и наивно-иератические позы — все это плохая помощь при создании эпоса. От него остались только черепки, но, к чести поэта, черепки подлинно скифские:

Смотрю, смотрю с одинокой башни,
Ах, заснуть, заснуть бы непробудно!
Пятна черные русской пашни,
Паруса подъяты турецкого судна.

Перед этим определением России, как чего-то далекого, ненужного, нами овладевает раздумье, точно ли она наша родина и не знали ли мы когда-то давно иную родину, какую-нибудь вольную древнюю, ковылевую Скифию. Для Кузьминой-Караваевой она — земля обетованная, рай, может быть, и для нас. Так в жизни личностей многие мистические откровения объясняются просто внезапным воспоминаньем о картинах, производивших на нас сильное впечатление в раннем детстве. То же, наверно, происходит и в жизни рас.

Общая призрачность в соединении с гипнотизирующей четкостью какой-нибудь одной подробности — отличительное свойство стихов Кузьминой-Караваевой:

Над далью — дерево в дыму
И призрачность морей.
Теперь я знаю, что пойму
Немую речь зверей.

Совсем психология сна.

Я думаю, что эти черепки имеют много шансов слиться в цельный сосуд, хранящий драгоценное миро поэзии, но вряд ли это случится очень скоро и так, как думает автор, потому что внешняя фабула книги, история любви царевны-рабыни к своему господину, кажется современному неубедительной и случайной среди подлинно древних и странных строк пейзажа.

Первое, что обращает на себя внимание в книге Георгия Иванова,— это стих. Редко у начинающих поэтов он бывает таким утонченным, то стремительным и быстрым, чаще только замедленным, всегда в соответствии с темой. Поэтому каждое стихотворение при чтении дает почти физическое чувство удовольствия. Вчитываясь, мы находим другие крупные достоинства: безусловный вкус даже в самых смелых попытках, неожиданность тем и какая-то грациозная «глуповатость» в той мере, в какой ее требовал Пушкин. Затем развитие образов: в стихотворении «Ранняя весна» «в зелени грустит мраморный купидон», но грустит не просто, как он грустил в десятках стихотворений других поэтов, а «о том, что у него каменная плоть». В другом стихотворении: солнце, «своим мечом — сияньем пышным — землю ударило плашмя». Это указывает на большую сосредоточенность художественного наблюдения и заставляет верить в будущность поэта. В отношении тем Георгий Иванов всецело под влиянием М. Кузмина. Те же редкие переходы от «прекрасной ясности» и насмешливой нежности восемнадцатого века к восторженно звонким стихам-молитвам. Но, конечно, подражание уступает оригиналу и в сложности, и в силе, и в глубине.

25(XVII)

Марина Цветаева. Волшебный фонарь. Вторая книга стихов. К-во «Оле Лукояе», М., 1912. Ц. 1 р. 50 к.— Павел Радимов. Полевые псалмы. Стихи. Казань, 1912. Ц. 1 р. 25 к.— Всеволод Курдюмов. Азра. Стихи. СПб. Ц. 60 к.— Анатолий Бурнакин. Разлука. Песенник. 2-е изд. М., 1912. Ц. 50 к.— Саша Черный. Сатиры и лирика. Книга вторая. СПб., изд. Шиповник. Ц. 1 р. 25 к.—

Свободно и ясно пролегает путь гения от тем к темам, от приемов к приемам, но всегда к одному и тому же вечному великому Я... Суровым трудом, постоянным напряжением достигает талант разнообразия, без которого нет большого творчества. И всегда грустно видеть, когда настоящий поэт ищет осторожно и кропотливо, жалея отойти от уже найденного, и отказывается от спасительного головокружения завоевателей.

Первая книга Марины Цветаевой «Вечерний альбом» заставила поверить в нее и, может быть, больше всего — своей неподдельной детскостью, так мило-наивно не сознающей своего отличия от зрелости. «Волшебный фонарь» — уже подделка, и изданная к тому же в стилизованном «под детей» книгоиздательстве, в каталоге которого помечены всего три книги¹. Те же темы, те же образы, только бледнее и суше, словно это не переживания и не воспоминания о пережитом, а лишь воспоминания о воспоминаниях. То же и в отношении формы. Стих уже не льется весело и беззаботно, как прежде; он тянется и обрывается, в нем поэт умением, увы, еще слишком недостаточным, силится заменить вдохновение. Длинных стихотворений больше нет — как будто не хватает дыхания. Маленькие — часто построены на повторении или перефразировке одной и той же строки.

Говорят, что у молодых поэтов вторая книга обыкновенно бывает самой неудачной. Будем рассчитывать на это...

Павел Радимов², насколько я знаю, появляется в печати первый раз. Радостно видеть, что в его книге есть все качества, необходимые для хорошего поэта, хотя они еще не связаны между собой, хотя в них много срывов и угловатостей. Это — материал, но материал ценный, над которым можно и должно работать.

Автор смело подходит к теме, и хорошо или плохо, — но старается использовать ее до конца. Кажется, на него влияли французские поэты. По крайней мере, в его первобытных поэмах временами слышатся то Рони, то Леконт де Лиль, а читая прекрасное стихотворение о пономаре и его собаке, без досады вспоминаешь Франсиса Жамма³.

Стихи Павла Курдюмова ⁴ как бы созданы для декламирования их с провинциальной эстрады. Мрачный романтизм, слезливая чувствительность и легкий налет гражданственности — в них есть все... Лихие окончания должны вызывать восторг галерки. Но русская литература — не провинциальная эстрада. От многого, очень многого придется отделаться Павлу Курдюмову и еще больше приобрести, если он захочет в нее войти.

Если бы имя Анатолия Бурнакина ⁵ ничего мне не говорило, если бы я поверил в подлинность его песенника, как испугался бы я за современное творчество народа, каким не по-русски сладким и некрепким показалось бы мне оно. Но к счастью, я знаю, что Бурнакин, бывший модернист, ныне нововременский критик, и в интеллигентском происхождении песенника у меня не может быть никакого сомнения. Все же жаль, что русский критик до такой степени не чувствует аромата народной поэзии, что думает подделаться под нее с теми средствами, какие у него есть.

Другой интеллигент, Саша Черный, симпатичнее уже тем, что он не надевает никакой маски, пишет, как думает и чувствует, и он не виноват, что это выходит жалко и смешно. Для грядущих времен его книга будет драгоценным пособием при изучении интеллигентской полосы русской жизни. Для современников она — сборник всего, что наиболее ненавистно многострадальной, но живучей русской культуре.

Стихи П. Потемкина в поэзии то же, что карикатура в графике. Для них есть особые законы, пленительные и неожиданные. Кажется, поэт наконец нашел себя. С изумительной легкостью и быстротой, но быстротой карандаша, а не фотографического аппарата, рисует он гротески нашего города, всегда удивляющие, всегда правдоподобные. Легкая меланхолическая усмешка, которая чувствуется в каждом стихотворении, только увеличивает их художественную ценность. Так называемые «серьезные» стихотворения, например «Герань персидская», некоторые из «Маскарада» и др., менее интересны.

Вячеслав Иванов. *Cor Ardens*. Часть вторая. Изд. «Скорпион». Ц. 2 р. Николай Клюев. Братские песни. Книга вторая. Изд. «Новая Земля». Ц. 60 к. Владимир Нарбут. Аллилуйя. Стихи. Изд. «Цех поэтов». Ц. 75 к. Гр. Петр Бобринский. Стихи. СПб. Ц. 80 к. Оскар Уайльд. Сфинкс. Перевод Льва Дейча. Изд. «Маски». Ц. 30 к.

Долгое время Вячеслав Иванов, как поэт, был для меня загадкой. Что это за стихи, которые одинаково бездоказательно одни разумно хвалят, другие бранят? Откуда эта ухищренность и витиеватость, и в то же время подлинность языка, изломанного по правилам чуть ли не латинского синтаксиса? Как объяснить эту однообразную напряженность, дающую чисто интеллектуальное наслаждение и совершенно исключаящую «нечаянную радость» случайно найденного образа, мгновенного наития? Почему всегда и повсюду вместо лирического удивления поэта перед своим переживанием — «неужели это так» — мы встречаем эпическое (быть может, даже дидактическое) всеведенное «так и должно быть»?

И только, прочтя во второй части «*Cor Ardens'a*» отдел под названием *Rosarium*, я понял, в чем дело...

Наиболее чуткие иностранцы убеждены, что русские — совсем особенный, странный народ. Тайнственность славянской души — «*l'âme slave*» — общее место на Западе. Но они довольствуются описанием ее противоречий. Мы же, русские, должны идти дальше, отыскивая истоки этих противоречий. Бесспорно, мы — не только переход от психологии Востока к психологии Запада или обратно, мы уже целый и законченный организм, доказательство этому — Пушкин; но среди нас случаются, и как норма, возвращения к чистоте одного из этих типов. Так, Брюсов — европеец вполне и всегда, в каждой строчке своих стихотворений, в каждой своей журнальной заметке. Мне хочется показать, что Вячеслав Иванов — с Востока. Предание не говорит, слагал ли песни царь-волхв Гаспар¹. Но если слагал, — мне кажется, они были похожи на стихи Вячеслава Иванова. Когда ночью он ехал на разукрашенном верблюде, видя те же пески и те же звезды, когда даже путеводная, ведущая в Вифлеем звезда стала при-

вычной, повседневной, он пел песни, странные, тягучие, по мелодии напоминающие пяти- и шестисложные ямбы, любимый размер В. Иванова... Мудрейшему, ему была уже закрыта радость узнавания, для него уже не было предпочтения, ни ненависти, и вещи, идеи и названия (ах, они — только Майя², обманчивый призрак) в этих песнях возникали и пропадали, как тени. И, как он ради звучного имени или служебных ассоциаций, называл забытых нами героев, не задумываясь над ними, так и Вячеслав Иванов говорит то о Франциске Ассизском, то о Персее в одном и том же стихотворении, потому что и тот, и другой для него только Майя, и в лучшем случае — символы. Стиль — это человек, — а кто не знает стиля Вячеслава Иванова с его торжественными архаизмами, крутыми enjambements, подчеркнутыми аллитерациями и расстановкой слов, тщательно затмевающей общий смысл фразы. Роскошь тяжелая, одурманивающая, варварская, словно поэт не вольное дитя, а персидский царь, βασιλευξ, в представлении древних греков.

То, что эта стилизация под восточных поэтов — не вульгарное parti pris, доказывается тяготением поэта, бессознательным в силу закона отталкивания, к типично западным образам и формам. В книге есть сонеты, канцоны, баллады, рондо, рондели, всего не перечтешь; образы Возрождения и античной Греции встречаются чаще всего; Италия владеет мечтами поэта, даже эпиграфы почти все италийские. Но во всех этих стихотворениях чувствуется знатный иностранец, для которого необязательны законы страны, который любит, но не любит, интересуется, но не знает, и надменно не хочет перевоплощаться. Только в стихотворениях, посвященных Востоку, да, пожалуй, в народных русских, тоже сильно окрашенных в восточный колорит и напоминающих по пестроте узора персидские ковры, только в них находишь силу и простоту, доказывающую, что поэт — у себя, на родине.

Как же должно относиться к Вячеславу Иванову? Конечно, крупная самобытная индивидуальность дороже всего. Но идти за ним другим, не обладающим его данными, значило бы пускаться в рискованную, пожалуй, даже гибельную авантюру. Он нам дорог, как показатель одной из крайностей, находящихся в славянской душе. Но, защищая целостность русской идеи, мы должны, любя эту крайность, упорно говорить ей «нет» и помнить, что не случайно сердце России — простая Москва, а не великолепный Самарканд.

До сих пор ни критика, ни публика не знает, как относиться к Николаю Клюеву. Что он — экзотическая птица, странный гротеск, только крестьянин — по удивительной случайности пишущий безукоризненные стихи, или провозвестник новой силы, народной культуры?

По выходе его первой книги «Сосен перезвон», я говорил второе; «Братские песни» укрепляют меня в моем мнении. Автор говорит о них в предисловии: «В большинстве они сложены до первой моей книги или в одно время с нею. Не вошли же они в первую книгу, потому что не были записаны мною, а передавались устно или письменно помимо меня»... Именно так и складываются образцы народного творчества, где-нибудь в лесу, на дороге, где нет возможности, да и охоты записывать, отделять, где можно к удачной строфе приделать неуклюжее окончание, поступиться не только грамматикой, но и размером. Пафос Клюева — все тот же, глубоко религиозный:

Отгул колоколов, то полновесно-четкий,
То дробно-золотой, колдует и пьянит.
Кто этот, в стороне, величественно-кроткий,
В одежде пришлеца, отверженным стоит?

Христос для Клюева — лейтмотив не только поэзии, но и жизни. Это не сектанство, отнюдь, это естественное устремление высокой души к небесному Жениху... Монашество, аскетизм ей противны; она не позволит Марии обидеть кроткую Марфу:

Не оплакано бывое,
За любовь не прощено,
Береги, дитя, земное,
Если неба не дано.

Но у нее есть гордое сознание, ставящее ее над повседневностью:

Мы — глашатаи Христа,
Первенцы Адама.

Вступительная статья В. Свенцицкого³ грешит именно сектантской узостью и бездоказательностью. Вскрывая каждый намек, философски обосновывая каждую метафору, она обесценивает творчество Николая Клюева, сводя его к пересказу учения Голгофской церкви.

Первое поколение русских модернистов увлекалось, между прочим, и эстетизмом. Их стихи пестрели красивыми, часто бессодержательными словами, названиями. В них дей-

ствительно, по словам Бальмонта, «звуки, краски и цветы, ароматы и мечты, все сошлись в согласный хор, все сплелись в один узор». Реакция появилась во втором поколении (у Белого и Блока), но какая-то нерешительная, скоро кончившаяся. Третье поколение пошло в этом направлении до конца. М. Зенкевич и еще больше Владимир Нарбут возненавидели не только бессодержательные красивые слова, но и все красивые слова, не только шаблонное изящество, но и всякое вообще. Их внимание привлекло все подлинно отверженное, слизь, грязь и коготь мира. Но там, где Зенкевич смягчает бесстыдную реальность своих образов дымкой отдаленных времен или отдаленных стран, Владимир Нарбут последователен до конца, хотя, может быть, и не без озорства. Вот, например, начало его стихотворения «Лихая тварь»:

Крепко ломит в пояснице,
Тычет шилом в правый бок:
Лесовик кургузый снится
Верткой девке — лоб намок.
Напирает, нагоняет,
Рявкнет, схватит вот-вот-вот:
От онуч сырых воняет
Стойлом, ржавчиной болот и т. д.

Галлюцинирующий реализм!

Показался бы простой кунсткамерой весь этот подбор сильного, земляного, кряжистого словаря, эти малороссийские словечки, неожиданные, иногда нелепые рифмы, грубоватые истории,— если бы не было стихотворения «Гадалка». В нем объяснение мечты поэта, зачарованной и покоренной обступившей ее материей:

Слезливая старуха у окна
Гнусавит мне, распластывая руку:
«Ты век жила и будешь жить — одна,
Но ждет тебя какая-то разлука»...
Вся закоптелая, несметный груз
Годов несущая в спине сутулой —
Она напомнила степную Русь
(Ковыль да таборы), когда взглянула,
И земляное злое ведовство
Прозрачно было так, что я покорно
Без слез, без злобы — приняла его,
Как в осень пашня — вызревшие зерна.

И в каждом стихотворении мы чувствуем различные проявления того же земляного злого ведовства, стихийные и чарующие новой и подлинной пленительностью безобразия.

Охотники побрюзжать утверждают, что в наше время стало очень легко писать стихи. Отчасти они правы,— мы, действительно, переживаем поэтическое Возрождение. На стихи обращено особое внимание, интересоваться ими считается элегантным, и неудивительно, что их появляется все больше и больше... Но писать хорошие стихи теперь так же трудно, как и всегда. Вот хотя бы гр. Петр Бобринский⁴. Его стихи метрически правильны, опрятны по рифмам, довольно образны, но в них нет ни силы, ни умеренности, ни правильного чередования света и тени, всего, что мы привыкли требовать от стихов, чтобы счесть их поэзией. В малокультурных кругах такую сплошную красоту принято считать эстетизмом. Но ведь это то же, что называть гастрономом человека, поедающего ложкой сахар.

Это опасный признак, и скорее можно простить забавные описки, вроде — «базальтовое ложе из роз», чувства, носимые «под сердцем», «зазубренные латы» или двустигше — «в порыве — боги, гордо мы велели нам оседлать донского жеребца». Все это указывает только на крайнюю молодость автора и удерживает от окончательного приговора.

Перевод Александром Дейчем⁵ знаменитой поэмы Уайльда «Сфинкс» бесспорно заслуживает быть отмеченным. Он первый сделан размером подлинника и довольно близок к оригиналу.

Однако у Уайльда «Сфинкс»⁶ не только интересно задуманное, но и великолепно исполненное произведение, и как одним из сильнейших средств воздействия на читателя, лучше всего передающим лирическое волнение, поэт пользуется переносом предложения из одной строки в другую. В поэме их несколько, и всякий раз эти переносы знаменуют перелом темы. Переводчик, в погоне за буквой, не заметил этого и дал лишь очень добросовестный пересказ. Следует быть благодарным и за это.

27(XIX)

Александр Блок. Собрание стихотворений в трех книгах. Книга первая. Стихи о Прекрасной Даме. Ц. 2 р. Книга вторая. Нечаянная радость. Ц. 1 р. 50 к. Книга третья. Снежная ночь. Ц. 1 р. 50 к. Москва. К-во «Мусагет». М. Кузмин.

Осенние озера. Вторая книга стихов. Москва.
К-во «Скорпион». Ц. 1 р. 80 к.

Обыкновенно поэт отдает людям свои творения. Блок отдает людям самого себя.

Я хочу этим сказать, что в его стихах не только не разрешаются, но даже не намечаются какие-нибудь общие проблемы, литературные, как у Пушкина, философские, как у Тютчева, или социологические, как у Гюго, и что он просто описывает свою собственную жизнь, которая, на его счастье, так дивно богата внутренне — борьбой, катастрофами и озареньями.

«Я не слушаю сказок, я простой человек», — говорит Пьеро в «Балаганчике», и эти слова хотелось бы видеть эпиграфом ко всем трем книгам стихотворений Блока. И вместе с тем он обладает чисто пушкинской способностью в минутном дать почувствовать вечное, за каждым случайным образом — показать тень гения, будущего его судьбу. Я сказал, что это пушкинская способность, и не отрекись от своих слов. Разве даже «Гавриилиада» не проникнута, пусть странным, но все же религиозным ощущением, больше чем многие пухлые томы разных Слов и Размышлений? Разве альбомные стихи Пушкина не есть священный гимн о таинствах нового Эроса?

О блоковской Прекрасной Даме много гадали — хотели видеть в ней — то Жену, облаченную в Солнце, то Вечную Женственность, то символ России. Но если поверить, что это просто девушка, в которую впервые был влюблен поэт, то мне кажется, ни одно стихотворение в книге не опровергнет этого мнения, а сам образ, сделавшись ближе, станет еще чудеснее и бесконечно выиграет от этого в художественном отношении. Мы поймем, что в этой книге, как в «Новой Жизни» Данте, «Сонетах» Ронсара, «Вертере» Гете и «Цветях Зла» Бодлера, нам явлен новый лик любви; любви, которая хочет ослепительности, питается предчувствиями, верит предзнаменованиям и во всем видит единство, потому что видит только самое себя; любви, которая лишней раз доказывает, что человек — не только усовершенствованная обезьяна. И мы будем на стороне поэта, когда он устами того же Пьеро крикнет обступившим его мистикам: «Вы не обманете меня, это Коломбаина, это моя невеста!» Во второй книге Блок как будто впервые оглянулся на окружающий его мир вещей и, оглянувшись, обрадовался несказанно. Отсюда ее

название. Но это было началом трагедии. Доверчиво восхищенный миром поэт, забыв разницу между ним и собой, имеющим душу живую, как-то сразу и странно легко принял и полюбил все — и болотного попка, бог знает чем занимающегося в болоте, вряд ли только лечением лягушиных лап, и карлика, удерживающего рукою маятник и тем убивающего ребенка, и чертенят, умоляющих не брать их во Святые Места, и в глубине этого сомнительного царства, как царицу, в шелках и перстнях Незнакомки, Истерию с ее слугой, Алкоголем.

Незнакомка — лейтмотив всей книги. Это обманное обещание материи — доставить совершенное счастье и невозможность, но не чистая и безгласная, как звезды, смысл и правда которых в том, что они недосыгаемы, — а дразнящая и зовущая, тревожащая, как луна. Это — русалка города, требующая, чтобы влюбленные в нее отrekliсь от своей души.

Но поэт с детским сердцем, Блок, не захотел пуститься в такие мировые авантюры. Он предпочел смерть. И половина «Снежной ночи», та, которая раньше составляла «Землю в снегу», заключает в себе постоянную и упорную мысль о смерти, и не о загробном мире, а только о моменте перехода в него. Снежная Маска — это та же Незнакомка, но только отчаявшаяся в своей победе и в раздражении хотящая гибели для ускользающего от нее любовника. И в стихах этого периода слышен не только истерический восторг или истерическая мука, в них уже чувствуется торжественное приближение Духа Музыки, побеждающего демонов. Музыка — это то, что соединяет мир земной и мир бесплотный. Это — душа вещей и тело мысли. В скрипках и колоколах «Ночных часов» (второй половины «Снежной ночи») уже нет истерии, — этот период счастливо пройден поэтом. Все линии четки и тверды, и в то же время ни один образ не очерчен до замкнутости в самом себе, все живы в полном смысле этого слова, все трепетны, зыблются и плывут в «отчизну скрипок беспредельных». Слова — как ноты, фразы — как аккорды. И мир, облагороженный музыкой, стал по-человечески прекрасным и чистым — весь, от могилы Данте до линиялой занавески над больными геранями. В какие формы дальше выльется поэзия Блока, я думаю, никто не может сказать, и меньше всех он сам.

Поэзия М. Кузмина — «салонная» поэзия по преимуществу, — не то чтобы она не была поэзией подлинной или прекрасной, наоборот, «салонность» дана ей, как не-

которое добавление, делающее ее непохожей на других. Она откликнулась на все, что за последние годы волновало петербургские гостиные. Восемнадцатый век под сомовским углом зрения, тридцатые годы, русское раскольниковство и все то, что занимало литературные кружки: газеллы, французские баллады, акrostихи и стихи на случай. И чувствуется, что все это из первых рук, что автор не следовал за модой, а сам принимал участие в ее творении.

Как и «Сети», первая книга М. Кузмина, «Осенние озера» почти исключительно посвящены любви. Но вместо прежней нежной шутливости и интимности, столь характерных для влюбленности, мы встречаем пылкое красноречие и несколько торжественную серьезность чувственного влечения. Костер разгорелся и из приветного стал величественным. Пусть упоминаются все знакомые места — фотография Буасона, московский «Метрополь», — читателю ясно, что мечтами поэта владеет лишь один древний образ, мифологический Амур, дивно оживший, «голый отрок в поле ржи», мечущий золотые стрелы. Его, только его угадывает поэт и в модном смокинге, и под форменной треуголкой. Этим и объясняется столь странное в современном стихотворении повторение слов «лук», «стрелы», «пронзить», «проколоть», что при иных условиях показало бы нестерпимой риторикой.

Один и тот же Амур с традиционным колчаном слетает к поэту в полдень из золотого облака и сидит с ним в шумливой зале ресторана. И там, и тут — тот же «знакомый лик». Это безумие, да, но у него есть и другое название — поэзия.

Несколько особняком, но в глубоком внутреннем соответствии с целым, стоит в книге отдел восточных газел — «Венок Весен» и «Духовные Стихи» с «Праздником Пресвятой Богородицы». В первых, оваянных тенью Гафиза, пылкое красноречие чувственности, о котором я говорил выше, счастливо сочеталось с яркими красками восточной природы, базаров и празднеств. М. Кузмин прошел мимо героической поэзии бедуинов и остановился на поэзии их городских последователей и продолжателей, к которой так идут и изысканные ритмы, и жеманная затрудненность оборотов, и пышность словаря. В его русских стихотворениях второе лицо чувственности — ее торжественная серьезность — стала религиозной просветленностью, простой и мудрой вне всякой стилизации. словно сам поэт молился в приволжских скитах, зажигал лампы пред иконами

старинного письма. Он, который во всем чувствует отблеск иного, будь то Бог или Любовь, он имеет право сказать эти победные строки:

Не верю солнцу, что идет к закату,
Не верю лету, что идет на убыль,
Не верю туче, что темнит долину,
И сну не верю — обезьяне смерти,—
Не верю моря лживому отливу,
Цветку не верю, что твердит: «не любит»!

Среди современных русских поэтов М. Кузмин занимает одно из первых мест. Лишь немногим дана в удел такая изумительная стройность целого при свободном разнообразии частных; затем, как выразитель взглядов и чувств целого круга людей, объединенных общей культурой и по праву вознесенных на гребне жизни, он — почвенный поэт, и, наконец, его техника, находящаяся в полном развитии, никогда не заслоняет образа, а только окрыляет его.

28

Валерий Брюсов. Зеркало теней. Изд. «Скорпион». М., 1912.

Несмотря на то, что Валерий Брюсов был одним из первых русских символистов, он сохранил во всей полноте свое значение и до наших дней, по-своему, но глубоко отзываясь на все, что волновало общество последние десятилетия. И в то же время его творчество представляется нам тем, что современные французы называют «оeuvre», т. е. законченным, как поэма, единым при кажущемся разнообразии. Полное обладание техникой делает из него мэтра русского стиха. Его можно не любить, но читать и даже изучать его должно.

В «Зеркале теней» не найти метода катастрофичности, когда поэт вкладывает в одно стихотворенье всю силу своего горения, все окончательное своих прозрений. Его прелесть в зрелости мысли, точности выражений и уверенности, с какой поэт подходит к своим образам.

К. Бальмонт. «Зарево зорь». Изд. Гриф. М.,
1912 г. Ц. 1 р.

К. Бальмонт по праву считается одним из лучших русских поэтов. Порывистый, увлекающийся и увлекающий, он обогатил русскую поэзию целым рядом новых чувств, образов и мыслей. Брошенные им девизы продолжают жить до сих пор.

В своих последних книгах К. Бальмонт находится в том же кругу переживаний, что десять лет тому назад. Опыт этих лет прошел мимо него. «Зарево зорь» выгодно выделяется среди его последних книг отсутствием мудрствованья, как в стихе, так и в переживаниях, и радуется прежним зорким вниманием к природе.

М. Кузмин. «Осенние озера». Изд. Скорпион. М.,
1912 г. Ц. 1 р. 80 к.

В стихах М. Кузмина слышны то манерность французского классицизма, то нежная настойчивость сонетов Шекспира, то легкость и оживление старых итальянских песенок, то величавые колокола русских духовных стихов. Но его по-современному чуткая душа придает этим старым темам новую свежесть и очарование. Его всегдашняя тема любовь, и он настолько сроднился с ней, воспринял ее сущность, такую земную и такую небесную, что в его стихах совершенно естественны переходы от житейских мелочей к мистическому восторгу. Эти переходы — главная характеристика его поэзии. Кроме того, он любит трудные строфы и размеры, в которых вполне проявляется его власть над стихом.

«Осенние озера», не давая сравнительно ничего нового после его первой книги, «Сетей», продолжают и углубляют найденные прежде образы и приемы.

Ю. Балтрушайтис. «Горная тропа». Изд. Скорпион. М. 1912. Ц. 1 р. 25 к.

Ю. Балтрушайтис пишет и печатает уже давно, но первая его книга появилась лишь в прошлом году, а вторая последовала вслед за первой. Между ними почти нет разницы.

Все творчество поэта выдержано по своей равномерной и часто раздражающей отвлеченности. Он смотрит на мир глазами сомнабулы, и все вещи проходят мимо него, не задевая его и не волнуя. Гораздо больше он любит отвлеченные понятия и часто находит для них эпитеты верные и певучие. Его стих, простой и точный, прекрасно передает холодное волнение поэта. Творчество Ю. Балтрушайтиса вряд ли характерно для поэзии наших дней, но, как одиночка, он ценен и интересен.

29

М. Кузмин. Осенние озера. Вторая книга стихов. М., Изд. «Скорпион». 1912 г. 1 р. 80 к.

Стихи М. Кузмина, может быть, лучше, чем чьи-нибудь другие, показывают, что русская поэзия навек попрощалась с кустарным способом производства и стала искусством трудным и высоким, как в былые дни своего расцвета. М. Кузмин поэт безусловно, даже в старом смысле этого слова. Его слова искренни, переживания глубоки, образы рождаются свободно, и во всем чувствуется лирическая настроенность сильной и нежной души. Но он, кроме того, и мастер, требующий, чтобы стих звенел, был новым, точным и содержательным. Разные силы владеют душой М. Кузмина, в мире красоты у него много любимцев: и Счастливая Аравия, вечная родина романических грез, где плещут фонтаны, качаются пальмы, и чернобородые, величественные шейхи, глядя на танцующих отроков, едят шербет и сочиняют сладкозвучные стихи; и XVIII век — век маскарадов, кружев и шелка, с томным началом романов и неожиданно фривольной развязкой; и золотой сумрак заволжских скитов; и наша повседневность — катанье на острова, сиденье в ресторанах, визиты и весь «дух ме-

лочей прелестных и воздушных»¹. И повсюду М. Кузмин ищет любви, одной любви. Кажется, целый мир заключается для него в одном этом слове. Это — Амур со стрелами и колчаном, светлый ангел, куст благоухающих роз. В плоть и кровь М. Кузмина вошло прозренья Данте², что любовь движет солнце и другие светила.

Острый критик, талантливый беллетрист, интересный композитор, М. Кузмин все-таки прежде всего поэт. И его стихи, насыщенные культурой многих стран и эпох, связанные между собой единым стройным мирозерцанием, отточенные и поющие, долго будут радовать всех, любящих поэзию.

30

Сергей Городецкий. Ива. Изд. «Шиповник».
СПб., 1913. Ц. 2 р.

Сергея Городецкого невозможно воспринимать только как поэта. Читая его стихи, невольно думаешь больше, чем о них, о сильной и страстной и вместе с тем по-славянскому нежной, чистой и певучей душе человека, о том расцвете всех духовных и физических сил, который за последнее время начинают обозначать словом «акмеизм». Гордость без высокомерия и нежность без слезливости, из этих элементов сплетается творчество Городецкого. По форме его стихи напоминают нам уже пройденный поэтом этап символизма. Если стиль писателя есть взаимодействие между его внутренним законом и законами языка и стихосложения, то Сергей Городецкий вместе с символистами отдает явное предпочтение первому, подобно тому, как парнасцы — второму, тогда как акмеизм требует синтетических достижений. Но, бесспорно, Сергей Городецкий уже на пути к освобождению от последнего, что связывает его с символистами!

М. Зенкевич. «Дикая порфира». Изд. Цеха Поэтов.
СПб., 1912. Ц. 90 к.

«Дикая порфира» — прекрасное начало для поэта. В ней есть все: твердость и разнообразие ритмов, верность и сме-

лость стиля, чувство композиции, новые и глубокие темы. И все же это только начало, потому что все эти качества еще не доведены до того предела, когда просто поэт делается большим поэтом. В частности, для Зенкевича характерно многообещающее адамистическое стремление называть каждую вещь по имени, словно лаская ее. И сильный темперамент влечет его к большим темам, ко всему стихийному в природе или в истории. Что это влечение не книжное, доказывает лучше всего честность поэта по отношению к его теме, честность, не позволяющая ему становиться на ходули или злоупотреблять интуицией. Именно потому, что у него есть своя вера, он говорит только то, во что верит, и ни слова больше. Однако временами его пуританизм заходит слишком далеко, и, вытравляя в своих стихах красоту, он иногда пренебрегает и красотой.

31(XX)

Сергей Городецкий. Ива. Пятая книга стихов. Изд. «Шиповник». СПб., 1913. Ц. 2 р. Вл. Бестужев. Возвращенье. Изд. «Цех Поэтов». СПб., 1913. Ц. 1 р. 20 к.

Большая радость для нас всех Сергей Городецкий. Всего семь лет тому назад появился он в литературе и уже успел сделать столько, что глаза разбегаются. Ряд книг стихов, несколько книг рассказов, стихи и сказки для детей, статьи по вопросам литературы, живописи, теории искусства, переводы, предисловия, — словом, во всех областях, где представляется возможность мыслить и говорить, везде — Сергей Городецкий. Эта безудержность творческих сил, отсутствие колебания перед выполнением задуманного и единообразие стиля, при самых различных попытках, обличают натуру стремительную и крепкую, вполне достойную героического двадцатого века.

Сергей Городецкий начал как символист, потом объявил себя сторонником мифотворчества, теперь он «акмеист». В «Иве» есть стихи, отмеченные печатью каждого из этих трех периодов. Стихи символические, в которых образ по сравнению с ритмом играет чисто служебную роль, — слабее других. Прикоснувшийся к глубинам славянства, Сер-

гей Городецкий чувствует, что мера стиха есть не стопа, а — образ, как в русских песнях и былинах, и как бы не было сильно переживание, глубока мысль, они не могут стать материалом поэтического творенья, пока не облеклись в живую и осязательную плоть самоценного и дееспособного образа. Отсюда — бледность и вялость его символических попыток, потому что теперь символизм просто литературная школа, к тому же закончившая круг своего развития, а не голос на пути в Дамаск, как это было для первых символистов...

Мифотворческий период Сергея Городецкого весьма многозначителен, и прежде всего потому, что поэт впал в ошибку, думая, что мифотворчество — естественный выход из символизма, тогда как оно есть решительный от него уход. Миф — это самодовлеющий образ, имеющий свое имя, развивающийся при внутреннем соответствии с самим собою, — а что может быть ненавистнее для символистов, видящих в образе только намек на «великое безликое», на хаос, Нирвану, пустоту? Поэтому метод символический не приложим к мифотворчеству. Срыв Сергея Городецкого показал нам это. Его «Виринеи» (интересно задуманные, глубоко прочувствованные, благодаря импрессионизму изложения и отсутствию перспективы) — только рассказ о событиях, а не сами события, и мы можем только доверять, что все было так, как рассказывает поэт, а не верить в это.

Мечтающий о мифе Сергей Городецкий понял, что ему необходима иная школа, более суровая и плодотворная, и обратился к акмеизму. Акмеизм (от слова акме — расцвет всех духовных и физических сил) в сущности и есть мифотворчество. Потому что, что же, если не мифы, будет создавать поэт, отказавшийся и от преувеличений, свойственных юности, и от бескрылой старческой умеренности, равномерно напрягающий все силы своего духа, принимающий слово во всем его объеме, и в музыкальном, и в живописном, и в идейном, — требующий, чтобы каждое создание было микрокосмом. Критика не раз отмечала у символистов преобладание подлежащего над сказуемым. Акмеизм нашел это сказуемое в логически музыкальном, непрерывном, на протяжении всего стихотворения, развитии образа-идеи.

«Странники», «Нищая», «Волк» являются представителями мужской стихии акмеизма в стихах Сергея Городецкого, цикл «Пытая Жизнь» — женский. Мне кажется, последняя — ближе поэту. Потому что, несмотря на великолепный задор и лапидарность выражений, в стихах пер-

вой категории, в них есть какая-то мягкость и нежная задумчивость, что лучше всего определяет сам автор.

...Как будто звуки все любовные
И ласковые все слова.

Вл. Бестужев начинал свою поэтическую деятельность вместе с ранними русскими символистами, и только в этом году вышла его первая книга. В этом, да и во многом другом, он напоминает Ю. Балтрушайтиса. Однако Балтрушайтис как-никак принимал участие в жизни своего кружка, и его голос звучал, хотя и негромко, в общем хоре символистов. При чтении же стихов Вл. Бестужева возникает досадное чувство, словно узнал что-нибудь хорошее слишком поздно, когда оно уже не нужно.

Первое и бесспорное достоинство стихов Вл. Бестужева в их певучести. Кажется, поэт больше всего пленяют переливы гласных, ускорения и замедления ритма, и он совершенно не обращает внимания ни на что другое. Попробуем, например, разобрать следующее стихотворение, одно из лучших в книге:

Ты слышишь, как в реке холодной
Поет незвучная вода,—
Она бежит струей свободной
И не устанет никогда.
И мы вечернею порою,
Едва померкнет небосклон,
Отходим к вечному покою,—
И в тишину, и в мирный сон;
И усыпительно, и сладко
Поет незвучная вода,—
Что сон ночной, что сумрак краткий —
Не навсегда, не навсегда...

Если отделять понятие реки от понятия воды, то эпитет «холодный» может быть применим только к последней; эпитет «свободный» по отношению к слову «струя» ничего не говорит нашему воображению; так же бесполезно сообщение, что вода «не устанет никогда», потому что никто в этом и не думает сомневаться. Затем, во второй строфе многократный вид сказуемого доказывает, что разговор идет о сне, тогда как под «вечным покоем» принято подразумевать смерть. Слово «тишина» лишено силы и значения (вспомним хотя бы «Молчание» Эдгара По), потому что, какая же это тишина, если слышно, как поет вода. «Сумрак краткий не навсегда» — плеоназм. Четыре

«и» подряд в двух строках (восьмой и девятой) неприятны для слуха. И, в конце концов, во всем стихотворении сказано очень мало. Все эти ошибки характерны и для других стихов Вл. Бестужева. Стремящиеся скрыть бедность мысли и образа ходульностью тем и выражений, составленные из неверно употребленных клише, эти стихи тем не менее «поют» и поэтому не могут быть выброшены из поэзии

32(XXI)

Борис Гуревич.— Вечно человеческое. Книга космической поэзии. СПб., Ц. 2 р. Александр Тиняков (Одинокий). *Navis nigra*. Книга стихов. К-во «Гриф». М. 1912. Ц. 75 к. Ник. Животов. Южные цветы. Стихотворения. Книга вторая. 1912. Ц. 1 р. Бронислав Кудиш. Лунные напевы. М. 1912. Ц. 60 к. Мих. Левин. *Juvenilia*. Стихи. Харьков, 1912. Ц. 60 к.

В современную нам литературную эпоху, когда символизм проник в толпу и перестал удовлетворять святую жажду нового, появились толпы мародеров, производящие шум и треск и мечтающие поцарствовать хоть один день. Григорий Новицкий¹, за ним эго-футуристы выпустили манифесты², высокопарной безграмотностью превосходящие даже афиши провинциальных кинематографов. Из этой толпы следует выделить Бориса Гуревича³ (хотя отнюдь не за его манифест и стихи), потому что он искренно увлекается своими теориями и его невежество — невежество ученое. Разрабатываемое им учение «сциенцизма» — только вульгаризация идей Ренэ Гиля, уже доказавших свою несостоятельность. В погоне за темами, взятыми из области науки, Борис Гуревич имеет в виду не живого, божественно-загадочного современного человека, а какого-то отвлеченного, среднего, для которого Дантом окажется поэт, заменивший ощущение Бога знанием точных наук. Разумеется, такая мечта только пережиток увлечения позитивизмом шестидесятых — семидесятых годов прошлого столетия; но характерно, что даже эпигоны нигилизма надеются произвести переворот в искусстве. Неужели в символизме не было ничего, что прозвучало бы для них, как «руки

прочь»? Борис Гуревич не заслуживает большего внимания, как поэт, чем как теоретик. Его стихи несамостоятельны. вялы, многословны и нередко безграмотны.

Хорошие стихи талантливового Александра Тинякова (Одинокого)⁴, известного читателям по «Весам», «Перевалу» и «Аполлону», очень проигрывают в книге. Прежде казалось, что они на периферии творчества поэта, что они только вариации каких-то других, нечитанных, полно заключающих его мечту, теперь мы видим, что этой мечты нет и что блеск их — не алмазный блеск, а стеклянный.

Главное в них — это темы, но не те, неизбежные, которые вырастают из глубин духа, а случайные, найденные на стороне. Поэтому и сами стихотворения ощущаешь, как всегдашних детей вчерашнего дня. Александр Тиняков — ученик Брюсова, но как прав был Андрей Белый, говоря, что брюсовские доспехи раздавят хилых интеллигентов, пожелавших их надеть. Тиняков — один из раздавленных.

Первая книга Ник. Животова⁵ «Ключья Нервов» многих заинтересовала смелостью выдумок и какой-то крепостью, сквозящей в необыкновенно небрежном исполнении. На него возлагались надежды, как на поэта, могущего упорным трудом достичь значительной высоты. Надежд этих Ник. Животов не оправдал, доказательство этому — «Южные Цветы». Все мы знаем, что тонкий вкус — понятие весьма растяжимое и во всяком случае не самое ценное в поэте, но полное отсутствие вкуса делает окончательно неприемлемой книгу Ник. Животова. Оно обескрыливает его мысли и словно язвами проказы покрывает его образы. Никогда еще, кажется, мне не приходилось читать более грубой книги стихов.

33

Орлы над пропастью. Предзимний альманах.
Изд. «Петербургский Глашатай». 1912 г.

Альманах «Орлы над пропастью» является последним выступлением группы эго-футуристов. В программной статье

«Первый год эго-футуризма» находим, среди других, следующие изречения: «〈для нас〉 Державинным стал Пушкин»¹, «об опровержении говорить не приходится. Ясно, что г. Ф. М. Достоевский был неправ, говоря вышеприведенное»². «Вообще эго-футурист фундаментируется на Интуиции», и т. д.

Рассмотрим творчество адептов этого нового направления. Федор Сологуб, которым открывается альманах, дал самое дурное из всех своих стихотворений³. Валерий Брюсов, в сонете «Игорю Северянину», предсказывает этому последнему: «и скоро у ног своих весь мир увидишь ты!» Сам Игорь Северянин находит, что «пора популяризировать изыски 〈...〉 огимнивив эксцесс в вирэле!»⁴ А. Скалдин рабски подражает Юрию Верховскому. А. Куприн поместил письмо к издателю альманаха г. Игнатьеву, в котором высказывает сожаление, что не мог попасть на поэзоконцерт. Некоторое недоумение возбуждает статья г. Казанского, где «Poesia», издающаяся в Милане, названа римским футур-журналом и где перечисляются предтечи эго-футуризма: Фофанов, Лохвицкая, Уайльд и Бодлер. Кроме того, на обложке напечатаны стихотворения еще четырех поэтов⁵. Обо всех можно сказать одно: вульгарность и безграмотность переносимы лишь тогда, когда они не мнят себя утонченностью и гениальностью.

34

Вячеслав Иванов. Нежная тайна. Лёлта. Изд. «Оры». СПб., 1912. Ц. 1 р. 25 к.

«Нежная тайна», может быть, лучшая из книг Вячеслава Иванова. Первая часть занята почти исключительно описанием картин природы, которые наводят поэта на глубокие и серьезные размышления. Полная связность при массе подробностей — их отличительное свойство. Пейзажам В. Иванова должно быть отведено первое место среди пейзажей символистов. Во второй части собраны полные грации и нежного остроумия стихотворения на случай. Книга написана необычным для В. Иванова простым и прекрасным языком, отчего всегдашние его темы только выигрывают в значительности.

Я. Любяр. Противоречия. Кн. 2-я. Мы, безумные...
СПб., 1912. Ц. 60 к.

Стихи Я. Любяра обнаруживают поэта бедного образами, неспособного к обобщениям, но зато имеющего бесспорное достоинство — всегда напряженную мысль, бескрылую, но не расплывающуюся в лиризме. Острый взгляд на мир, но мир остается тем же самым. Над книгой не вздохнешь, не задумаешься, но считается с ней в своих размышлениях все-таки будешь. Очень портит ее неумелая версификация и ряд стилистических оплошностей.

35(XXII)

Вячеслав Иванов. Нежная тайна. Изд. «Оры». СПб., Цена 1 р. 25 к. Вадим Гарднер. От жизни к жизни. Издание Альциона. М., Цена 1 р. 50 к. А. Скалдин. Стихотворения. Изд. «Оры». СПб., Ц. 1 р. Александр Рославлев. Цевница. Изд. Союз. СПб., Ц. 1 р. Я. Любяр. Противоречья (три тома). СПб., Цена каждого тома 60 к. Всеволод Курдюмов. Пудренное сердце. СПб., Цена 75 к. Вадим Шершеневич. Carmina. М. Ц. 1 р. 25 к.

Много поэтов побывало в рядах символистов, многие были горды, нося это название, но в настоящее время только двое остались при знамени, лишь двоим вручены ключи русского символизма. Эти двое — Вячеслав Иванов и Федор Сологуб.

Вячеслав Иванов — поэт молодой, т. е. далеко еще не прошедший всех путей своего развития, но пути эти перестали быть показательными для русской поэзии, они нужны и радостны только для самого поэта. Для других у него все те же лозунги, несомненно истинные, но, увы, общеизвестные:

...Отвергший Голубя ступень
В ползучих наречется Змиях...
...Как двойственна душа магнита,
Так Плоти Страсть с Могилой слита,
С Рождением — Скорбь.

И, наконец, как высшее постижение:

...Тайна — нежна.

Совершенно очевидно, что дело не в лозунгах, а в пафосе и во всем сопутствующем ему складе души. Действительно, надо признать, что ни в одной книге своей Вячеслав Иванов не поднимался еще на такие высоты. Стих его приобрел силу уверенности и стремительности, образы — четкость и красочность, композиция — ясность и прекрасную простоту. На каждой странице чувствуется, что имеешь дело с большим поэтом, достигшим полного расцвета своих сил. Но как далек этот индивидуальный, одинокий расцвет от того равновесия всех способностей духа, которое теперь грезится многим... Между Вячеславом Ивановым и акмеизмом пропасть, которую не заполнить никакому таланту.

Вадим Гарднер¹, при всей неопытности, отличающей молодых поэтов, написал прелестную книгу легких стихов. Конечно, еще вопрос, может ли подлинная поэзия быть легкой и не есть ли это легкость только кажущаяся, но Вадим Гарднер этого вопроса себе не ставит. Он вполне поверил словам музыки:

Ты оттого мне любезен, что с нежного, ясного детства
Предан цветам и мечте, ты с ручейками дружил.

Но стыдливая мечтательность для поэта таит многие опасности. Гарднер не избежал ни одной из них. Порой он водянист, порой слащав, порой высокопарен и чаще всего развязен. И страшно за талантливого поэта, что он может навсегда остаться дилетантом.

А. Скалдин² в своих стихах — двойник Вячеслава Иванова, бедный, зашудалый двойник. Старательно и безрадостно подбирает он ритмы, образы и темы мэтра и складывает их, как какие-нибудь кубики. Это не ученичество, иногда столь полезное. Настоящий ученик всегда приходит к учителю со своим содержанием, в его видимой покорности всегда виден задор будущего освобождения. Безволие и дряблость стихов А. Скалдина — дурной признак. В книге нет ничего (не считать же подражательную способность?), что заставило бы поверить в него, как в поэта. Но он недурной версификатор и подсмотрел кое-что в лаборатории Вячеслава Иванова.

У стихов Сергея Соловьева есть два крупные недостатка: они преднамеренны, а потому не разнообразны; и эта

преднамеренность родилась из очень бедной фантазии. Схемы завладели Сергеем Соловьевым: то он разбирает историю своего рода и мечтает создать синтез из путаницы культур и сословий, то совершенно схоластически сводит новую русскую культуру к трем началам и тоже думает вывести из этого будущий русский Ренессанс³. Такое стремление во что бы то ни стало подвести всему итоги путем математически-точного сложения не есть ли доказательство, что поэт отвергает значительность нашего времени и совсем не доверяет будущему? Ведь это тот же пресловутый мистический анархизм, вера в близкий конец света. Отсюда для поэзии результаты крайне плачевные: то упражнения на исторические и мифологические темы, то неловкое наивничанье «под» старых поэтов. Талантливый поэт, автор многих прекрасных строф и стихотворений, своей новой книгой Сергей Соловьев разочаровывает верящих в него.

Александр Рославлев давно перестал считаться в рядах поэтов. Лет шесть, семь тому назад на него возлагались кое-какие надежды, думали, что, пройдя период ученичества, он найдет самого себя. Но вскоре выяснилось, что это ученичество было только грубое и бестолковое захватывание чужих приемов, тем, мыслей, переживаний. Так же обстоит дело и теперь. Новые книги Александра Рославлева, не имея свежести начала, пугают своей «поэзиеподобностью». «Цевница» отличается только тем, что в ней больше плохих стихотворений.

Я. Любяр, дебютирующий сразу тремя книжками, многословен больше, чем это приличествует поэту. Ведь радость поэзии именно в том, чтобы сказать одной, двумя строками то, на что прозаику понадобилась бы целая страница. Этого Я. Любяр не знает, как и не знает и большинства самых элементарных законов стихосложения. В иногда певучих, чаще топорных стихах он, не стесняясь ничем, рассказывает все, что думает и чувствует. К счастью для него и для читателя, мысли эти остры и часто хорошо серьезны, чувства глубоки и своеобразны. Отсутствие подражательности делает книгу еще интереснее. Хотелось бы, чтобы Я. Любяр поскорее усвоил технику поэзии и стал настоящим поэтом, а не только заманчивым обещанием.

«Пудренное сердце» Всеволода Курдюмова — одна из самых неприятных книг сезона, уже потому, что она крайне характерна для того бесшабашного эстетического снобизма, который за последнее время находит все больше и больше последователей и почитателей. В ней бесцеремонное обращение с русским языком даже не пытается прикрыться флагом какой-нибудь из новых школ, производящих опыты в этом направлении, иногда очень рискованные. В ней, как и в первой книге, актерские трюки «под занавес». В тех местах, где поэт думает подражать Кузмину, его неловкость доходит до крайних пределов. И страннее всего то, что они современны, эти стихи, они по плечу и должны нравиться посетителям кинематографов, запоздалым гимназистам и... всем около одиннадцати часов вечера гуляющим по Невскому. Но разве для «них» существует литература?

Прекрасное впечатление производит книга Вадима Шершеневича⁴. Выработанный стих (редкие шероховатости едва дают себя чувствовать), неприятный, но выверенный стиль, интересные построения заставляют радоваться его стихам. Он умеет повернуть строфу, не подпадая под ее власть. Изысканные рифмы у него не перевешивают строки. В эйдолологии (системе образов) он ученик Александра Блока, иногда более покорный, чем это хотелось бы видеть. Но уже проглядывает в его стихах стремление к четкости и договоренности, как бунт против настроений раннего немецкого романтизма в русской поэзии. Мне кажется, идя по этому пути, он может воплотить многое из того ценного, что уже брезжит в «Саргана». И, может быть, тогда только он освободится от устаревшей литературности, которая иногда холодит его лучшие стихи.

36

Садок Судей II. Изд. «Журавль». СПб., б. о. г.

Кружок писателей, объединившихся для издания этого сборника, невольно внушает к себе доверие, как и несомненной своей революционностью в области слова, так и отсутствием мелкого хулиганства¹. Главное внимание он уделяет пересмотру стилистических проблем и стремится

вернуть слову ту крепость и свежесть, которая утеряна им от долгого употребления. К сожалению, в погоне за стилем упускаются из виду требования ритмики и композиции, и таким образом произведения не имеют той цельности, которая сделала бы их значительными.

Подбор авторов не вполне удачен. В. Маяковский имеет много общего с эго-футуристами². Елена Гуро³ приближается к Борису Зайцеву и нео-импрессионистам. Дешевая красавица Б. Лившица иногда неприятна. Самыми интересными и сильными можно назвать В. Хлебникова и Николая Бурлюка⁴.

37(XXIII)

В книгоиздательстве «Скорпион» вышла на первый взгляд загадочная книга — «Стихи Нелли» с посвящением Валерия Брюсова. Нелли, слово несклоняемое, и не знаешь, поставлено оно в родительном или дательном падеже. Один критик подумал даже, что это стихи Брюсова¹, но последний письмом в редакцию отказался от них².

Поэтический подвиг этой книги — у каждой книги стихов есть свой подвиг — задуман глубоко и своеобразно: каждый образ — все равно, мечты или действительности, — воспринять с галлюцинирующей ясностью, почувствовать в нем абсолютную его ценность, не этическую, а эстетическую. Пристрастие к материальной культуре заставляет поэта забывать разницу между временным и вечным, потому что и время, и вечность он хочет воспринимать, как мгновение. Круг поляны для него тот же персидский ковер, синие стрекозы подобны маленьким монопланам³. Что ему за дело, что стрекозы порхали еще тогда, когда не было не только моноплана, но и человека, что круг поляны увидит гибель всего живого и сделанного руками, — он любит жизнь, а не мир, каприз и ошибки своего сознания, а не законы бытия объектов. Это бытие он ощущает крайне слабо, люди и вещи для него не более значительны и действительны, чем абстракции. В свои объятия он принимает не женщину, а «чужую восторженность» и «страсти порыв» покоит на холодных руках. Когда я читаю эти строки, мне невольно вспоминается традиционный образ матери, качающей, вместо мертвого ребенка, куклу или полено...

Но большая, непоправимая ошибка заложена в основу каждой трагической судьбы, и поэт сознает ее, горько восклицая: «Магия ваша пустой декорацией зыблется»... И почти на каждой странице этой книги чувствуется дверь в другой, настоящий мир, куда так хорошо убежать от неосторожно пригретых, развязных кошмаров повседневности: от тахты кавказской, графа из «Эльдорадо»⁴, бокала ирруа...⁵ Поэт из репортера превращается в творца истинной реальности, истинной, потому что вечно творимой, в шекспировского Просперо⁶:

Там зыблется пальмы покорно,
Беззвучно журчат ручейки;
Там зебры, со шкурой узорной,
Копытом взметают пески.
Там ангелы, крылья раскинув,
Чтоб пасть перед Господом ниц,
Глядят на слонов-исполинов,
На малых причудливых птиц.
Там вечный Адам, пробужденный
От странного, сладкого сна,
На Еву глядит, изумленный,
И их разговор — тишина...⁷

Книга «Стихи Нелли» напоминает мне «Золотой горшок» Гофмана. Как в последнем все эффекты построены на противопоставлении мещанского жителя немецкого городка огненным образам восточных преданий, так и здесь сопоставлено снобическое любование красотами городской жизни с великолепием творений «Вечного Адама», пробужденного от сна. В упрек русскому поэту можно поставить только несвязанность этих двух мотивов: они никак не вытекают один из другого, и поэт, соблазненный желанием благословить решительно все, вместо мужских твердых «да» и «нет», говорит обоим нерешительное «да».

О «Громокипящем кубке», поэзах Игоря Северянина, писалось и говорилось уже много. Сологуб дал к ним очень непринужденное предисловие, Брюсов хвалил их в «Русской Мысли»⁸, где полагалось бы их бранить.

Книга, действительно, в высшей степени характерна, прямо культурное событие. Уже давно русское общество разбилось на людей книги и людей газеты⁹, не имевших между собой почти никаких точек соприкосновения. Первые жили в мире тысячелетних образов и идей, говорили мало, зная, какую ответственность приходится нести за каж-

дое слово, проверяли свои чувства, боясь предать идею, любили, как Данте, умирали, как Сократы, и, по мнению вторых, наверное, были похожи на барсуков... Вторые, юркие и хлопотливые, врезались в самую гущу современной жизни, читали вечерние газеты, говорили о любви со своим парикмахером, о бриллиантине¹⁰ со своей возлюбленной, пользовались только готовыми фразами или какими-то интимными словечками, слушая которые каждый непосвященный испытывал определенное чувство неловкости. Первые брились у вторых, заказывали им сапоги, обращались с официальными бумагами или выдавали им векселя, но никогда о них не думали и никак их не называли. Словом, отношения были те же, как между римлянами и германцами накануне великого переселения народов.

И вдруг — о, это «вдруг» здесь действительно необходимо — новые римляне, люди книги, услышали юношески-звонкий и могучий голос настоящего поэта, на волапюке¹¹ людей газеты говорящего доселе неведомые «основы» их странного бытия. Игорь Северянин — действительно поэт, и к тому же поэт новый. Что он поэт — доказывает богатство его ритмов, обилие образов, устойчивость композиции, свои, и остро пережитые, темы. Нов он тем, что первый из всех поэтов он настоял на праве поэта быть искренним до вульгарности.

Спешу оговориться. Его вульгарность является таковой только для людей книги. Когда он хочет «восторженно славить рейхстаг и Бастилию¹², кокотку и схимника, порывность и сон», люди газеты не видят в этом ничего неестественного. О рейхстаге они читают ежедневно, с кокотками водят знакомство, о порывности и сне говорят охотно, катаясь с барышнями на велосипеде. Для Северянина Гете славен не сам по себе, а благодаря... Амбразу Тома, которого он так и называет «прославитель Гете»¹³. Для него «Державиным стал Пушкин», и в то же время он сам — «гений Игорь Северянин»¹⁴. Что же, может быть, он прав. Пушкин не печатается в уличных листках, Гете в беспримесном виде мало доступен провинциальной сцене... Пусть за всеми «новаторскими» мнениями Игоря Северянина слышен твердый голос Козьмы Пруткова, но ведь для людей газеты и Козьма Прутков несколько не комичен, недаром кто-то из них принял всерьез «Вампуку»¹⁵.

Другое лицо Игоря Северянина тоже нам уже знакомо. Как не узнать радости гимназисток — «писем» Апухтина¹⁶ — хотя бы в этих строках:

Не может быть, вы лжете мне, мечты!
Ты не сумел забыть меня в разлуке...
Я вспомнила, когда, в приливе муки,
Ты письма сжечь хотел мои... сжечь!.. ты!..¹⁷

или в этих:

...Ребенок умирал. Писала мать.
И вы, как мать, пошли на голос муки,
Забыв, что ни искусству, ни науке
Власть не дана у смерти отнимать¹⁸.

Опять-таки поэт прав: многих такие стихи трогают до слез, а что они стоят вне искусства своей дешевой театральностью, это не важно. Для того-то и основан все-ленский эго-футуризм, чтобы расширить границы искусства...

Повторяю, все это очень серьезно. Мы присутствуем при новом вторжении варваров, сильных своею талантливостью и ужасных своею небрежливостью. Только будущее покажет, «германцы» ли это или... гунны, от которых не останется и следа.

Виктор Хлебников еще не выпускал своих стихов отдельной книгой. Но он много сотрудничал в изданиях Гилеи, Студии Импрессионистов и т. п.¹⁹, так что о нем уже можно говорить, как о поэте вполне определившемся. Его творчество распадается на три части: теоретические исследования в области стиля и иллюстрация к ним, поэтическое творчество и шуточные стихи. К сожалению, границы между ними проведены крайне небрежно, и часто прекрасное стихотворение портится примесью неожиданной и неловкой шутки или еще далеко не продуманными словообразованиями.

Очень чувствуя корни слов, Виктор Хлебников намеренно пренебрегает флексиями, иногда отбрасывая их совсем, иногда изменяя до неузнаваемости. Он верит, что каждая гласная заключает в себе не только действие, но и его направление: таким образом, б^ык — тот, кто ударяет, б^ок — то, во что ударяют; б^обр — то, за чем охотятся, б^абр (тигр) — тот, кто охотится и т. д.²⁰

Взяв корень слова и приставляя к нему произвольные флексии, он создает новые слова: так, от корня «сме» он производит смехачи, смеево, смеюнчики, смеянствовать и т. д.²¹. Он мечтает о простейшем языке из одних предлогов, которые указывают направление движения. Такие его стихотворения, как «Смехачи», «Перевертень», «Черный

Любиль», являются в значительной мере словарем такого возможного языка.

Как поэт, Виктор Хлебников заклинательно любит природу. Он никогда не доволен тем, что есть. Его олень превращается в плотоядного зверя²², он видит, как на «вернисаже» оживают мертвые птицы на шляпах дам²³, как с людей спадают одежды и превращаются — шерстяные в овец, льняные в голубые цветочки льна.

Он любит и умеет говорить о давно прошедших временах, пользоваться их образами. Например, его первобытный человек рассказывает:

...Что было со мной
Недавней порой?
Зверь, с ревом гаркая,
(Страшный прыжок,
Дыханье жаркое)
Лицо ожог.
Гибель какая!
Дыханье дикое,
Глазами сверкая,
Морда великая...
Но нож мой спас,
Не то я погиб.
На этот раз
Был след ушиб²⁴.

И в ритмах, и в путанице синтаксиса так и видишь испуганного дикаря, слышишь его взволнованные речи...

Несколько наивный шовинизм дал много ценного поэзии Хлебникова. Он ощущает Россию, как азиатскую страну (хотя и не приглашает ее учиться мудрости у татар), утверждает ее самобытность и борется с европейскими веяниями. Многие его строки кажутся обрывками какого-то большого, никогда не написанного эпоса:

Мы водяному деду стаей²⁵,
Шутя, почешем с смехом пятки.
Его семья проста —
Была у нас на святки.

Слабее всего его шутки, которые производят впечатление не смеха, а конвульсий. А шутит он часто и всегда некстати. Когда любовник Юноны называет ее «тетенька милая»²⁶, когда кто-то говорит — «от восторга выпала моя челюсть», грустно за поэта.

В общем В. Хлебников нашел свой путь и, идя по нему, он может сделаться поэтом значительным. Тем печальнее видеть, какую шумиху подняли вокруг его творчества²⁷, как заимствуют у него не его достижения, а его срывы,

которых, увы, слишком много. Ему самому еще надо много учиться, хотя бы только у самого себя, и те, кто раздувает его неокрепшее дарование, рискуют, что оно в конце концов лопнет.

«Камень» О. Мандельштама — первая книга поэта, печатающегося уже давно²⁸. В книге есть стихи, помеченные 1909 годом. Несмотря на это, всех стихотворений десятка два. Это объясняется тем, что поэт сравнительно недавно перешел из символического лагеря в акмеистический и отнесся с усугубленной строгостью к своим прежним стихам, выбирая из них только то, что действительно ценно. Таким образом, книга его распадается на два резко разграниченных отдела: до 1912 года и после него.

В первом общесимволические достоинства и недостатки, но и там уже поэт силен и своеобразен. Хрупкость вполне выверенных ритмов, чутье к стилю, несколько кружевная композиция — есть в полной мере и в его первых стихах. В этих стихах свойственные всем юным поэтам усталость, пессимизм и разочарование, рождающие у других только ненужные пробы пера, у О. Мандельштама кристаллизуются в поэтическую идею-образ: в Музыку с большой буквы. Ради идеи Музыки он согласен предать мир —

Останься пеной, Афродита,
И слово в музыку вернись...²⁹

отказаться от природы —

И над лесом вечерующим
Стала медная луна;
Отчего так мало музыки
И такая тишина?³⁰

и даже от поэзии —

Отчего душа так певуча,
И так мало милых имен,
И мгновенный ритм — только случай,
Неожиданный Аквилон?

Но поэт не может долго жить отрицанием мира, а поэт с горячим сердцем и деятельной любовью не захочет образов, на которые нельзя посмотреть и к которым нельзя прикоснуться ласкающей рукой. Уже на странице 14 своей книги О. Мандельштам делает важное призна-

ние: «Нет, не луна, а светлый циферблат сияет мне...» Этим он открыл двери в свою поэзию для всех явлений жизни, живущих во времени, а не только в вечности или мгновении: для казино на дюнах, царскосельского парада, ресторанного сброда, похорон лютеранина³¹. С чисто южной страстностью полюбил он северную пристойность и даже просто суровость обыкновенной жизни. Он в восторге от того «тайного страха», который внушает ему «каре́та с мощами фрейлины седой, что возвращается домой»³²; одной и той же любовью он любит «правоведа, широким жестом запахивающего шинель», и Россию, которая «чудовищна — как броненосец в доке — отдыхает тяжело»³³. В похоронах лютеранина ему нравится более всего, что «был взор слезой приличной затуманен, и сдержанно колокола звонили». Я не припомню никого, кто бы так полно вытравил в себе романтика, не затронув в то же время поэта.

Эта же любовь ко всему живому и прочному приводит О. Мандельштама к архитектуре. Здания он любит так же, как другие поэты любят горы или море. Он подробно описывает их, находит параллели между ними и собой, на основании их линий строит мировые теории. Мне кажется, это самый удачный подход к модной теперь проблеме урбанизма.

С символическими увлечениями О. Мандельштама покончено навсегда, и, как эпитафия над ними, звучат эти строки:

И гораздо лучше бреда
Воспаленной головы
Звезды, трезвая беседа,
Ветер западный с Невы³⁴.

О «Первой пристани», книге стихов гр. Василия Комаровского³⁵, вышедшей в начале этой осени, до сих пор я нашел только одну рецензию³⁶, поверхностную и недоброжелательную. Книга, очевидно, не имела успеха, и это возбуждает горькие мысли. Как наша критика, столь снисходительная ко всем без разбору, торжествующая все юбилеи, поощряющая все новшества, так дружно отвернулась от этой книги не обещаний (их появилось так много неисполненных), а достижений десятилетней творческой работы несомненного поэта?

Гр. Василий Комаровский не заставляет нас следить за этой работой. Всего шесть, семь стихотворений ранних и слабых показывают нам, какой путь он прошел, чтобы

достичь глубины и значительности его теперешних мысли и формы. Все стихи с 1909 года — уже стихи мастера, хотя отнюдь не учителя. Учителем гр. Комаровский, по всей вероятности, не будет никогда, самый характер его творчества, одинокого и скупого, помешает ему в этом. Под многими стихотворениями стоит подпись «Царское Село», под другими она угадывается. И этим разгадывается многое. Маленький городок, затерянный среди огромных парков с колоннами, арками, дворцами, павильонами и лебедями на светлых озерах, городок, освященный памятью Пушкина, Жуковского и за последнее время Иннокентия Анненского, захватил поэта, и он нам дал не только специально царскосельский пейзаж, но и царскосельский круг идей.

Где лики медные Тиверия и Суллы
Напоминают мне угрюмые разгулы,
С последним запахом последней резеды,
Осенний тяжкий дым вошел во все сады,
Повсюду замутил золоченые блики.
И черных лебедей испуганные крики
У серых берегов открыли тонкий лед,
Над дрожью новою темно-лиловых вод...³⁷

Читая эти строки, вспоминаешь, и радостно вспоминаешь, Анри де Ренье и И. Анненского. Близость по духу еще не есть ученичество. И самая мысль, столь блестяще осуществленная, — слить эстетическую наблюдательность французского поэта с нервным лиризмом русского — указывает на творческую самостоятельность гр. Комаровского. Кроме того, в его стихах сильна хотя и мало еще проявившаяся, но уже обладающая властью зачаровывать любовь к Византии или, вернее, к византийской идее. Конечно, о ней говорит он в этих строках:

...Почила Мать. Где перелетом жадным
Слетали сны на брачный кипарис —
Она струилась в Царстве Семиградном
В зияньи ледяных и темных риз!

В первом отделе собраны лиро-пейзажные стихотворения, очень «царскосельские», хотя и приписанные иногда по капризу автора к другим местам.

Во втором отделе — лиро-эпические стихи, веселое блуждание по векам и странам. Рим в трех сонетах, опять Византия, Возрождение³⁸ и прелестная «Песнь служанки», конечно, немецкой, с почтарем на высоких козлах, Фихте и господином бароном³⁹. В этих стихах ра-

дует задор и точное, хотя совсем не археологическое, знание мелочей быта.

Третий отдел — «Итальянские впечатления» — менее значителен, чем предыдущие, хотя, может быть, совершеннее в ритмическом отношении.

Два перевода в четвертом отделе — бодлеровского «Путешествия» и знаменитой «Оды к греческой вазе» Китса — очень неточны и страдают какой-то разнузданностью синтаксиса, хотя сделаны с большим подъемом.

Вышедшая в этом году в количестве ста пронумерованных экземпляров вакхическая драма Иннокентия Анненского «Фамира кифаред» — после «Кипарисового Ларца» самая значительная книга покойного поэта. Она является продолжением и завершением его более ранних попыток возродить античность, вроде «Иксиона», «Меланиппы Философа», «Лаодамии» и замечательного по глубине и новизне высказываемых там мыслей трактата «Античный миф в современной французской поэзии»⁴⁰. Иннокентий Анненский, весь порыв, весь трепетание, был одинаково далек как и от мысли Возрождения, что свет не впереди, а позади нас, т. е. у древних греков, так и от современного желания помародерствовать в этом чужом и прекрасном мире, пользуясь готовыми идеями и звучными собственными именами. Он глубоко чувствует миф, как извечно существующее положение или, вернее, отношение между двумя непреходящими единицами, связанное с открывшей его эпохой только очень поверхностно. Лишь хороший вкус, да стремление к прекрасной трудности (о ней, между прочим, он говорит в упомянутом выше трактате)⁴¹, помешали ему создавать на канве мифа символически-аллегорические драмы. Он ни за что не хотел покинуть существующего, с его ярким, образным языком и нюансами психологии, ради унылой отвлеченности, но для трактовки мифа ему был необходим налет необычности, и он достигал его, причудливо соединяя античность с современностью. Его персонажи взяты из античного мира, они не делают ничего, что не было бы свойственно их эпохе, но их разговоры, за исключением общепозитической вышенности (драма написана в 1906 году), остро современны. Конечно, мы не знаем, как говорили древние греки, язык их поэтов — не разговорный язык, но все же нельзя поверить, чтобы в их словах звучали отголоски Бальмонта и Верлена. Иннокентий Анненский делает это вполне

сознательно, даже как будто с вызовом, что доказывает-ся и его анахронизмами, вроде знаменитой скрипки Аполлона⁴². В «Фамире кифареде» — два музыкальные мотива, разделенные, но необходимые друг другу: история самого Фамира и фон, на котором она разыгрывается, хоры то безумных мэнэд, то веселых сатиров. Остов истории таков: «сын фракийского царя Филаммона и нимфы Аргиопы, Фамира или Фамирид, — прославился своей игрой на кифаре; его надменность дошла до того, что он вызвал на состязание муз, но был побежден и в наказание лишен поэтического дара». И. Анненский осложняет эту схему внезапной любовью нимфы к своему сыну и рисует последнего мечтателем, чуждым любви и все-таки погибающим в сетях влюбленной в него женщины. Рок является в образе блистательно равнодушной музы Эвтерпы, о которой одно из действующих лиц говорит:

Надменная — когда меж нас проходит,
Рукою подбирает платье. Пальцы
И кольца хороши на розовых у ней
И тонких пальцах — только, верно руки
Холодные — и все глядит на них
С улыбкою она — уж так довольна...

Фамира выжигает себе углем глаза и идет выпрашивать подаяния, преступная мать, превращенная в птицу, сопровождает его в скитаниях и вытаскивает жребии из уже бесполезной кифары. Они идут, словно с похмелья, а позади все звучит, еще слышнее в воспоминаниях, торжествующий и томный клич мэнэд:

Эвий, о бог, разними наш круг,
О, Дионис!
Видишь, как, томно сомлев, повис
Обруч из жарких, из белых рук,
О, Дионис!

«Жемчужные светила» Федора Сологуба, являющиеся тринадцатым томом его собрания сочинений, содержат избранные стихи за тридцать лет поэтической деятельности. Для историка литературы они являются бесценным пособием, так полно, так ярко отразились в них все смены приемов, настроений и тем русской поэзии. Тут и несколько слащавая просветленность восьмидесятых годов, и застенчивый эстетизм девяностых, потом оправдание зла, политика, богоискательство, проблемы пола и, наконец, мягкая ирония мудреца мира сего. Как большой поэт, Сологуб

очень чуток к настроениям толпы и, нисколько не подлаживаясь к ней, живет тем же темпом жизни, чем и объясняется его вполне заслуженная популярность. Кроме того, он новатор, и если это часто мешает его стихам быть совершенными, то они зато выигрывают в пронзительности, с которой они ударяют по сердцам⁴³.

В этой его книге есть несколько новых стихотворений, которые навсегда останутся в самых строгих, самых избранных антологиях русской поэзии: «Красота Иосифа», «Опять ночная тишина», «Светлый дом мой все выше» и «Зелень тусклая олив» — самые значительные.

38(XXIV)

Сергей Городецкий. Цветущий посох. СПб., Изд. Грядущий день. Цена 1 р. Анна Ахматова. Четки. СПб., Изд. Гиперборей. 1914 г. Цена 1 р. 25 к. Павел Радимов. Земная риза. Казань. 1914 г. Цена 1 р. Георгий Иванов. Горница. СПб., Изд. Гиперборей. 1914 г. Владислав Ходасевич. Счастливый домик. Москва. Изд. Альциона. 1914 г. Цена 1 р. Jean Chuzeville. Anthologie des poètes russes. Paris. Éd. Crès. 1914. Prix 3 fr. 50.

Поворотный пункт в творчестве поэта Сергея Городецкого — «Цветущий посох». Обладатель неиссякаемой певучей силы (и в этом отношении сравнимый только с Бальмонтом), носитель духа веселого и легкокрылого, охотно дерзающего и не задумывающегося о своих выражениях, словом, кудрявый певец из русских песен, он, наконец, нашел путь для определения своих возможностей, известные нормы, дающие его таланту расти и крепнуть. Правда, благодаря этому теряется прежний его образ, образ забавника и причудника, «перебирателя струнок — струн», иногда гусельных, чаще балалаечных, но теперь мы можем ждать от его произведений прочности и красоты, достижимых только при соединении трех условий: глубокого бессознательного порыва, строгого его осознания и могучей воли при его воплощении.

Об этом же говорится и в авторском предисловии к сборнику: «...будучи именно акмеистом, я был, по мере сил, прост, прям и честен в затуманенных символизмом и

необычайно от природы ломких отношениях между вещью и словом. Ни преувеличений, ни распространительных толкований, ни небоскрежного осмысливания я не хотел совсем употреблять. И мир от этого вовсе не утратил своей прекрасной сложности, не сделался плоским».

«Цветущий посох» всецело состоит из восьмистиший, формы, впервые разработанной во Франции Мореасом. Она удобна тем, что дает возможность поэту запечатлеть самые мимолетные мысли и ощущения, которым никогда бы не выкристаллизироваться в настоящее стихотворение. Сборник таких «восьмерок» дает впечатление очень непринужденного дневника, и за ним так легко увидеть лицо самого поэта, услышать интонацию его голоса.

Правда, было бы возможно иное отношение к своей задаче: у многих идей есть антиподы, настолько им противоположные, что даже не угадываешь возможности синтеза. Их сопоставление в двух строфах восьмерки вызвало бы один из самых ярких поэтических эффектов — удивление. Но для этого бы пришлось вскрывать сложные антиномии сознания, опять почувствовать мир опасным и чуть-чуть враждебным, а Сергей Городецкий уже нашел возможность благословить все; это деятельное любование — лучшее открытие нашего молодого века.

Господи, сколько прекрасного
В мире всезвездном твоём...

воскликает он, но, как акмеист, изображает не прекрасное, а свое ощущение от него. Да и что прекрасно само по себе или что никогда не может быть прекрасным? В том-то и ошибка эстетов, что они ищут оснований для радостного любования в объекте, а не в субъекте. Ужас, боль, позор прекрасны и дороги потому, что так неразрывно связаны со всезвездным миром и нашим творческим овладением всего. Когда любишь жизнь, как любовницу, в минуту ласк не различаешь, где кончается боль и начинается радость, знаешь только, что не хочешь иного.

Как жизнь любимая проклята,
Какое горькое вино
Мне в чаше кованого злата
Рукой прекрасною дано!
Но пью, не ведая соблазна:
Ужели зверь небытия
Протянет лапой безобразной
Мне ковш медового питья?

«Как! воскликнут многие, поэт отказывается от веры в загробную жизнь с райскими кущами, ангелами и бес-

смертием?» Да, отвечу я, и он истинный поэт: райские кущи даны ему здесь на земле, он чувствует присутствие ангелов в минуты вдохновенного труда, а бессмертие... только поэты, да еще, пожалуй, их самые внимательные читатели знают, как растяжимо наше восприятие времени и какие чудеса таит оно для умеющих им управлять! Сказал же Анненский, что «бесконечность только миг, дробимый молнией мученья». Вечность и миг — это уже не временные понятия и поэтому могут восприниматься в любой промежуток времени; все зависит от синтезирующего подыема созерцания.

Все на земле и все доступно человеку:

Ой, сосны красные, ой, звоны зарные,
Служите вечерю братьям!
Подайте, Сирины, ключи янтарные
К золоторжавым воротам.

У «Цветущего посоха» много недостатков, может быть, даже больше, чем позволено в наши дни для книги поэта с именем. Сергей Городецкий чаще рассказывает, чем показывает, есть восьмерки очень нескладные, есть и совсем пустые; есть ритмические недочеты — шестистопный ямб без цезуры после третьего слога, тот же шестистопный ямб, затесавшийся среди пятистопных; не редки общемо-дернистические клише. Но ощущения, создавшие эту книгу, новы и победительны, и в эйдолологическом отношении она является ценным и крайне своевременным вкладом в поэзию.

В «Четках» Анны Ахматовой, наоборот, эйдолологическая сторона продумана меньше всего. Поэтесса не «выдумала себя»¹, не поставила, чтобы объединить свои переживания, в центре их какой-нибудь внешний факт, не обращается к чему-нибудь известному или понятному ей одной, и в этом ее отличие от символистов; но, с другой стороны, ее темы часто не исчерпываются пределами данного стихотворения, многое в них кажется необоснованным, потому что недосказано. Как у большинства молодых поэтов, у Анны Ахматовой часто встречаются слова: боль, тоска, смерть. Этот столь естественный и потому прекрасный юношеский пессимизм до сих пор был достоянием «проб пера» и, кажется, в стихах Ахматовой впервые получил свое место в поэзии. Я думаю, каждый удивлялся, как велика в молодости способность и охота страдать. Законы и предметы реального мира вдруг становятся на место прежних, насквозь пронизанных мечтою, в исполнение которой верил: поэт не может не видеть, что они самодовлеюще

прекрасны, и не умеет осмыслить себя среди них, согласовать ритм своего духа с их ритмом. Но сила жизни и любви в нем так сильна, что он начинает любить самое свое сиротство, постигает красоту боли и смерти. Позднее, когда его духу, усталому быть все в одном и том же положении, начнет являться «нечаянная радость», он почувствует, что человек может радостно воспринять все стороны мира, и из гадкого утенка, каким он был до сих пор в своих собственных глазах, он станет лебедем, как в сказке Андерсена.

Людам, которым не суждено дойти до такого превращения, или людям, обладающим кошачьей памятью, привязывающейся ко всем пройденным этапам духа, книга Ахматовой покажется волнующей и дорогой. В ней обретает голос ряд немых до сих пор существований, — женщины влюбленные, лукавые, мечтающие и восторженные говорят, наконец, своим подлинным и в то же время художественно-убедительным языком. Та связь с миром, о которой я говорил выше и которая является уделом каждого подлинного поэта, Ахматовой почти достигнута, потому что она знает радость созерцания внешнего и умеет передавать нам эту радость.

Плотно сомкнуты губы сухие,
Жарко пламя трех тысяч свечей.
Так лежала княжна Евдокия
На сапфирной душистой парче.
И, согнувшись, бесслезно молилась
Ей о слепеньком мальчике мать,
И кликуша без голоса билась,
Воздух силясь губами поймать.
А пришедший из южного края
Черноглазый, горбатый старик,
Словно к двери небесного рая,
К потемневшей ступеньке приник².

Тут я перехожу к самому значительному в поэзии Ахматовой, к ее стилистике: она почти никогда не объясняет, она показывает. Достигается это и выбором образов, очень продуманным и своеобразным, но главное — их подробной разработкой. Эпитеты, определяющие ценность предмета (как-то: красивый, безобразный, счастливый, несчастный и т. д.), встречаются редко. Эта ценность внушается описанием образа и взаимоотношением образов. У Ахматовой для этого много приемов. Укажу некоторые: сопоставление прилагательного, определяющего цвет, с прилагательным, определяющим форму:

...И густо плющ темно-зеленый
Завил высокое окно.

или:

...Там малиновое солнце
Над лохматым сизым дымом...³

повторение в двух соседних строках, удваивающее наше внимание к образу:

...Расскажи, как тебя целуют,
Расскажи, как целуешь ты⁴.

или:

...В снежных ветках черных галок,
Черных галок приюти⁵.

претворение прилагательного в существительное:

...Оркестр веселое играет...⁶
и т. д.

Цветовых определений очень много в стихах Ахматовой, и чаще всего для желтого и серого, до сих пор самых редких в поэзии. И, может быть, как подтверждение неслучайности этого ее вкуса, большинство эпитетов подчеркивает именно бедность и неяркость предмета: «протертый коврик, стоптанные каблуки, выцветший флаг»⁷ и т. д. Ахматовой, чтобы полюбить мир, нужно видеть его милым и простым.

Ритмика Ахматовой служит могучим подспорьем ее стилистике. Пэоны и паузы помогают ей выделять самые нужные слова в строке, и я не нашел во всей книге ни одного примера ударения, стоящего на неударяемом слове, или, наоборот, слова, по смыслу ударного, без ударения⁸. Если кто-нибудь возьмет на себя труд с этой точки зрения просмотреть сборник любого современного поэта, то убедится, что обыкновенно дело обстоит иначе. Для ритмики Ахматовой характерна слабость и прерывистость дыхания. Четырехстрочная строфа, а ею написана почти вся книга, слишком длинна для нее. Ее периоды замыкаются чаще всего двумя строками, иногда тремя, иногда даже одной. Причинная связь, которою она старается заменить

ритмическое единство строфы, по большей части не достигает своей цели. Поэтессе следует выработать строфу, если она хочет овладеть композицией. Один непосредственный порыв не может служить основанием композиции. Вот почему Ахматова знает пока только последовательность логически развивающейся мысли или последовательность, в которой предметы попадают в круг зрения. Это не составляет недостатка ее стихотворений, но это закрывает перед ней путь к достижению многих достоинств.

По сравнению с «Вечером», изданным два года тому назад, «Четки» представляют большой шаг вперед. Стих стал тверже, содержание каждой строки — плотнее, выбор слов — целомудренно скупым, и, что лучше всего, пропала разбросанность мысли, столь характерная для «Вечера» и составляющая скорее психологический курьез, чем особенность поэзии.

Когда года два тому назад вышла первая книга Павла Радимова, на автора сразу возложили большие надежды, столько буйного задора, неожиданности в подходе к темам вложил он в свои «Полевые Псалмы». «Земная Риза» разочаровывает: по ней мы можем заключить, что имеем дело с поэтом, пожелавшим отмежевать себе небольшую область и дальше ее не высовывать нося. Таких поэтов, добровольно сузивших свое творчество, принято было называть стилизаторами. Я бы назвал их еще обиднее, потому что словно злой рок толкает их выбрать из всех поз самую слащавую и манерную. Поза, в которой заблагорассудилось застыть Павлу Радимову, это поза человека, благословляющего мир. Это еще не плохо! Плохо то, что мир для него облеплен густым слоем сусального золота.

...Язык природы вдохновенной
Мне внятен, мудрый и простой,
И я душой своей нетленной
Сливаюсь с вечной красотой...—

сообщает он нам и этим выдает себя с головой. Язык природы действительно мудр, но совсем не прост, по крайней мере для человеческого чувства, и наше ощущение от мира никак не может уложиться в понятие красоты. Чтобы синтезировать таким образом, нужны слова тютчевские, громоподобные, синей молнией пронизывающие душу, а таких в словаре Радимова нет. Он гораздо приятнее, когда, сбрасывая картонную маску мудреца, как реа-

лист описывает Башкирию, деревенские сценки, картины базара. Тут его цепкий глаз схватывает наряду с ненужным и нужное, яркую деталь, забавную аналогию. И его описания оживляет чисто русская, даже народная, лукавая насмешливость. Хорошо читать его длинную поэму в гекзаметрах «Попаиду», историю только что окончившего семинариста, едущего с отцом по соседним приходам выбирать себе невесту. Ни на минуту не взволнует она читателя, но он все время чтения слышит запах травы и лип, внимает стрекозам, благовесту и пристойным речениям на букву «о» и любит всех этих скромных поповен с русыми косами в руку толщиной.

...Словно заря, выходя в небеса золотые, играет
Светлой улыбкой лучей на зеленом лугу и на дальнем
Лесе таинственно-синем, — так Маша к гостям появилась,
Вызвав у Федора видом прелестным волнующий трепет
И заставляя отца Александра с челом просветлевшим
Громко воскликнуть: «Ах, дочка у вас королева царевна!..»

У реализма есть много средств очаровать душу, но ему нечего сказать, некуда позвать.

...О, кот, блуждающий по крыше,
Твои мечты во мне поют!..

Автор «Горницы» Георгий Иванов дорос до самоопределения⁹. Подобно Ахматовой, он не выдумывал самого себя, но психология фланера, охотно останавливающегося и перед пестро размалеванной афишей, и перед негром в хламиде красной, перед гравюрой и перед ощущением, готового слиться с каждым встречным ритмом, слиться на минуту без всякого удовольствия или любопытства — эта психология объединяет его стихи. Он не мыслит образами, я очень боюсь, что он никак не мыслит. Но ему хочется говорить о том, что он видит, и ему нравится самое искусство речи. Вот почему его ассонансы звучат, как рифмы, свободные размеры, как размеры строго метрические. Мир для него распадается на ряд эпизодов, ясных, резко очерченных, и если порою сложных, то лишь в Понсон дю Терайлевском духе¹⁰. Китайские драконы над Невой душат случайного прохожего, горбун, муж шансонетной певицы, убивает из ревности негра, у уличного подростка скрыт за голенищем финский нож... Конечно, во всем этом много наивного романтизма, но есть и инстинкт созерцателя, желающего от жизни прежде всего зрелища.

Стих Георгия Иванова — соединение эпической сухости с балладной энергией. Вот, например, отрывки из стихотворения «Осенний Фантом»:

Отчаянную злостью
Перекося лицо,
Размахивая тростью,
Он вышел на крыльцо...
...Разбрызгивая лужи,
По улицам шагал,
Одно другого хуже
Проклятья посылал...
...А мог бы стать счастливым,
Веселым болтуном,
Бесчинствовать за пивом,
Не зная об ином.
Осенний ветер — грубым
Полетом тучи рвал,
По водосточным трубам
Холодный дождь бежал.
И мчался он со злостью,
Намокший ус крутя,
Расщепленную тростью
По лужам колотя.

Можно опасаться, что Георгию Иванову наскучит быть только поэтом и захочется большего размаха, прозаического повествования. Но и в этом случае мы должны запомнить его, как талантливого адепта занимательной поэзии, поэзии приключений, насадителем которой у нас был в своих стихах Всеволод Крестовский¹¹, — традиция редкая, но заслуживающая всяческого внимания, хотя бы уже потому, что ее превозвестником был Жуковский.

Первая книга стихов Владислава Ходасевича вышла в 1908 году, вторая только теперь. И за шесть лет ему захотелось собрать только тридцать пять стихотворений. Такая скупость очень выгодна для поэта. Мы не привыкаем ни к его мечте, ни к его интонациям, он является к нам неожиданный, с новыми интересными словами, и не засиживается долго, оставляя после себя приятную неудовлетворенность и желание новой встречи. Такими были и Тютчев, и Анненский, а как их любят!

Ходасевич имеет право быть таким милым гостем. Он не скучен; до такой степени не скучен, что даже не парадоксален. Когда с ним не соглашаешься и не сочувствуешь ему, то все-таки веришь и любишься¹². Правда, часто хотелось бы, чтобы он говорил увереннее и жесты его были свободнее. Европейец по любви к деталям кра-

соты, он все-таки очень славянин по какой-то особенной равнодушной усталости и меланхолическому скептицизму. Только надежды или страдания могут взволновать такую душу, а Ходасевич добровольно, даже с некоторым выскомерием отказался и от того, и от другого:

Увы, дитя! Душе неутоленной
Не снишься ль ты невыразимым сном?
Не тенью ли приходишь омраченной,
С букетом роз, кинжалом и вином?
Я каждый шаг твой зорко стерегу.
Ты падаешь, ты шепчешь,— я рыдаю,
Но горьких слов расслышать не могу
И языка теней не понимаю.

В стихах Ходасевича, при несколько вялой ритмике и не всегда выразительной стилистике, много внимания уделено композиции, и это-то и делает их прекрасными. Внимание читателя следует за поэтом легко, словно в плавном танце, то замирает, то скользит, углубляется, возносится по линиям, гармонично заканчивающимся и новым для каждого стихотворения. Поэт не умеет или не хочет применить всю эту энергию ритмического движения идей и образов к созиданию храма нового мироощущения, он пока только балетмейстер, но танцы, которым он учит,— священные танцы.

Жан Шюзвиль¹³, выпустивший в Париже в своих переводах «Антологию русских поэтов», ограничил свою задачу последним периодом русской поэзии, от Вл. Соловьева до Алексея Н. Толстого. В книгу вкрался только один до крайности досадный пробел: нет Сергея Городецкого, и роль представителя народных мотивов в русской поэзии отведена Алексею Н. Толстому, бывшему в зависимости, во все течение своей краткой поэтической карьеры, от того же Городецкого.

Но, несмотря на этот промах, книгу надо приветствовать не только как первую вполне серьезную попытку ознакомить Францию с нашей поэзией, но и как антологию, по подбору имен и произведений не имеющую себе равных в России. Каждому поэту предпослана статья, интересно и достаточно осторожно оценивающая свойства его творчества и его положение в литературе. И легко помириться с тем, что Брюсов в переводе стал звучать, как Вяле-Гриффен, что Блок оказался очень похожим на Метерлинка. Переводчик сам поэт (его книга стихов «La route poudroyée» вышла несколько лет тому назад), и нет ничего

удивительного, что он ловит соответствия чужих ритмов с родными даже там, где это соответствие лишь мнимое. Особенно его надо поблагодарить за смелость, с какою он заменяет рифму ассонансом, стремясь точно передать образ, выразить особенности речи. Читая эту книгу, чувствуешь, как что-то прибавляется к прежнему представлению о поэтах, и начинаешь верить парадоксу, что для того, чтобы понять вполне какого-нибудь поэта, надо его прочесть переведенным на все языки.

Как хорошо звучат трубы Вячеслава Иванова:

Hier encore l'assaut des titans
Ruait les colonnes guerrières
Dont les larges flancs palpitants
Craquaient sous l'essieu des tonnerres...

или удивительно переданная нежность Сологуба:

Elisabeth, Elisabeth,
Entends mon voeu!
Je meurs, je meurs, Elisabeth,
Je suis en feu.
Muette, hélas! ta voix, muette;
En vain je prie:
Elle est bien loin, Elisabeth,
Dans sa patrie...

и, наконец, веселое лукавство М. Кузмина:

— «Julie, á quoi bon cet aveu?
N'est-ce point assez qu'un tel feu
Vous cause mille ardeurs maudites».
— «Qui, Mais j'ai vu le camélia
Qui, hier, au bal, vous rallia
Tel coup d'oeil — Vous y répondez!»
— «J'en jure, par tous mes aieux,
Que je n'en veux qu'à vos beaux yeux
Aveugles — Et fi d'Amanda!»

Библиография крайне неполна и для некоторых поэтов доходит только до 1910 г. Предисловие Валерия Брюсова, сжатое и содержательное, не давая русскому читателю ничего нового, прекрасно объяснит иностранцу положение русской поэзии в ее недавнем прошлом. Что это уже прошлое, думает и Жан Шюзвиль, который напечатал в «Mercure de France» (1 ноября 1913 г.) интересную, но грешащую крайней неосведомленностью, статью о новейшей русской поэзии¹⁴.

Мария Лёвберг. Лукавый странник. П. 1915. Ц. 60 к. Л. Берман. Неотступная свита. Петроград. 1915. Михаил Долинов. Радуга. Петроград. 1915. Ц. 75 к. Александр Корона. Лампа Аладдина. Петроград. Ц. 1 р. 25 к. Чролли. Гуингм. Петроград. 1915. Ц. 25 к. Анатолий Пучков. Последняя четверть луны. П. 1915. Ц. 1 р. Тихон Чурилин. Весна после смерти. Москва. 1915. Гр. А. А. Салтыков. По старым следам. Петроград. 1915. Ц. 1 р. 25 к. Князь Г. Гагарин. Стихотворения. Петроград. 1915. Владимир Пруссак. Цветы на свалке. 1915. Ц. 1 р. Петроград.

Стихи Марии Лёвберг слишком часто обличают поэтическую неопытность их автора¹. В них есть почти все модернистические клише, начиная от изображения себя, как рыцаря под забралом, и кончая парижским кафе, ресторанами и даже цветами в шампанском. Приблизительность рифм в сонетах, шестистопные строчки, вдруг возникающие среди пятистопных, словом, это еще не книга, а только голос поэта, заявляющего о своем существовании.

Однако во многих стихотворениях чувствуется подлинно поэтическое переживание, только не нашедшее своего настоящего выражения. Материал для стихов есть: это — энергия в соединении с мечтательностью, способность видеть и слышать и какая-то строгая и спокойная грусть, отнюдь не похожая на печаль.

...Я вышел как-то из дома,
 Без взрослых, совсем один.
 Со мною встретились гномы
 В саду у пестрых куртин.
 Все с ветками темной ели,
 И только один с жезлом;
 Они смеялись и пели,
 И звали меня в свой дом.
 Так звонко они смеялись,
 Как будто им было смешно,
 Смешно, что они притворялись
 Веселыми очень давно...

Эти и последние в книге стихи показывают, что Мария Лёвберг начинает учиться овладевать своим материа-

лом с тем сознательным упорством и бессознательной удачей, какие даются в удел только поэтам.

Л. Берман² в своей исключительно приятно изданной книге является гораздо более совершенным поэтом. У него есть свое мироощущение, скептицизм в применении к повседневности, переходящий в высших планах в совесть духа. Ничего совсем плохого в книге нет, очень многие строфы радуют своей неожиданностью, точностью и певучестью. Внушает тревогу только отсутствие своих тем, достаточно ярко очерченных, значительных переживаний, ощущения трагической обреченности искусству. Поэт довольствуется интересным сопоставлением, удачным эпитетом, звонкой строкой, чтобы из этого сделать стихотворение:

Ты часто поздно над Невой
Проходишь поступью усталой;
Тоска нескромной синевой
Обводит глаз твоих провалы.
Не подымая головы,
Следишь в раздумьи молчаливом,
Как туфель черные тесьмы
Тройным сплетаются извивом.
Принять ли подлинно за ложь
Твои небрежные признанья,
Что восемь жизней ты живешь,
Храня о всех воспоминанья?..

Будем надеяться, что некоторая бледность стихов Л. Бермана происходит только от неуверенности в своих силах и желания какой бы то ни было ценой в каждом случае одерживать победу над темой.

У Михаила Долинова есть предвзятая мысль — писать, как писали французские поэты XVIII века и их русские эпигоны. Всегда подозрительно, когда поэт хочет быть не самим собой, а кем-то иным. Невольно думается, что у него нет своих заветных мыслей, впервые рожденных сочетаний слов. В лучшем случае, вместо поэзии получается искусное рукоделие, но обыкновенно Муза, присутствующая при создании каждой ритмической речи, мстит пренебрегшему ею каким-нибудь особенно обидным способом. Так вышло и в данном случае. М. Долинов бесспорно культурен, умеет писать стихи, но он какой-то Епиходов поэзии, и неудача — она такая же крылатая, как ее сестра,

удача — преследует его на каждом шагу, заставляя совершать ряд неловкостей:

Нагорный ключ благословенной лени!
Я преклонил косматые колени...

...и лишь затем выясняется, что разговор идет не о человеке, а о Фавне:

Я заколдован небылицами,
Я вижу сон по воле Феба:
Как будто розы стали птицами
И быстро улетели в небо!

...в этой не совсем плохой строфе слово «быстро» вызывает острокомический и, увы, не предусмотренный поэтом эффект:

Увы, не помню майской даты,
Весь день валяюсь, как чурбан...
.....
Твой белый мрамор розами увит
И цепью связаны четыре тумбы...

Я совсем не выбирал, и почти в каждой строфе есть что-нибудь подобное. И в этом море промахов тонут действительно удачные строфы, показывающие, что не поэтом назвать Долинова нельзя:

...Или в сырой тени боскетов,
С любимой девушкой вдвоем,
Читаем признанных поэтов,
Глядясь в глубокий водоем...

Книга Александра Корона³ прежде всего производит впечатление беззастенчивости. Называется она «Книгою песен». В первых же двух стихотворениях знаменитая пушкинская рифма «Зарема — гарема» повторяется пять раз. В песнях Суламифи переложения из «Песни Песней» смешаны с собственными стихотворениями. Почти все остальное слишком открыто и наваяно Пьером Луисом⁴ и «Александрийскими Песнями» Кузмина. Эпитеты случайны и неряшливы, о любви к звуковой стороне слова нет и помину, и все-таки там, где поэт выходит за пределы выдуманных тем о свободной любви и смелых моряках, он обнаруживает если не индивидуальность, то во всяком случае талант:

Нарцисс
Почему, влюбленный юноша,
Ты стремишься к берегам реки,
Где холодный ветер, в час полуденный,

Залетает в тростники,
Почему, влюбленный юноша,
К одиночеству склоняясь, ты спешишь.
Неуклонно к одиночеству
С птицей легкою летишь.
Почему, склоняясь в одиночестве
Над водой прозрачною, кого-то ждешь.
В непонятное влюбленный юноша,
Ты поешь и не поешь.

Это стихотворение показывает, что «певучая сила» у Александра Короны есть, но она появляется только там, где он не заставляет ее служить чужим образам и мыслям.

В стихах Чролли⁵ есть и легко достижимая певучесть, и эффектность, но приблизительность эпитетов, и условно-красивые образы. Он, безусловно, стоит на среднем уровне того, как можно теперь писать стихи. Однако из этого не следует, что так пишут многие. Одни ценою частых неудач стремятся к большому своеобразию и значительности, другие, не будучи в силах достичь и этого уровня, ударяются в крайность новых течений, чтобы хоть как-нибудь замаскировать свое бессилие. Стихи Чролли совсем не плохи, они только безнадежно неинтересны, как что-то уже давно слышанное, и не от Брюсова или Блока, а от их случайных подражателей. Таким поэтам, как Чролли, надо ждать какого-нибудь сильного потрясения, большой радости или печали, многозначительной встречи, чтобы их косный язык научился своим словам, чтобы их скованная душа создала себе действительно дорогой ей мир. А до тех пор их удел — ученически-правильные перепевы, как, например:

Приплыть корабля

Его пьянил восторг открытий и падений,
И бурь, и битв, и бед в неведомом краю,
И в море звал его покоя чуждый гений,
И дерзко вспенил он покорную струю.
О, что за смертный бой, какие стоны, скрипы,
Треск мачт и парусов он в безднах пережил,
Последние мольбы, задушенные хрипы
И яростный напор неукротимых сил!

Анатолий Пучков⁶ — отличный образчик непоэта. Ему решительно нечего сказать, и он путается в словах и ритмах, как в каких-нибудь крепких тенетах. В его стихах трудно разобрать, где кончается метафора, где начинается недоразумение. Самые редкие, самые звучные рифмы в них становятся тусклыми, как «розы — грезы». В книге часто

встречаются футуристические словечки, один из отделов определен, как вторая тетрадь «Русских Символистов». Но не будем гадать, кто он, футурист или символист. Его стихи вне этих определений, потому что, прежде всего, не принадлежат к поэзии.

Стихи Тихона Чурилина⁷ стоят на границе поэзии и чего-то очень значительного и увлекающего. Издавна повелось, что пророки вкладывают в стихи свои откровения, моралисты — свои законы, философы — свои умозаключения. Всякое ценное или просто своеобразное мироощущение стремится быть выраженным именно в стихах. Причины этого было бы слишком долго выяснять в этой короткой заметке. Но, конечно, это стремление в большинстве случаев не имеет никакого отношения к поэзии.

Тихон Чурилин является счастливым исключением. Литературно он связан с Андреем Белым и — отдаленнее с кубофутуристами. Ему часто удается повернуть стихи так, что обыкновенные, даже истертые слова приобретают характер какой-то первоначальной дикости и новизны. Тема его — это человек, вплотную подошедший к сумасшествию, иногда даже сумасшедший. Но в то время, как настоящие сумасшедшие бессвязно описывают птичек и цветочки, в его стихах есть строгая логика безумия и подлинно бредовые образы.

Побрили Кикапу — в последний раз.
Помыли Кикапу — в последний раз.
С кровавою водою таз
И волосы его
Куда-с?
Ведь вы сестра?
Побудьте с ним хоть до утра...

Тема самоубийства, как возможности уйти от невыразимого страдания жизни, тоже привлекает поэта. Ей он обязан лучшим стихотворением в книге.

Конец клерка
Перо мое, пиши, пиши,
Скрипи, скрипи в глухой тиши.
Ты, ветер осени, суши
Соль слез моих — дыши, дыши.
Перо мое, скрипи, скрипи.
Ты, сердце, силы все скрепи.
Скрепись, скрепись. Скрипи, скрипи,
Перо мое, мне вещь купи.
Веселый час и мой придет —
Уйду наверх, кромешный крот,

И золотой, о злой я мот,
Отдам — и продавец возьмет.
Возьму и я ту вещь, возьму,
Прижму я к сердцу своему.
Тихонько, тихо спуск сожму,
И обрету покой и тьму.

Хочется верить, что Тихон Чурилин останется в литературе и применит свое живое ощущение слова, как материала, к менее узким и специальным темам.

Князь Г. Гагарин⁸ — это какой-то усовершенствованный Ратгауз. Неужели же наряду с другими традициями существует традиция бездарности, бессилия умственного и поэтического? И неужели эта традиция продолжает выдавать себя за какую-то пресловутую «старую школу».

У князя Г. Гагарина стих певучее, темы разнообразнее, чем у его прототипа, но так же главные части каждого предложения составляют совершенно пустые по содержанию метафоры. Никакой внутренней связи между словами нет, они держатся только потому, что напечатаны одно за другим. Запомнить их возможно только, если закрыть уши ладонями и зубрить, зубрить, как когда-то зубрили гимназисты. А ведь известно, что легкая запоминаемость стихов — один из беспорнейших признаков их достоинства.

Мысли мои — беспокойное море;
С гранями жизни в немолчном раздоре
Вьется и стонет прибой.
Скалы нагие, бесплодные кручи,
Вы породите мне отклик созвучий,
Отклик пучины морской.

Я привел это стихотворение целиком, чтобы меня не упрекнули в голословности.

Гр. А. Салтыков⁹, должно быть, очень приятный собеседник. Он много читал, путешествовал, бесспорно учен. В крайнем случае, мы могли бы от него ждать книги путевых впечатлений, исследования о древнеиталийской религии, наконец, даже повести, милой старомодной сентиментальностью. Но ему совсем не следует писать стихи. Он беспомощно путается в размерах и рифмах, его выражения неловки и мысли жидки в стальной броне

сонетов, его излюбленной формы. Он не может обходиться без клише, и его клише — самые истертые, самые унылые.

...У берега лишь шум... пустынно; одинока,
Тиха морская даль... Плывут туманы там,
И море, и земля задумались глубоко;
Ривьера светлая отдалась тихим снам.

Кажется, трудно достичь большей меры неблагозвучности речи и невыразительности образа.

Наиболее интересный отдел в книге, «Святой год», написанный в форме сильно упрощенного венка сонетов, посвящен описанию религиозного значения двенадцати месяцев. Но для чего-то автор заставляет их рекомендоваться самим, что всегда несколько комично. К тому же рекомендуются они на какой-то дикой помеси русского и латинского:

Я — Juno Sospita, я — Juno Populona...
Zuturna Януса и вместе Dea bona
Я Марса Nerio, — я Фауна ранних дней...

Никакой комментарий не заставит такие стихи показаться поэзией. Книга гр. А. А. Салтыкова — недоразумение, происшедшее оттого, что у нас так мало понимают сущность и пределы поэзии.

Если вспомнить андреевский рассказ «В тумане», нам многое прояснится в стихах Владимира Пруссак¹⁰. Без этого непонятно, почему он ломается, представляя то сноба скверного пошиба á la Игорь Северянин, то опереточного революционера, то доморощенного философа, провозглашающего, что искусство выше жизни, и наполняющего свои стихи именами любимых авторов. Почему он не пишет о продуманном, а не придуманном, если хочет быть поэтом, а не флибустьером в поэзии — а кажется, он действительно этого хочет? Помимо неврастеничности, жидкости и слабости духа, не способности выбирать и бороться за выбранное, качеств, общих с героем Андреева, у Владимира Пруссак есть как будто мысль, очень распространенная у молодых поэтов и крайне для них губительная — желание быть не таким, как другие, пусть мельче и пошлее, только не как другие. Но, увы, только пройдя общий для всех людей путь, можно обрести свою индивидуальность, и нет такого смрадного закоулка мысли, где бы уже не сидел какой-нибудь шевелящий усами мыслитель-таракан.

Свалка? — сколько угодно свалок в литературе. Обольщение гимназисток — и столько-то гимназисток не наберется, сколько их обольщали в стихах и в прозе. Веселые прогулки с проститутками воспевались сотни раз. Все это кажется новым только оттого, что легко забывается. Как-ких-нибудь три, четыре года, как появился эго-футуризм, а каким старым и скучным он уже кажется. Владимиру Пруссаку надо сперва рассеять в своих стихах туман шаблона, чтобы о нем можно было говорить, как о поэте.

40(XXVI)

Георгий Адамович. Облака. Стихи. Изд. Гиперборей. П., 1916. Ц. 1 р.— Георгий Иванов. Вереск. Вторая книга стихов. Изд. Альциона, П., 1916. Ц. 1 р. 25 к.— М. Лозинский. Горный ключ. Стихи. Изд. Альциона, П., 1916. Ц. 1 р. 25 к.— О. Мандельштам. Камень. Стихи. Изд. Гиперборей, П., 1916. Ц. 1 р. 25 к.

В своей первой книге «Облака» Георгий Адамович является поэтом, во многом не установившимся¹. Ему не хватает ни технического опыта, ни навыка угадывать, когда чувство созрело для воплощения. В книге есть и совсем незначительные стихотворения, и стихотворения, которые спасает один блестящий образ, одна удачная строфа. Однако везде чувствуется хорошая школа и проверенный вкус, а иногда проглядывает своеобразие мышления, которое может вырасти в особый стиль и даже мировоззрение.

Я говорю сейчас о даре кстати расцветить грубую, серую ткань повседневных переживаний и впечатлений золотыми нитями легенды. Слыша граммофон, от которого кажется, что грустит околоточный и у попадьи ноют зубы, поэт вспоминает, «как, услыхав ночной гудок, троянские суда отплыли с добычей дивной на восток». В бледном, без всякого развития, типично юношеском стихотворении рассказывая, что он куда-то плывет, не по реке или по морю, а скорее всего по жизни, поэт вдруг восклицает: «Иль чудная лодка станет у золотых Вавилонских стен».

Но он не любит холодного великолепия эпических образов, он ищет лирического к ним отношения и для этого

стремится увидеть их просветленными страданием. Чтобы сказать о сиринах, ему надо пожалеть их, безголосых:

Стоцветными крутыми кораблями
Уж не плывут по небу облака,
И берега занесены песками,
И высохла стеклянная река.

Но в тишине еще синеют звезды,
И вянут затонувшие венки,
Да у шатра разрушенного мерзнут
Горбатые седые старики.

И сиринам, уж безголосым, снится,
Что из шатра, в шелках и жемчугах,
С пленительной улыбкой на устах,
Выходит Шемаханская царица.

Этот звук дребезжащей струны — лучшее, что есть в стихах Адамовича, и самое самостоятельное.

О последнем я упомянул потому, что в книге порой встречаешь перепевы строчек Ахматовой, а для одного стихотворения пришлось даже взять эпиграф из «Баллады» Иннокентия Анненского, настолько они совпадают по образам.

Новая книга Георгия Иванова распадается на два отдела: собственно «Вереск» и стихи из книги «Горница». Я займусь только первым, так как о «Горнице» уже говорилось на страницах «Аполлона».

У «Вереска» есть объединяющая его задача — желание воспринимать и изображать мир, как смену зрительных образов. И стремление к красивости неизбежно приводит поэта к ретроспективизму и описанию произведений искусства. Читая его, мы точно находимся в антикварной лавке. Вот старый портрет прапрадеда Василия, грубый, ученически-плоской работы, годный лишь для воспроизведения в «Столице и Усадьбе» (таково же и стихотворение). Ватный паяц с ватным псом. Бисерный кисет — и автор дает точное, как в каталоге, его описание. «Кофейник, сахарница, блюдца» и т. д. — словом, целый сервиз, причем поэт подробно перечисляет, кто и как из него пил. И наконец — альбом старинных цветных литографий, которые так приятно рассматривать, и непременно в лупу. Одна непохожа на другую, одна неожиданней другой, и все радуют напоминанием о жизни и природе, вполне уложившихся в линии и краски. В этих своих произведениях Георгий Иванов показывает себя и умелым мастером стиха, и зорким наблюдателем. Он умеет из мелких подробно-

стей создать целое и движением стиха наметить свое к нему отношение:

Как хорошо и грустно вспоминать
О Фландрии неприхотливом люде:
Обедают отец и сын — а мать
Картофель подает на плоском блюде.

Зеленая вода блестит в окне,
Желтеет берег с неводом и лодкой.
Хоть солнца нет, но чувствуется мне
Так явственно его румянец кроткий.

Неяркий луч над жизнью трудовой,
Спокойной и заманчиво нехрупкой —
В стране, где воздух, пахнувший смолой,
И рыбаки не расстаются с трубкой.

Стихи Георгия Иванова пленяют своей теплой вещностью и безусловным с первого взгляда, хотя и ограниченным, бытием.

Однако есть не только стихи, есть и поэт. И так грустно не встречать в «Вереске» прежних милых и простых песенок, слегка «под Верлена», читая которые не знаешь, ощущение ли так легко оковывается ритмом, или ритм сам порождает ощущение, в то время как рифмы звенят, словно хлопанье детских ладошей в такт незатейливой пляске. Три любовные стихотворения конца книги, очень в кузминской манере, нисколько не поправляют дела. Что это? Почему поэт только видит, а не чувствует, только описывает, а не говорит о себе, живом и настоящем, радующемся и страдающем? Ведь он по-прежнему слышит ритм, эту творящую волю стиха. Пример — великолепное и редкое сочетание ямбов и хориямбов в следующем стихотворении:

Уж рыбаки вернулись с ловли,
И потускнели валуны,
Лег на соломенные кровли
Розово-серый блеск луны.

Насторожившееся ухо
Слушает медленный прибой:
Плещется море мерно, глухо,
Словно часов старинный бой.

И над тревожными волнами
И воздухе гаснущем, бледна —
За беспокойными ветвями
Приподнимается луна.

Мне хотелось бы закончить этот краткий очерк вопросом, для того чтобы поэт ответил мне на него своей следующей книгой. Это не предсказание. У меня нет оснований судить, захочет ли и сможет ли Георгий Иванов серьезно задуматься о том, быть или не быть ему поэтом, то есть всегда идущим вперед.

«Горный ключ» — хорошее название для книги М. Лозинского², потому что она так же однородна, так же идет из глубины, но ничего об этой глубине не рассказывает... М. Лозинский напряженно и страстно старается осознать свой очень своеобразный и уединенный мир, и его стихи — только черновые записи, помогающие ему при этой работе.

Они ждут читателя с той же судьбой, которому покажется важным и нужным разобраться в них, как в истрепанной рукописной карте далекого острова, полной кляксами и помарками. Такие выражения, как «седой покров испепеленного былого», «свет безответных знамений», «в неизъяснимый град слагаемого строя», «пепел мгновений», «клинок блеснувшей боли» — все это наспех придуманные, условные знаки для обозначения, может быть, подлинных переживаний и прежде всего нуждаются в переводе.

Эта мысль, что о таинственном надо говорить таинственно, о неведомом — в неведомых доселе сочетаниях слов, роднит М. Лозинского с некоторыми нашими поэтами-символистами: М. Волошиным, Ю. Балтрушайтисом, Вл. Гиппиусом.

Однако, расшифровав криптограммы Лозинского, видишь, что не потерял времени даром. То, о чем он говорит, значительно и прекрасно; и подвиг, который он только пытался совершить, — подвиг высокий. Он хотел вспомнить «невспоминаемое слово», и порою мы действительно верим, что оно уже мучило его губы:

Терялись дуг и небеса
Во влажной мгле и убеленной.
Я слышал женщин голоса,
Слабеющие удаленно.

Все было чувству моему
Так недосказанно-знакомо,
Как будто я сейчас пойму,
Что было раньше, где-то дома...

или:

Я сегодня целый день
Слышал голос пчел незримых,

Точно пламенную сень
Кружев, зноем шевелимых.

.....
Много слов и песен есть
Для сердец, лучам послушных.
Им слышна о дальнем весть,
Тишина лугов воздушных...

Становится постепенно ясным, почему Лозинский, как поэт, лишен памяти зрительной и слуховой. Он так упорно напрягает свою память, припоминая райские напевы и воздушные луга, что ему некогда, да и не хочется, вслушиваться в земные звуки, вглядываться в земные вещи. Наша жизнь для него темница, и он не достаивает ее даже осуждения, а только пристально смотрит вверх, и его усталому от напряжения взгляду неясно мелькают порой фантомы голубого неба и ослепительных лучей.

Это приводит его к романтической надменности, и почти каждое его стихотворение можно выдать за монолог Манфреда, Люцифера, Каина и прочих пышных масок позднего романтизма. Не обходится дело и без более новых литературных реминисценций, главным образом из Бальмонта, и «Песнь о кораблях» напоминает «Мертвые корабли».

О. Мандельштама уже около десяти лет знают и ценят в литературных кругах. Но только что вышедший «Камень» является единственной его книгой, потому что маленькая брошюра под тем же названием быстро разошлась и почти не отражала сложных путей творчества ее автора.

Прежде всего важно отметить полную самостоятельность стихов Мандельштама; редко встречаешь такую полную свободу от каких-нибудь посторонних влияний. Если даже он наталкивается на тему, уже бывшую у другого поэта (что случается редко), он перерабатывает ее до полной неузнаваемости. Его вдохновителями были только русский язык, сложнейшим оборотам которого ему приходилось учиться, и не всегда успешно, да его собственная видящая, слышащая, осязающая, вечно бессонная мысль.

Эта мысль напоминает мне пальцы ремингтонистки, так быстро летает она по самым разнородным образам, самым причудливым ощущениям, выводя увлекательную повесть развивающегося духа.

Первый период творчества Мандельштама, приблизительно с 1908 по 1912 год, проходит под знаком символизма, поскольку это зыбкое слово объясняет нам что-то.

Поэт стремится к периферии сознания, к довременному хаосу, в царство метафоры, но не гармонизирует его своей волей, как это делают верующие всех толков, а только испуган несоответствием между ним и собою. «Silentium» с его колдовским призыванием до-бытия — «останься пеной, Афродита, и, слово, в музыку вернись» — не что иное, как смелое договаривание верленовского «L'Art poétique». Он чувствует в таинственном подлинную опасность для своего человеческого «я» и боится ее звериным страхом:

Что если, над модной лавкою
Мерцающая всегда,
Мне в сердце длинной булавкою
Опустится вдруг звезда?

У него даже метафора «О, маятник душ строг // Качается глух, прям» приобретает почти зоологическое бытие. Однако он еще не зоркий, он живет точно в полусне и так верно сам определяет свое состояние восклицанием:

Неужели я настоящий,
И действительно смерть придет?

Перелом совершается в стихотворении:

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?

И Батюшкова мне противна спесь;
Который час, его спросили здесь —
А он ответил любопытным: вечность!

С этой поры поэт становится адептом литературного течения, известного под названием акмеизма. Он прекрасно использовал знание, что ни один образ не имеет самостоятельного значения и нужен лишь затем, чтобы как можно полнее выявить душу поэта. Теперь он говорит о своей человеческой мысли, любви или ненависти и точно определяет их объекты. Силой вещей, как горожанин, он стал поэтом современного города, хотя и не дивится, как заезжий пешехонец, автомобилям и трамваям и, заходя в библиотеку, не вздыхает о том, сколько написали люди, а прямо берет нужную книгу.

Встречные похороны, старик, похожий на Верлена, зимний Петроград, Адмиралтейство, дворники в тяжелых шубах — все приковывает его внимание, рождает в нем мысли,

такие разнообразные, хоть и объединенные единым мироощущением.

Все для него чисто, все предлог для стихотворения: и прочитанная книга, содержание которой он по-своему пересказывает («Домби и сын»), и лубочный романтизм кинематографических пьес («Кинематограф»), концерт Баха, газетная заметка об имябожцах, дачный теннис и т. д., и т. д.

Хотя все-таки он чаще всего думает об архитектуре, о твердынях парижской Notre-Dame и Айя-Софии, и это — жадный взгляд ученика на творение мастера, ученика, смеющегося воскликнуть: «Из тяжести недоброй и я когда-нибудь прекрасное создам».

Но у человека есть свойство все приводить к единству; по большей части он приходит этим путем к Богу. О. Мандельштам пришел к кумиру, — его, полюбившего реальность, но не забывшего своего трепета перед вечностью, пленила идея Вечного Города, цезарский и папский Рим. Туда несет он усталые от вечных блужданий мечты и оттуда слышит архангельский хор, провозглашающий Славу в Вышних Богу и на земле мир и в человецех благоволение:

...И голубь не боится грома,
Которым церковь говорит;
В апостольском созвучьи: Roma!
Он только сердце веселит.

Я повторяю это имя
Под вечным куполом небес,
Хоть говоривший мне о Риме
В священном сумраке исчез!

Однако и Рим — только этап в творчестве Мандельштама, только первый пришедший в голову символ мощи и величественности творческого духа. Поэт уже находит менее общие, более действенные образы для выражения того же чувства:

...Театр Расина! Мощная завеса
Нас отделяет от другого мира;
Глубокими морщинами волнуя,
Меж ним и нами занавес лежит:
Спадают с плеч классические шали,
Расплавленный страданьем, крепнет голос,
И достигает скорбного закала
Негодованьем раскаленный слог...

Я опоздал на празднество Расина!

.....

Все это касается проблем художественного восприятия. Проблемы художественного творчества намечаются в глубоких и прекрасных стихотворениях: «Отравлен хлеб и воздух выпит» и «Я не слышал рассказов Оссиана», не считая более раннего «Отчего душа так певуча».

Я наметил только некоторые линии в творчестве О. Мандельштама, но думаю, что и этого довольно, чтобы показать, с каким значительным и интересным поэтом мы имеем дело. В «Камне» есть погрешности, слабые и запутанные стихотворения, режущие ухо ошибки против языка, но об этом не хочется ни думать, ни говорить при чтении такой редкой по своей ценности книги.

41

М. Струве. Стая. Стихи. Изд. Гиперборей, П., 1916. Ц. 90 к.

Вот стихи хорошей школы. Читая их, забываешь, что М. Струве — поэт молодой и что «Стая» — его первая книга. Уверенность речи, четкость образов и стройность композиции заставляют принимать его стихи без оговорок. Об отсутствии у него большого поэтического опыта можно догадаться только по косвенным признакам. Во-первых, почти все стихи написаны ямбом. Слов нет, ямб прост, подвижен, звучен, с его помощью поэту хорошо гранить мысль, как алмаз на колесе. Но то, что все темы и порывы чувства легко укладываются в ямб, показывает их однообразие. Поэт еще не услышал хореических скрипок, дактилического гонга, анапестического колокола и ритма священных плясок, присущего амфибрахию; у него нет слов, которые необходимо подчеркнуть в паузных размерах.

Затем опять-таки большинство стихотворений начинается описанием природы, упоминанием о каком-нибудь предмете. Лирическое волнение слишком слабо, чтобы вырваться непосредственно, оно ищет повода, почти оправданья. Кроме того, слишком мало тем затронуто в этой книге. Впечатления от пейзажей, четко очерченные, несколько бедны, может быть именно от этой их четкости и бесспорности. Тема большой совести, одна из любопытнейших традиций русской литературы, идущая от Некрасова и Достоевского к Леониду Андрееву, интереснее, но М. Струве пока не нашел своего разрешения поставленных ею вопросов.

Все вышесказанное не может служить ни упреком, ни предостережением. Каждый поэт развивается по им самим созданным, или, вернее, с ним родившимся законам, и торопливость здесь бывает прямо вредна. Вспомним, что глубокие реки всегда имеют медленное течение.

Константин Ляндау. У темной двери. Стихи. Изд. Пашуканиса, М., 1916. Ц. 50 к.

Эта книга — книга человека, изощренного в культуре стиха, углубленного в самого себя, думающего, грустящего, мечтающего, но едва ли поэта. Ведь поэт всегда господин жизни, творящий из нее, как из драгоценного материала, свой образ и подобие. Если она оказывается страшной, мучительной или печальной, значит, таковой он ее захотел. Даже загадкам жизни поэт радуется, как наездник резким скачкам коня.

Для Ляндау все непонятно или неясно: вопросительных знаков в его книге больше, чем во всякой другой. Что он может сообщить миру, он, спрашивающий даже, отчего «томительна усталость совершенного греха?» Ведь это предел неумения творчески разбираться в жизни. «Ходить, как призрак неживой» едва ли дело поэта, если поэты — Пушкин, Гюго и Байрон. «Боюсь сказать, что я хочу» — это признание настолько досадно, что даже перестает быть трогательным.

Есть наивные критики, полагающие, что это особый вид поэзии, задумчивый, нежный и хрупкий. Пусть они не поленятся пересмотреть все сборники стихов на любом языке за последние сто лет. Добрая половина их написана именно так, и никто не в силах вспомнить имена их авторов. То, что так легко и прочно забывается, обладает даром всегда казаться новым. У К. Ляндау все же есть великая заслуга: он двумя строчками объяснил нам психологию такого творчества:

В ночной тиши заманчиво скрипенье
Пера над сонной белизной...

Мы можем слушать звоны лиры Аполлона или трели флейты Пана, — к чему нам скромный скрип пера?

Венок павшим. Сборник стихов Никандра Алексева. (Склад издания: 17, rue Cujas, Paris. Цена 2 франка).

Не получаем мы книг из России. А литература самое национальное из творчества. Музыка, живопись, научные открытия — все это для всего мира, какое-то эсперанто. Здесь, на чужбине, только литература может острую боль разлуки превратить в сладкую тоску. И вот появился первый образчик творчества русского военного отряда во Франции, этого нового своеобразного народа. Не будем придираться к недостаткам книги, неправильностям стихосложения, неловкости многих выражений, банальности мыслей... Ее качества более значительны. Неустанная мысль о родине, чисто русская мечтательность и певучесть стиха делают эту книгу дорогой и близкой. Как поэт Алексеев не отличается остротой переживаний¹. Они у него тотчас же превращаются в образы, которыми он сам страстно любит, а иногда заставляет любоваться и других.

Вот, например, отрывок из стихотворения «Северная осень»:

...Луна, взойдя, повисла на осине,
Затон реки и заводь серебра,
И вот покой, раскрыв глаза в долине,
Шагает через прясло сентября.
На берегу стоит Царевна-Осень,
Один... четыре... шесть и восемь.
Ведет царевна счет,— и падают листы...

Но у Алексева есть иногда и сила, как показывает одно из лучших стихотворений сборника «Родине».

...Редеет глушь... Я слышу новый зов:
Заводский свист пронзительных гудков...

Поэту можно посоветовать не злоупотреблять словами с иностранными корнями «карьер», «эфирный», «бомонд» и раз навсегда отказаться от совершенно нелепых вставных французских фраз².

«Арион»

Вы, конечно, помните у Пушкина:

...Погиб и кормщик, и пловец!
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою.
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце, под скалою.

Это сказано раз навсегда, для всех войн, для всех революций, бывших и будущих.

И я мечтаю о том, что, когда у нас появятся подлинные декламаторы стихотворений, они сумеют в этом отрывке подчеркнуть какими-то особыми средствами слово «прежние».

Как ни старались историки литературы вывести различные ее школы из событий общественной жизни, их попытки неминуемо терпели неудачу, особенно в отношении к поэзии.

Как огонь, сколько его ни прижимай железной доской, всегда будет стремиться вверх и ни одной складки не останется на его языке, так и поэзия, несмотря ни на что, продолжает начатое и только из него создает новое. Я уверен, что Пушкин слово «прежние» употребил именно в этом смысле. Но поэзия одно, а стихи — увы — часто другое. И чем яснее поэт осознает себя, как политический деятель, тем темнее для него законы его «святого ремесла». «Политическая песня — скверная песня», — говорил Гете, и многие книги последнего времени доказали эту мысль.

Семерых поэтов, собранных в сборнике под названием «Арион», нельзя упрекнуть в пристрастии к политике. Правда, и ее они касаются своими жадными и неопытными руками, но это все еще только жажда осознать самого себя, а никак не окружающий их мир. Все они разные, но всех их объединяет молодая серьезность чувства и решение войти в искусство через дверь, а не через окно. Видно, что им действительно нужно писать стихи для самих себя, а следовательно и для нас. Хорошо, что они при своем выступлении не стремятся произвести шум, как это было принято еще так недавно, потому что спокойный голос имеет все шансы быть услышанным в толпе буянов от искусства.

Рассмотрим же их по отдельности.

У Владимира Злобина¹ есть очень ценная для критика и читателя привычка ставить даты под своими стихотворениями. Из шести его вещей три, помеченные 1916 годом, страдают неврастенической расплывчатостью.

Дыхание короткое, как у загнанного зверя, слишком сложно задуманные эффекты не удаются, слова тусклы и слабо прилажены друг к другу, чувствуется, что это начало. Стихи 1918 года значительно проще. Правда, и в них еще нет ни силы выражения, ни радости всепоглощающей мысли, и они звучат скорее как разговор с самим собой, чем как обращение, но в них есть какая-то благая тишина, в которой дух может беспрепятственно развиваться, если ему это суждено.

А дух тревоги, дух унылый,
Тревогу жизненных невгод
С собой, как ветер легкокрылый,
Бесследно время унесет...

Дмитрий Майзельс² еще меньше Злобина нашел себя. Порою слышится что-то от Лафорга — «луна — собачья ли красавица — задумалась о палаче?». Но сейчас же сменяется Ахматовой — «Ты где, кто едкий пламень на земле со мною пил? Запекшимися губами шепни, что ты не любил» — или ранним Блоком —

Но одна зажигаешь ты роз костры,
Синее пламя льется, мерцающая, в твоих глазах.
Ты вся побледнела от дымной игры.

Он осложняет свое трудное положение еще и тем, что вступает в неблагоприятную борьбу и с ритмом, заставляя их порой держаться на одной только цезуре, и с языком, прибегая к сложной перестановке слов и изменению падежей. Хотя увлечение техническими проблемами и указывает иногда на живучесть таланта, оно также и стесняет его во многом.

Георгий Маслов³ уже выработал себе стих твердый и в то же время подвижный; подход к темам определенный и достаточно их исчерпывающий. Только какая-то неинтенсивность чувства, печальный дар оставаться в стороне от того, о чем говорится, заставляет несколько опасаться за будущее поэта. Выше я говорил о его темах, хотелось бы видеть у него тему в единственном числе. Но уже и теперь его стихи определенно радуют читателя:

Не предвидит сердце глупое
Дня свиданья, дня разлуки.
Разве гладил бы так скупю я
Эти маленькие руки?
Верю, все ж тебе припомнятся
Вечера шального мая,
Лишь глаза опустишь, скромница,
Наши встречи вспоминая,
Как, твои колени трогая,
Я пьянел, весной волнуем,
Ты же улыбалась, строгая,
Самым дерзким поцелуям.

Стихи Николая Оцупа ⁴ являют пеструю смесь действительно удачных строк и строф с общими местами и, что еще грустнее, со стихами явно сделанными.

У него сильный голос, только он не часто попадает в тон. Хорошо, что он ищет себя в больших заданиях и ритмических, и композиционных. У него намечается зоркий глаз и чуткое ухо, а также умение возвышаться над подробностями, выдерживая общий рисунок. При таких условиях позволено надеяться, что техника к нему придет. В доказательство моих слов я приведу строфу из первого его стихотворения:

...В напеве том меня пленяют
Такие ноты первой силы,
Какие только повторяют
Вола натянутые жилы...

и другую, описывающую туннель:

...Когда же скалы в глухом отпоре
Нутрами ухнут,— в ответ тогда
Обманом взятое, воеет море,
И сверху каплет сильней вода.

Стихи Анны Регатт ⁵ — хорошие, живые, по праву появившиеся на свет. Может быть, если бы не было Анны Ахматовой, не было бы и их. Но разве это умаляет их достоинство? Ахматова захватила чуть ли не всю сферу женских переживаний, и каждой современной поэтессе, чтобы найти себя, надо пройти через ее творчество. Хотелось бы видеть больше стихов Анны Регатт. Все ее вещи, собранные Арионом, разные, и каждая хороша по-своему. Одно пленяет чуть слышным запахом, другое поет, третье светит нежными красками — видно, что каждое замыкает какой-то этап во внутренней жизни автора.

Смуглые бабы, мерно гуторя,
День свой окончили, полный шума.
Господи, сколько в России горя,
Страшно подумать!
Сколько проехали мы селений,
Изб простых, резных и узорных,
Старых церквей, волостных правлений,
Въезжих и сборных.
Каждый дом — что темная келья,
Каждое сердце в саван одето.
Нету в России, нету веселья,
Радости нету.

У Всеволода Рождественского⁶ есть тот беспредметный и напряженный лиризм, который владел нашими поэтами лет десять тому назад. Меня он пленяет едва ли только по воспоминаниям. Есть магия в этом набегании строк одна на другую, набегании, не дающем задерживаться ни на одном образе и оставляющем не память о стихотворении, а лишь вкус его. Я верю, многое переменится в поэте, многое привлечет его внимание и потребует быть сказанным — ведь путь поэта это путь его любви к миру, — но мне хотелось бы, чтобы это его качество осталось. В нем залог самодовлеющего очарования, самого важного в поэзии.

Все, что я сказал, относится лишь к трем стихотворениям Всеволода Рождественского, два же первые, неловкие в своей сентиментальности, к тому же не совсем самостоятельны: первое имеет образец в книге Владислава Ходасевича «Счастливый домик», второе напоминает сразу несколько вещей Иннокентия Анненского. Но вот приятное, хотя и типично юношеское стихотворение:

Безумный цветок Иудей,
Цветок, обагривший поля,
Ты вновь вырастаешь, белея
Ленивым изгибом стебля.

.....
И Отрок неведомый снится
Твоей опаленной мечте,
И странная белая птица
В горящей стоит высоте.

Стихи Виктора Тривуса⁷ напомнили мне несколько лет уже не печатавшегося Петра Потемкина. Может быть, больше серьезного чувства и меньше мастерства. Но то же стремление жить не в мгновениях и не в веках, а только в днях, та же дразнящая автобиографичность⁸ и наблюдательность, скорее беллетриста, чем поэта <...> — ских рисунков, которые вовсе не имеют надобности быть грубы-

ми, чтобы производить впечатление. Секрет их обаянья — отсутствие каких бы то ни было стилистических украшений и условно-поэтических образов. Как видите, все условия, которые не могут не порадовать читателя, так же как его радуют нескромные мемуары. Можно не интересоваться душой иного поэта, но жизнь всякая нам интересна, потому что в каждом из нас скрыт ненасытный зритель.

Кэт умерла в начале мая,
Ей было восемнадцать лет.
Как жаль! Веселая такая,
Беспечная такая Кэт!

.....
Кэт милая! В какие выси
Унесена твоя душа?
Должно быть, многие в Тифлисе
Твердили: «Жаль. Как хороша!»
Должно быть, многие вздыхали
В сухие ночи над Курой,
И томик Лермонтова брали
В прогулки длинные с собой.

СТАТЬИ О РУССКОЙ ПРОЗЕ

АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ. ЧАСЫ.

Роман. К-во «Еос». СПб. 1908. Цена 1 рубль.

Можно ли построить роман не работой мозга, а работой нервов? Ремизов своими «Часами» показывает, что это невозможно. В самом деле, теперь, когда так велик наплыв в литературу людей безграмотных и бездарных, но старающихся перещеголять друг друга оригинальностью, истинные творцы должны особенно беречь культ формы, делающий их завоевания не бесплодными и роднящий их с драгоценными заветами старины: и с пластичностью Эллады, и с золотыми молниями романтизма, и с патриархальной простотой натурализма. Мы стосковались по строгому искусству, нас влекут не крикливые афиши современных выставок, а уже испытанные очарования музеев. Мы любим писателей-продолжателей, писателей с длинной родословной. Но для Ремизова нет прошлого. Его творчество возводит свой род не дальше Андрея Белого и Пшибышевского. Подобно последнему, он подходит к душевным переживаниям не со строгим художественным методом, а растерянно, как фотограф, которому поручено сфотографировать бурю. Он нагромождает подробность на подробность, с каждой страницей теряет руководящую нить и совершенно забывает правила перспективы, так что иногда не на шутку кажется, что вся суть романа в каком-то старике (обломке Карамазова-отца), голова которого «набита тараканьими яйцами». Зачем? Не знаю и не хочу догадываться. Эти карманные «символы», больше похожие на ребусы из детских журналов, начинают серьезно надоедать.

Манера, в которой написан весь роман, утомляет и раздражает. Многие страницы невозможно прочесть: в них нет существительных, и поэтому не знаешь, о ком, собственно, говорит автор.

А там, где Ремизов членоразделен, он придумывает «ужасики» вроде вышеприведенного. Даже его стиль, такой грациозный, такой неожиданный, в «Часах» становится натянутым и болезненно-деланным.

Иногда он унижается даже до размеренной прозы — самого позорного изобретения бездарных людей. Пример на 21 стр.:

«На каланче пожарный, закутанный в овчину, в своей ужасной каске, вдруг встрепенулся и, тупо вперяясь глазами, в город, искал пожара...»

Мне грустно, что, говоря о Ремизове, я не имею места поговорить о восхитительных страницах его «Посолони», об эпически задумчивом «Лимонаре». Ремизов — истинный писатель, и поэтому особенно горько видеть его имя под такими явно слабыми вещами, как «Часы».

И. Ф. АННЕНСКИЙ.
ВТОРАЯ КНИГА ОТРАЖЕНИЙ.

П., 1909. Ц. 80 к.

Автор прав, говоря, что его книга «одно в себе». Это настоящий роман, но без фабулы, без картин. Пусть в нем появляются то Пушкин, то Гейне, то Ибсен, то Достоевский, мы чувствуем, что это только личины, которые автор по странному, а может быть и глубоко обоснованному, капризу не пожелал претворить в собственные образцы, и что единство времени и места соблюдено с точностью почти педантической. Но что в наше время пленительнее педантизма?

Время Экклезиаста прошло безвозвратно. «Суета сует и всяческая суета»¹ для нас только «медь звенящая, кимвал бряцающий»². Мир стал больше человека, и теперь только гимназисты (о, эти вечные гимназисты мысли!), затосковав, шалят с пессимизмом. Взрослый человек (много ли их?) рад борьбе. Он гибок, он силен, он верит в свое право найти землю, где можно было бы жить. Мне представляется, что автор «Книги отражений», почуввав первое веянье древней тоски, не улыбнулся и не нахмурился, а вздохнул облегченно, как человек, наконец нашедший свое дело. Колдовством своей бессонной мысли, как Аэндорская волшебница³, стал вызывать он тени былых пророков и царей, чтобы говорить с ними о деле жизни. И они открыли свои тайные лица, такие неожиданные и странно-знакомые. Вот Гейне, замученный жизнью, как конквистадор ацтеками, плачет и смеется в одно и то же время. Гамлет открывает наконец свою роковую тайну — вечное сомнение в своем происхождении. И Достоевский, алмазное солнце мысли, говорит, что нет ни счастья, ни печали, один холод созерцания. Но зорко смотрит вызывающий тени, ничего не принимает на веру, ничему не говорит ни своего «да», ни своего «нет».

Книга Анненского сама нуждается в отражении, чтобы быть понятой.

Помимо многого, о чем не место говорить в коротенькой рецензии, в книгах Анненского особенно радует редкая, чисто европейская дисциплина ума. Он любит мелочи, детали нашей культуры и умеет связывать их с целым. Нам кажется не важным, кем рожден Гамлет, убитым ли королем или его убийцей. Анненский подробно разбирает вопрос и находит нити, связывающие судьбу датского принца с нашей.

На основании одной только «Тамани» он открывает нам всего Лермонтова, и, может быть, не столько Лермонтова, сколько «Того» тайного, веселого охотника за солнцами, будущего человека.

Как систематик, разбирает он сцепление идей в «Преступлении и наказании», снабжает свою статью чертежом. Но он всегда поэт, и каждая страница его книги обжигает душу подлинным огнем.

М. КУЗМИН.
ПЕРВАЯ КНИГА РАССКАЗОВ.

К-во Скорпион, М., 1910. Ц. 1 р. 50 к.

Опытные *causeur's* знают, что заинтересовать слушателя можно только интересными сообщениями, но чтобы очаровать его, захватить, победить, надо рассказывать ему интересно о неинтересном. Только оттого, что Гекуба ничто для актера, скорбь его прекрасна и ею любуются¹. Несложность и беспритязательность фабулы освобождает слово, делает его гибким и уверенным, позволяет ему светиться собственным светом.

Естественно, что во французской литературе особенно привился этот второй род рассказа: ведь французский язык — самый разработанный, самый совершенный из всех живых языков. Анатоль Франс и Анри де Ренье показали, что можно сделать в этой области. Их творения останутся лучшими памятниками древней, через римлян и греков ведущей свое начало, французской культуры.

Пушкин интуицией гения понял необходимость такого культа языка и в России и создал «Повести Белкина», к которым жадная до ученичества современная критика отнеслась как к легкомысленным анекдотам. Их великое значение не оценено до сих пор. И неудивительно, что наша критика молчаливо обходила до сих пор прозу М. Кузмина, ведущего свое происхождение, помимо Гоголя и Тургенева, помимо Льва Толстого и Достоевского, прямо от прозы Пушкина.

Отличительные свойства прозы М. Кузмина — это определенность фабулы, плавное ее развитие и особое, может быть ему одному в современной литературе присущее, целомудрие мысли, не позволяющее увлекаться целями, чуждыми искусству слова. Он не стремится стилистическими

трюками дать впечатление описываемой вещи; он избегает лирических порывов, которые открыли бы его отношение к своим героям; он просто и ясно, а потому совершенно, рассказывает о том и другом. Перед вами не живописец, не актер, перед вами писатель.

Что может быть неинтереснее внешних событий чужой вам жизни? Что нам за дело, что какой-то Флор таинственным зовом своей голубой крови связан с рыжим разбойником, что студента Павиликина заподозрили в краже кольца, что Клара Вальмон находит очаровательно приятной манеру Жана Мобер тереться бровями о ее щеки? М. Кузмин сам сознает это, и приключения Эме Лебефа мудро заканчиваются на полупhrазе.

Язык М. Кузмина ровный, строгий и ясный, я сказал бы, стеклянный. Сквозь него видны все линии и краски, которые нужны автору, но чувствуется, что видишь их через преграду. Его периоды своеобразны, их приходится иногда распутывать, но, раз угаданные, они радуют своей математической правильностью. В русском языке есть непочатые богатства оборотов, и М. Кузмин приступает к ним иногда слишком смело, но всегда с любовью.

В его книге рассказов собраны вещи разных периодов его творчества и поэтому неравной ценности. Так, в его ранней повести «Крылья» события художественно не вытекают одно из другого, многие штрихи претенциозны, и построение всей повести неприятно-мозаичное. От всех этих недостатков М. Кузмин освободился в следующих своих рассказах. Лучший из них — «Кушетка тети Сони».

БАР. М. ЛИВЕН. ЦЕЗАРЬ БОРДЖИА.

СПб. Ц. 1 р.

Душа капризная, ленивая или усталая, любопытная... Ясновидящая, но не памятливая... И гордая, настолько гордая, что пренебрегает даже жеманством, которое одно могло бы перевести ее слишком туманные мечты в мир линий, красок и звуков. Таков автор «Цезаря Борджиа». Его трансцендентный роман с героем Возрождения характерен и как литературная попытка, и как человеческий документ.

Мы все знаем Цезаря Борджиа¹. Знаем и то, что он страдал дурной болезнью, насилывал девушек, что бывали периоды, когда его видели только или в постели, или на лошади. Но женскому сердцу мало говорят эти слишком реалистические подробности. Тот, кого любит женщина, всегда герой и, увы, всегда немного кукольный герой.

Во всех восьми сценах, внешне почти не связанных между собой, только два действующих лица, как в любви. Цезарь Борджиа, человек, которому действительно все позволено, соединяющий индивидуализм нашего времени с патристической мечтой объединения Италии, смелый, мудрый, изящный, — и влюбленная в него, во всем покорствующая ему толпа. В этой толпе все как-то на одно лицо: и Папа, и куртизанка, и маленький паж, и беспутный кондотьер, и даже гении эпохи, Леонардо и Маккиавелли. И все они, как подсолнечники к солнцу, обращаются к Цезарю, любят только его, ненавидят только его и, говоря, только подают ему реплики. А он управляет ими по законам своего духа, таким же светлым и безжалостным, как и законы мира.

Эта попытка изменить привычное соотношение исторических элементов в пользу одного из них напоминает по-

пытку гр. Алексея Толстого реабилитировать доң Жуана ². Но что удалось представителю крупного течения идеализма, выдвинутого самой жизнью, то оказалось не по силам простой влюбленности. Зато, если в неудачных местах доң Жуан напоминает среднего русского интеллигента пятидесятих годов, Цезарь Борджиа в таких местах просто расплывается в туман, и автор его, на протяжении всей нити, ни разу не уступает своей высшей руководительнице — мечте.

Две другие книги того же автора, «Багряные листья» и «Асторре Тринче», ярче и выпуклее первой. Их можно читать стоя, опоздать из-за них на поезд, пропустить деловое свидание. Но интерес, возбуждаемый ими, — чисто фабулистический, словно один из осколков великолепного зеркала царицы рассказчиц Шехеразады блесит нам со страниц этих увлекательно-женских книг. Что же касается до психологии действующих лиц, то она однообразна и недостаточно обоснованна, будто все они актеры-любители, честно, хотя не всегда умело, исполняющие назначенные им роли злодеев или героев. Этому впечатлению способствует и язык этих книг, бескрасочный, необразный, нестерпимо бледнящий часто глубоко интересные темы. В этом отношении для автора оказалось бы крайне полезно более близкое знакомство с произведениями символистов, русских и иностранных, распахнувших двери в сокровищницу неизвестных дотоле слов, образов и приемов. Бар. М. Ливен — одна из тех, кто имеет право на пользование этими сокровищами.

СЕРГЕЙ АУСЛЕНДЕР. РАССКАЗЫ.

Книга вторая. Изд. Аполлон, СПб., 1912.

Вторая книга Сергея Ауслендера значительно разнится от первой, и не только как переход от юношески угловатых и намеренно примитивных вариаций на темы итальянских новелл к творению ярких образов и подлинно-драматических положений, но и по стилю, который есть ключ ко всякому творчеству. Прежний, напряженный при всем своем стремлении к простоте, тщательно выписывающий подробности и затушевывающий переходы настроения, заменился теперешним, твердым и гибким, внимательно отмечающим все перипетии темы и радостно в себе уверенным. Сергей Ауслендер — писатель-архитектор, ценящий в сочетании слов не красочные эффекты, не музыкальный ритм или лирическое волнение, а чистоту линий и гармоническое равновесие частных, подчиненных одной идее. Его учителями были Растрелли, Гваренги и другие создатели дивных дворцов и храмов столь любимого им Петербурга.

Больше чем кто-нибудь другой из русских писателей Сергей Ауслендер петербуржец. Он чувствует свой город и рождающимся, весь из свай и стропил, по воле Петра, и трогательно-наивным двадцатых годов, и современным, подтянутым и великолепным. Его герои тоже петербуржцы, все эти блестящие гвардейские офицеры, томные застенчивые юноши и милые глупенькие девушки; и, конечно, только в Петербурге с ними могут случаться такие неожиданные и загадочные приключения. Даже в тех рассказах, где действие происходит в деревне, невольно хочешь видеть скорее пригороды Петербурга, Царское Село, Гатчину или Петергоф с их парками и озерами. В своем

ощущении пленительной таинственности нашей столицы Сергей Ауслендер идет прямо от Пушкина, и в этом доказательство долговечности его произведений. Как прием, ему особенно удается обрисовка второстепенных действующих лиц. Чопорный барон из «Ночного принца», армянин Карапет, не то колдун, не то сводник из «Ставки князя Матвея» и, конечно, являющийся в «Пасторали» томный писатель Башилов, от 10 до 11 изучающий французских поэтов, от 11 до 12 — греческих, потом английских, — все они надолго врезаются в память. Сергей Ауслендер знает это, и в «Филимоновом дне» главный герой только на несколько мгновений появляется в рассказе, а дальше образ его растет уже сам собой.

Сергей Ауслендер молод, мы вправе ожидать от него многого, но уже и теперь он стоит в первых рядах новых беллетристов, счастливо соединяя занимательность рассказа с требованиями искусства.

**СТАТЬИ
ОБ ИНОСТРАННОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ**

Сергей Штейн. Славянские поэты. Николай I Черногорский. — Иован-Иованович-Змай. — Иован Илич.— Воислав Илич.— Иован Дудич.— Антон Ашкерц.— Отон Жупанчич.— Казимир Тетмайер.— Карл Гавличек-Боровский. Переводы и характеристики. СПб. 1908.

Переводчик посвящает свой труд «желанным дням объединения» и надеется, что скоро «все ручьи сольются вновь в едином всеславянском море». С целью помочь этому слиянию, он предлагает читателю девять выдающихся славянских поэтов в образцах и характеристиках. Имена выбраны тщательно, даваемые о них сведения интересны и ценны, переводы сделаны любовно.

Интереснее других Антон Ашкерц, словенский поэт-эпик. В его стихах есть нежная задумчивость южной славянской души, красивые образцы, но и только. Сильные переживания, могучие мысли, которые определяют духовный облик поэтов, все это совершенно отсутствует в его стихах, как, впрочем, и у его товарищей по книге.

Неудачным кажется включение в эту книгу прекрасного польского поэта Казимира Тетмайера. Нельзя же серьезно поставить глубокую польскую культуру наряду с молодыми культурами южных славян. Ведь тогда следовало бы включить в книгу и русских.

О ВЕРХАРНЕ

По поводу издания на русском языке его драмы «Монастырь»

Представить себе можно только то, что есть в нас или вне нас. Ни о чем другом не может возникнуть даже самое смутное подозрение. Стихийных духов в природе нет, следовательно, они часть нас самих, или, вернее, наши истинные образы, какими они являются умеющему смотреть. Это наши собственные души, которые то вместе с воздухом обтекают мир, невинно прикасаясь ко всему, то зыбко волнуются, всегда устремляясь вверх, подобно огню, то, как гномы, ищут красное золото в самых черных глубинах мысли. Каждому дана то та, то другая возможность, но неравноценны они перед лицом жизни и перед нашим лицом. Издавна гномы считались ниже других духов, а душа Верхарна, о котором я буду говорить, — душа гнома. Вот почему, преклоняясь перед Верхарном, как перед поэтом и творцом новых литературных форм, надо отвергнуть его, как мирового гения.

Верхарн — певец жизни и в то же время бреда. В этом его заслуга и его вина. В самом деле, чем, как не бредовым безумием, должна показаться жизнь, схваченная в ее течении и не освященная ни воспоминанием о прошлых веках, ни предчувствием будущих?

Такая жизнь не имеет права на свое «да» в искусстве, она может только пугать, — пугала Достоевского, пугает современных поэтов. Но Верхарн выступил ее бойцом. В целом ряде своих книг он прославляет вещи, их молчаливую косную душу и таких же молчаливых и косных людей. Скрытым, но нечеловеческим усилием воли он заставил себя взглянуть на жизнь и сказать, что он увидел.

А увидел он многое: «брюхо и вымя» грязных животных, женщину в черном, ждущую «того, чей окровавлен нож», банкира,— не то мирового повелителя, не то ядовитого паука,— обезумевшие деревни и города со щупальцами, и много, и много еще. Увидел и не ужаснулся, принял как свой мир.

Зато в трех его книгах («Les Soirs», «Les Débauches», «Les Flambeaux noirs») слышен яростный вопль нибелунга Альбериха¹, отказавшегося от любви ради властной мысли и богатства образов и вдруг понявшего невыгодность этого обмена. Сравнение Верхарна с Альберихом напрашивается само собой. Насколько мне известно, еще никто не отметил интересного факта, что Верхарн ни разу не высказал своего сredo относительно любви и вообще избегал касаться этого явления. Стихи в книге «Toute la Flandre» ничего не доказывают,— это только картины, навеянные художнику его задумчивой страной.

Мало того, любовь, в самом общем смысле слова, есть связь отдельного, и у Верхарна совершенно отсутствует чувство этой связи. В двух наиболее характерных для него книгах («Les Visages de la vie» и «Les Forces tumultueuses») он дает ряд фигур-символов, но для каждой отведено особое стихотворение, и каждая безнадежно одинока.

И стих у него уверенный, в одно и то же время тяжелый и быстрый, как бы созданный, чтобы разделять, а не связывать. В нем слышится стук молота о наковальню и, как отблеск подземного пламени, чудится безумье неистовых страстей. Не случайно полюбил он наименее разработанный, наиболее трудный «свободный стих». Упругие мускулы хотят неподатливого материала.

Творчество Верхарна — это кладовая, где хранятся дивные сокровища, но не ему суждено вывести их на свет.

Подобно угрюмому гетевскому Вагнеру², создает он гомункулов, чтобы те насмеялись над ним, улетая с солнечным Фаустом. И уже огненный Локи, Брюсов, похитил у него золотое кольцо³ — тему современного города, и в его рюках она засветилась светом новым и вечным.

Во Франции не любят Верхарна, хотя и преклоняются перед ним. Ему скорее место в России или даже в Норвегии, где, по выражению Уайльда, нет солнца, но зато работает мысль.

В драме «Монастырь» особенно ярко выступают все достоинства и все недостатки Верхарна. Это скорее трагедия, чем драма — борьба героя с роковым грехом преступности, изначально заложенным в него и ведущим к

гибели. Но опять Верхарн обошелся с задачей слишком по-своему и вместо логически развивающегося действия дал ряд неподвижных образов-статуй. Но эти образы прекрасны: вот дом Балтазар из знаменитого рода, уже десять лет скрывающий в стенах монастыря свой черный грех — убийство отца. Его посещают неслыханные видения, огненные мысли жгут его мозг, и он погибает в тот миг, когда всенародным покаянием хочет освободиться от этих страшных мук.

Вот Приор, зарисованный тонкими, но твердыми штрихами, — в нем вся изысканность гибнущей церковной аристократии — его руки белы и думы надменны.

Вот дом Марк, подобный Франциску Ассизскому, монах-дита, не сознающий своей чистоты и увлеченный, зачарованный огненной страстностью Балтазара.

И Фома — Верхарн только наметил его облик — этот самый оригинальный, самый свежий тип во всей драме. Он из тех монахов, которые создали средневековую науку и наметили пути для современной. Он интригует, он хитер и даже коварен, но как человек, бескорыстно преданный своей идее. И в его мечтах образ грядущего рационалистического мира приобретает грандиозность, в которой отказывают ему современные люди. Верхарн умеет находить в душах сокровенное, но самое важное, с неожиданной стороны подходить к своим любимцам.

Перевод г. Элліса плох в литературном отношении и часто искажает смысл подлинника. Но в нем ценно то, что он не затушевывает фигуры Верхарна, девственно-грубые мысли которого требуют и необработанного языка.

ФРАНЦУЗСКИЕ ЛИРИКИ XIX ВЕКА.

Перевод Валерия Брюсова.

Изд. Пантеон. Ц. 2 р.

Надо написать исследование по крайней мере в двадцать томов, чтобы сколько-нибудь обстоятельно рассмотреть и определенные школы, и подводные течения французской лирики XIX века. Это одна из наиболее значительных и сложных страниц всемирной поэзии.

И когда мы видим такое исследование всего в одном пухлом томе, да еще считая переводы, мы можем с уверенностью сказать, что познакомимся не с предметом, а только с мнением составителя. Так и есть. Как критик и историк литературы, Валерий Брюсов встает в этой книге во весь рост. Он сразу подчиняет себе свою тему и гипнотизирует читателя, доказывая, до чего она проста. Вот романтизм, ведущий свое начало от Андре Шенье, от него выход через Теофиля Готье к парнасцам. Парнасцы попали в зачарованный круг формы и условности, Стефан Малларме и Поль Верлен разрывают этот круг — отсюда символизм. Последний в свою очередь разбивается на три основные течения: чистый символизм Анри де Ренье, бельгийскую школу Жоржа Роденбаха и научную поэзию Рене Гиля. И по обыкновению Брюсов пожелал скрыть себя за этой великолепно-простой системой, так что мы, видя здание, только по отдаленному эхо последних ударов можем догадаться, кем оно воздвигнуто.

Правильно ли, однако, такое хронологическое деление на школы? Не следует ли отнести Альфреда де Виньи к символистам или, по крайней мере, к парнасцам, как тоже несомненным творцам символа, отметить, как важный симптом, неустанные проблески классицизма (за последнее время хотя бы в лице Мореаса)? Хорошо ли обращать

серьезное внимание на «научную поэзию», мертворожденную уже по одному тому, что ее теория создалась раньше практики?

Хотелось бы, чтобы Брюсову эти вопросы были безразличны: он сказал свое мнение, свой каприз, может быть,— пусть другие ломают из-за него копья.

Но есть средство узнать душу поэта, как бы искусно он ее не скрывал. Надо вчитаться в его стихи, по вспыхивающим рифмам, по внезапным перебоям ритма угадать биенье сердца. И как приятно заметить читателю, что неистовые фанфары Гюго в переводе Брюсова стали значительно тише, что дикий Роллина оказался способным к холодной нежности, что образы Верлена могут быть четкими. Зато Леконт де Лиль ничего не потерял из своего великолепия, Стефан Малларме из своей глубины и изысканности.

По этим признакам можно опять угадать чисто брюсовское тяготение к классичности, не академиков и не плакальчиков Эллады, а к истинной классичности гениев всех веков и стран.

ТЕОФИЛЬ ГОТЬЕ

I

Еще до 1866 года, когда группа парнасцев открыла свой журнал «Le Parnasse Contemporain» стихами Теофиля Готье, его одного из всех романтиков признавая не только своим, но и *maitre*'ом, и даже до 1857 года, когда Бодлер, посвящая Теофилю Готье свои «Цветы Зла», назвал его непогрешимым поэтом и совершеннейшим волшебником французской словесности, мнение о безусловной безупречности его произведений разделялось во всех кругах, не чуждых литературе. И несмотря на то, что это мнение вредило поэту в глазах толпы, которая считала холодным — его, нежного, застывшим — его, бесконечно жадного до жизни, неспособным понимать других поэтов — его, заключившего в одном себе возможности французской поэзии на пятьдесят лет вперед, — он любил настаивать на этом качестве и возводил его в принцип, дразня гусей.

Действительно, как бы следуя завету Пушкина «лишь юности и красоты поклонником быть должен гений»¹, Готье любил описывать сказочные богатства, принадлежащие веселым молодым людям, расточающим их на юных, прекрасных и всегда немного напоминающих кошек женщин, — этих молодых людей, любовные признания которых звучат, как дерзкое и томное: «Цинтия, торопитесь»², и женщин, вносящих в слишком светлый мир любви сладкое ощущение холода смерти. Учитель и друг Бодлера, он не поддавался соблазну безобразного, очарованию сплина, а странное и экзотическое любил только до тех пор, пока оно не теряло пластических форм. Да, впрочем, может быть и это он воспринимал как свое, повседневное, он, узнавший чары опиума в причудливых залах отеля Pimodan³, объездивший чуть ли не все закоулки Европы и Востока.

В «Эмалях и Камеях» он равно избегает как случайного, конкретного, так и туманного, отвлеченного; он говорит о свойствах, как явлениях, о белизне, о контральто, о тайном сродстве предметов⁴, черпая образы из всех стран и веков, что придает его стихотворениям впечатление гармоничной полноты самой жизни. И в то же время он умеет не загромождать своих произведений излишними подробностями, пренебрегает импонировать читателю своей эрудицией. Вот что он рекомендовал одному начинающему драматическому автору: «возьми просто-напросто Жеронта, Изабеллу и Кристина; размести их вокруг мешка с деньгами и начинай; не надо больше ничего, и ты можешь сказать все, что захочешь», — и он сам следовал этому правилу в своих комедиях, только большей закругленностью контуров и изяществом деталей отличающихся от мольеровских.

Выбор слов, умеренная стремительность периода, богатство рифм, звонкость строки — все, что мы так беспомощно называем формой произведения, находили в Теофиле Готье ярого ценителя и защитника. В одном сонете он возражает «ученому», пытавшемуся умалить значение формы:

Но форма, я сказал, как праздник пред глазами:
Фалернским ли вином налит или водой —
Не все ль равно! кувшин пленяет красотой!
Исчезнет аромат, сосуд же вечно с нами.

И это он провозгласил беспощадную формулу — «L'art robuste seul à l'éternité»⁵, пугающую даже самых пылких влюбленных в красоту.

Что же? Признаем Теофиля Готье непогрешимым и только непогрешимым, отведем ему наиболее почетный и наименее посещаемый угол нашей библиотеки и будем пугать его именем дерзких новаторов? Нет. Попробуйте прочесть его в комнате, где в узких вазах вянут лилии и в углу белеет тысячелетний мрамор⁶ — между поэмой Леконта де Лиля и сказкой Оскара Уайльда, этими воистину «непогрешимыми и только непогрешимыми», — и он захлестнет вас волной такого безудержного «разлэистического» веселья, такой безумной радостью мысли, что вы или с негодованием захлопнете его книгу, или, показав язык лилиям, мрамору и «непогрешимым», выбежите на вольную улицу, под веселое синее небо. Потому что секрет Готье не в том, что он совершенен, а в том, что он могуч, заразительно могуч, как Раблэ, как Немврод, как большой и смелый лесной зверь...

Теофиль Готье принадлежал к старой буржуазной фамилии, ни по состоянию, ни по положению в округе не уступавшей дворянским. Дед его, известный силач и ярый охотник, умер ста лет. Отец его, пламенный роялист и исключительно образованный человек, во время Великой Революции организовавший побег дворян и духовенства из Гласьерской тюрьмы в Авиньоне, умер восьмидесятилетним. Сам поэт родился 30 августа 1811 г. в Тарбе, на испанской границе, и первые впечатления детства были так сильны, что он всю жизнь тосковал по югу. Его неукротимый характер обнаружился рано. Трех лет перевезенный в Париж, он, увидев однажды солдат, говорящих по-гасконски, бросился к ним, уцепился за их платье, умоляя свезти его обратно в Тарб. Несколько лет позднее, получив от своего отца наказание в виде легкого удара, он настойчиво требовал, чтобы мать увезла его от человека, который бьет его, ее сына. Еще в ученические годы он прославился на Сене, как искусный пловец, и заслужил отличие в виде красных кальсон. Восемнадцати лет он поступил в ателье Риу⁷ и уже зарекомендовал себя, как недюжинный художник, когда 25 февраля 1830 г., день первого представления «Эрнани» Виктора Гюго, заставил его переменить планы на будущее. В девятнадцатом веке любили вспоминать — одни с восторгом, другие с негодованием — о его длинных волосах и красном жилете, в котором он, во главе банды художников, явился в чопорный зал Французской Комедии и бешено аплодировал ультраромантической пьесе, вызывая на ссору ее хулителей. Еще раньше Жерар де Нерваль⁸ представил его Виктору Гюго, и его почтительное восхищение так порадовало мэтра, что тот склонил его заниматься только литературой. Готье сделался поэтом.

В июле того же года появился первый сборник его стихов. Это случилось как раз в день июльской революции, и все издание осталось на руках Готье. Но не обескураженный этой неудачей, он в 1832 году издал поэму «Альбертус», сразу сделавшую его имя известным в кругах литературной молодежи. Это — еще чисто романтическое произведение с фабулой à la Гофман, с отступлениями à la Мюссе. Но оно кончается призывом к Раблэ⁹ и начинается следующими стихами, обличающими будущего автора «Эмалей и Камей»:

На тихом берегу зеленого канала,
Где зыбь под барками спокойно задремала,
Ушедший в небо шпиль, и окна чердаков,

И аспид старых крыш, где аист пляшет танец,
И грохот кабаков, приюта буйных пьяниц, —
Фламандский городок Теньера ¹⁰ вам готов.

Его узнали вы? Вы видите: вот ива,
Как девушка к воде, склоняется лениво,
Рассыпав волосы, вон церкви острие,
Вон утки на краю дождем размытой ямы...
Картине солнечной недостает лишь рамы,
Гвоздя, чтоб прикрепить ее.

В 1833 году появилась его первая книга прозы и единственная сатирическая — «Les Jeunes-France», в которой он смеется над своими же соратниками романтиками, но смеется с такой заразительной веселостью, с такой любовью и до такой степени не щадя себя самого, что сами романтики были в восторге и начали видеть в молодом писателе достойного товарища и будущего великого поэта. Успех этой книги побудил издателя ее заказать Теофилю Готье «сенсационный роман», и через три года появилась «Mademoiselle de Maupin».

Эти три года были самыми счастливыми в жизни Готье. Красивый, богатый, принятый в лучшем обществе Парижа, он вел образ жизни салонного льва и дэнди, и его отцу приходилось запираить его, чтобы принудить к работе. Да и то он часто вылезал в окно — похвастать в Тюльерийском саду и на бульварах своими невероятной кройки жилетами. И в то же время в нем происходила глубокая внутренняя работа. Он должен был осознать свое отношение к романтизму.

В это время французский романтизм сводился в своем главном русле к ренессансу средневековья. Шел пересмотр этических оценок во имя эстетических. Мечтали в прошлом найти кипучие страсти, делающие человека прекрасным, примеры абсолютной доброты или абсолютного порока, все равно. Мускулистые руки жаждали поднять на щит героя.

Теофиль Готье хотел иного. Может быть, слишком поспешно объявивший себя пажем Виктора Гюго и до конца своих дней оставшийся ему верным, он лучше других сумел охранить себя от поэтического циклона, поднятого его учителем. Он не находил удовольствия изображать испанских или итальянских марионеток, и кровь, заливающая страницы романтических произведений, едва ли не казалась ему признаком дурного тона. Он уже познал величественный идеал жизни в искусстве и для искусства, — идеал, которому мир может противопоставить одну только любовь. Но что, если любовь только зеркало, перед которым искусство принимает

свои самые обдуманые, самые волнующие позы? Остается только смерть, но не человеку закала Готье испытать головокружение перед этой глубиной. Для него она вся целиком укладывается в звонкие строфы «Comédie de la Mort».

Ритм найден; осталось только писать. Шедевры следовали за шедеврами. После «Mademoiselle de Maupin», этой энциклопедии любви, следовал «Фортунио», молодой раджа, расточающий в Париже свое сказочное богатство, «Жеттатура», юноша, гибнущий под властью рока, «Две звезды» — роман приключений, «Капитан Фракасс» и др. Перечислить все нет возможности. Полное собрание сочинений Теофиля Готье составило бы триста томов.

Видное место среди его произведений занимают его «Путешествия». Италия, Испания, Россия, Константинополь, Восток ожили в них с их природой, искусством, памятниками, со всеми запахами и красками. Готье упрекали, что он почти ничего не пишет о жителях тех стран, которые он посетил. Madame Girardin¹¹ лукаво спросила его после выхода «Tra los montes»¹²: «Тео, значит, в Испании нет испанцев?» Но, как турецкий султан, по закону объявляющий себя повелителем той земли, на которую он вступил, Теофиль всюду входил завоевателем и чувствовал себя единственным обитателем страны, где находился в данную минуту. «Я отправился в Константинополь, чтобы быть мусульманином в свое удовольствие; в Грецию — для Парфенона и Фидия, в Россию — для снега, икры и византийского искусства, в Египет — для Нила и Клеопатры, в Неаполь — для Помпейского залива, в Венецию — для Сан-Марко и дворца Дожей. Ассимилироваться с нравами и обычаями страны, которую посещаешь, — мой принцип; и нет другого средства вас видеть и наслаждаться путешествием».

Совсем иначе, с благоговением пилигрима и внимательностью ученого, совершил он свое путешествие в область истории литературы. Уже усилиями Сен-Бева¹³ были освобождены от проклятия Буало, Ронсар, Дю-Беллэ и др., но еще много оставалось забытых и сильных поэтов. И Готье в своих «Les grotesques» воскресил десять этих кавалеров шпаги и пера, авторов бесчисленных од к уединенью и вакхических песен.

С 1836 по 1871, год смерти, Готье писал еженедельные фельетоны о театре, литературе и искусстве, сначала в «La Presse», потом в «Journal Officiel». И несмотря на то, что эта работа страшно тяготила его, отнимая время и силы, которые можно было бы употребить на писание стихов, так, что он с горечью называл свободное время десятой музой, —

он занимался ею так заботливо и даже вдохновенно, что его фельетоны гремели по всему Парижу, и им, более чем стихам и романам, он обязан своей популярностью при жизни.

Умер он шестидесяти одного года, от болезни сердца, непосильной работой подорвав свое железное здоровье.

III

Прошло сорок лет со дня смерти Теофиля Готье. Мы много пережили за это время. Верлен требовал «оттенков и только оттенков» и заставил нас полюбить «серую песенку»¹⁴. Маллармэ учил нас писать стихотворения, более похожие на кабалистические знаки, на изображение какого-нибудь „Колеса Жизни” буддистов. Уайльд показал нам искусство, — веселую игру, д’Аннунцио — искусство, корни которого таятся на глубине, где начинается современность заговорить языком, свойственным ей одной. Брюсов поведал нам о демонах, которые всегда с нами. В. Иванов наметил певучие пути к внутреннему солнцу. И все же мы должны вспоминать, мы не смеем не вспоминать о Теофиле Готье.

Он последний верил, что литература есть целый мир, управляемый законами, равноценными законам жизни, и он чувствовал себя гражданином этого мира. Он не подразделял его на высшие и низшие касты, на враждебные друг другу течения. Он уверенной рукой отовсюду брал, что ему было надо, и все становилось чистым золотом в этой руке. Классик по темпераменту, романтик по устремлениям, он дал нам незабываемые сцены в духе поэзии «Озерной Школы», гетевского склада размышления о жизни и смерти, меланхолические и шаловливые картинки XVIII века. Его роман «Капитан Фракасс» — один из лучших образцов французской прозы по выдержанности языка и великолепию картин — написан по фабуле чуть ли не «Romans populaires». В его пьесах — брызжущее остроумие и горячность романтизма уложились в рамки мольеровских комедий. В его стихах смелость образов и глубина переживаний только оттеняются эллинской простотой их передачи.

В литературе нет других законов, кроме закона радостного и плодотворного усилия, — вот о чем всегда должно нам напоминать имя Теофиля Готье.

АНТОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ.

Издание второе переработал и дополнил
Ф. М. Самоненко. Киев. 1912.

Киевская «Антология» бесспорно лучшее имеющееся у нас руководство для ознакомления с той полосой поэзии, которая царила в эпоху «Весов». Отдел иностранной поэзии слабее, потому что составитель, рабски следуя взглядам тех же «Весов», повторил их ошибки, теперь уже всеми признанные, и не постарался дополнить их пропуски.

Указанием недостатков этой в общем приятной книги я и займусь, чтобы читатель мог пользоваться ею, не рискуя попасть впросак.

В американском отделе характерно, но в то же время и прискорбно отсутствие Лонгфелло¹, кстати не раз переведенного на русский язык. В английском отделе нет ни Китса², ни Стивенсона, ни Теннисона, ни Браунинга³, и в то же время есть гораздо более ранний поэт — Блейк.

Во французском отделе новая поэзия начата Бодлером, вопреки установившейся традиции начинать ее Теофилом Готье: полно представлены только «проклятые» и совсем нет молодых, даже таких определившихся, как Вильдрак или Жюль Ромэн⁴. В итальянском отделе из последователей триады Кардуччи, Пасколи, д'Аннунцио есть только последний.

Русский отдел очень богат (58 имен), но и очень невыдержан. Как можно было помещать г. Животова, если не нашлось места для Георгия Чулкова, Зенкевича, Мандельштама, Лившица! Стражеву и Федорову отведено столько же места, сколько Анненскому и Случевскому, Рославлеву — столько же, сколько Кузмину, и больше, чем Городецкому. Все эти промахи непростительны для такого издания, каким хочет быть «Антология».

К этому нельзя не добавить, что многие поэты представлены далеко не самыми характерными своими и лучшими вещами. Так, например, среди стихов Эдгара По мы не находим «Аннабель Ли» и «Улялюм» (обе прекрасно переведены Бальмонтом); есть рассказ Жана Мореаса ⁵, и нет ни одного стихотворения периода созданной им «романской школы». Городецкий представлен почти исключительно стихами из «Яри».

Наконец, окончательно недопустимым является нашедшее себе место в этой книге сокращение стихотворений без всяких о том оговорок.

[ВЬЕЛЕ-ГРИФЭН]

*Франсис Вьеле-Грифэн родился в Норфольке
(Сев.-Амер. Соед. Штаты) в 1864 г.*

В ранней молодости он попал во Францию, где и остался навсегда. Впервые его стихи появились в печати в 1885 г., и с тех пор вплоть до нашего времени каждые два или три года появляется новый сборник его стихов. Прозы он никогда не писал, за исключением предисловий-манифестов, столь характерных для эпохи символизма.

Как символист, Вьеле-Грифэн задумал создать из всех своих произведений одно целое, то, что французы называют *oeuvre*, в котором он явился бы провозвестником какой-нибудь одной философской идеи. Такое самоограничение не могло не отразиться на его творчестве, лишив его прекрасной неожиданности, но оно же придало ему ясную стройность и убедительность точно выраженной мысли. Вот что пишет о нем тонкий критик, Танкред де Визан:

«История стихов Вьеле-Грифэна совпадает с историей его мысли... Под различными формами в них воплощена одна и та же мысль: идея жизни или творческой деятельности. В этом Грифэн поистине сын своего века... Никогда человек не почувствовал так сильно вместе с Ницше необходимость превзойти самого себя, творить новые ценности».

Любовь к жизни выражается у Грифэна любовью к мгновению и к природе. Он сознательно отвергает искусство парнасцев, как искусство для вечности, настаивая на праве каждого мига быть запечатленным в его убегающем, ему одному свойственном, ритме. Тут опять-таки на него оказал влияние Ницше с своей идеей о вечном возвращении¹.

Природу он любит могучей и требовательной любовью. Она в его поэмах не только пейзаж, но такое же действующее лицо, как и люди, может быть даже более дорогое для поэта.

Никогда он не скажет просто «дерево», но назовет его по имени — букром, каштаном или сикоморой. Одна ночь у него не похожа на другую, и для каждой он в изобилии находит характеризующие только ее одну слова. Действие в его стихах меняется совершенно в зависимости от того, происходит ли оно осенью или весной. Подобно художникам-импрессионистам, к которым он вообще очень близок по приемам, он не знает черного цвета и теневых сторон жизни, признаваясь, что для него «светлы все тени». По словам Реми де Гурмона, «с ним присоединяются к радостям обыкновенной и простой жизни, к мирным желанием, к вере в красоту, к непобедимой молодости природы».

Он многим обязан народной поэзии, но не черпает ее богатства беззастенчивой рукой, а находит возможность говорить ее голосом о своем, пережитом. Его роль в создании свободного стиха во Франции очень значительна; в его руках этот стих становится не только гибким и певучим, с неожиданным перезвоном рифм и ассонансов, но и выразителем тех тайных оттенков мысли, которые не передашь в словах. Его «Кавалькада Изольды», печатаемая здесь, столь же чистый образчик символической поэмы, как «Атта Троль» Гейне — поэмы романтической. В ней действие не приурочено ни к какой определенной стране или эпохе. Всякий, самый невинный реализм, сколько-нибудь резкие повороты мысли или неожиданные образы вытравлены совершенно. Зато поэт широко пользуется способами иррационального воздействия на читателя, из которых главнейший — чередование различных звуковых моментов в разных частях поэмы: пение Изольды в ее саду, старик в шумной сумятице порта, веселые скачки по бесконечной дороге, женский голос во мраке, шелест нивы накануне жатвы.

Закончим опять словами Реми де Гурмона, который является в наше время наиболее влиятельным критиком на французском Парнасе: «С Франсисом Вьеле-Грифэном пришло что-то новое во французскую поэзию».

[ТИТ ПЕТРОНИЙ АРБИТР. МАТРОНА ИЗ ЭФЕСА]

От Сарданапала через Алкивиада, Боэмунда Тарентского, Букингама вплоть до Джорджа Брюммеля¹ — какая удивительная цепь людей-поэм, не творцов, а произведений искусства. Сколько их, красивших себе рот, полировавших ногти, изучая в то же время недоступную смертным науку быть всегда естественно прекрасными. С какой забавной точностью соответствуют они другой цепи, подвижников и аскетов, от Будды до Серафима Саровского². Как те о своем духовном совершенстве, эти заботились о внешнем. И их подвиг не напрасен, их слава не умрет. Об этом позаботятся и божественный Платон и Тацит, и Барбэ д'Оревилли³.

Среди этих попугаев человеческого зверинца арбитр изящества⁴ Петроний занимает едва ли не первое место. У него есть то, чего не хватало его предшественникам и преемникам — голос, проходящий сквозь века. В его словах разгадка и его и всей его породы. Не ищите в них ни дивных откровений, ни лирического порыва. Он просто умен и холоден и рассматривает жизнь, держа ее на весу, как не слишком драгоценный кубок. Автор «Сатирикона», он сделался классиком. Но я люблю Матрону из Эфеса, даже не вполне достоверный стилистический пустячок. Какой хохочущий юноша, какой ухмыляющийся старик рассказал арбитру эту гадкую, но забавную сплетню? И почему, вместо того, чтобы с ними поглумиться над несчастной, он взялся за восковые дощечки, позабыв на час любимый «Сатирикон»? Ответ ясен. Гонитель вульгарных вольноотпущенников и самого Нерона, он почуял более благородную дичь. Женщина в высшем напряжении ее духовных сил, любящая и героиня

ческая,— если ее развенчать, то действительно можно читать Эврипида, любясь лишь оборотами речи, смотреть на статую Андромахи, ценя лишь волнообразность линий. В этот день суровый Рим победил патетическую Грецию. И как странно! Впервые возвысил голос пессимистический реализм Мопассана.

[ГИЛЬГАМЕШ, ВАВИЛОНСКИЙ ЭПОС]

Не будучи ассириологом, я не задавался целью дать перевод, который имел бы научное значение. Для составления его я пользовался трудом: Paul Dhorme. *Choix de textes religieux assyro-babyloniens. Transcription, traduction, commentaire.* Paris, 1917, и изредка указаниями В. К. Шилейко¹, перу которого принадлежит печатаемое ниже введение. Желая сделать перевод приемлемым для всех, любящих поэзию, я позволил себе восстановить по догадке недостающие части некоторых строк, выкинуть утомительные повторения², свести в одно целое эпизоды, разъединенные лакунами, и, когда бывал уверен, что говорю о том же, о чем и автор поэмы, несколькими фразами заполнить слишком уж досадные пробелы дошедших до нас таблиц. Ради легкости чтения, я, строго придерживаясь стихосложения подлинника, стремился создать для каждой строки подобие ритма, связывая их, кроме того, общими для всех женскими окончаниями. Я полагаю, что был вправе применить указанные выше приемы, потому что изумительно-прекрасная поэма о Гильгамеше должна быть достоянием всех, а не только узких специалистов. И пусть трудность работы послужит оправданием ее недостатков.

[«ПОЭМА О СТАРОМ МОРЯКЕ»
С. Т. КОЛЬРИДЖА]

Один путешественник XVIII века рассказал в своей книге о странном человеке. Это был помощник капитана, уже пожилой и всегда задумчивый. Он верил в призраков. Когда в пути их застигали бури, он утверждал, что это возмездие за смерть альбатроса, огромной белой птицы из породы чаек, которую он застрелил ради шутки. Воспользовавшись этим рассказом, Кольридж создал свою бессмертную поэму.

Самуэль Тэйлор Кольридж родился в 1772 г., умер в 1834. Он был сыном бедного деревенского священника и еще в отрочестве обнаружил столь блестящие способности, что школа, в которой он учился, послала его на свой счет в университет, а это случалось очень редко. Но в университете он пробыл только два года — 1791—93-й — годы наиболее бурного взрыва Великой Французской Революции. Начальство университета заподозрило юношу Кольриджа в сочувствии идеям республиканцев, он вынужден был покинуть университет и нанялся солдатом в драгунский полк.

Живя в казармах, он, подобно нашему поэту Гавриилу Державину, его современнику, писал письма безграмотным солдатам, а они за это исполняли его работу в конюшнях. Через четыре месяца друзья освободили его из казармы, и тогда он начал заниматься литературным трудом, чему очень способствовало его знакомство с Робертом Саути, талантливейшим поэтом того времени. Вместе с Саути и еще несколькими юношами Кольридж затеял поездку в Америку, чтобы основать там идеальную социалистическую колонию, но что-то помешало ему осуществить эту затею, и он всецело отдает себя литературной деятельности, пишет революционную трагедию «Падение Робеспьера», не имевшую успеха у английской публики, читает лекции, издает газету.

Сильно влиял на Кольриджа, как и вообще на всю литературу той эпохи, знаменитый поэт Вордсворт, учивший своих современников, что для поэзии, живописи и вообще для искусства нет ничего не достойного внимания и что уличный мальчик, катающийся по тинистому пруду в грязном корыте¹, для истинного поэта столь же значительный сюжет, как поход Александра Македонского в Персию.

Кольридж был один из талантливейших в той кучке поэтов, которая основала в Англии новую поэтическую школу под названием «Озерной». Ближайшие предшественники этой школы довольствовались описаниями, рассуждениями, рассказами, часто блестяще изложенными, но всегда поверхностными. Их поэзия то развлекала, то поучала читателя, но не трогала и не потрясала. Их темы были бедны, выбор слов ограничен, и чувствовалось, что они знают о жизни не больше, чем те, к кому они обращаются.

Поэты Озерной школы, Кольридж и его друзья, Вордсворт и Саути, выступили на защиту двух близких друг другу требований, — поэтической правды и поэтической полноты. Во имя поэтической правды, они отказались от условных выражений, ложной красоты языка, слишком легковесных тем, словом, всего, что скользит по поверхности сознания, не волнуя его и не удовлетворяя потребности в новом. Их язык обогатился множеством народных речений и чисто разговорных оборотов, их темы стали касаться того вечного в душе человека, что задевает всех и во все эпохи. Во имя поэтической полноты они пожелали, чтобы их стихотворения удовлетворяли не только воображению, но и чувству, не только глазу, но и уху. Эти стихотворения видишь и слышишь, им удивляешься и радуешься, точно это уже не стихи, а живые существа, пришедшие разделить твое одиночество.

Поэты Озерной Школы охотно покидали Лондон и жили в провинции, в Кезике, на берегу знаменитого озера, которое они часто воспевали и от которого получили свое название. Уже в те дни вся средняя Англия была обширным садом, где посреди роцц и вод, пастбищ и нив были раскиданы чистенькие деревушки со старинными колокольнями, уходящими в бледно-голубое небо.

Все буйное, все героическое английской жизни сосредоточивалось у моря, в портовых городах, откуда каждую неделю отходили корабли к далеким колониям, увозя то божасшихся и ругающихся, то надменных и холодных крепкокулов и мускулистых людей. Эти были чужды поэтам «Озера», время их воспевания пришло с Байроном. Кольридж

и его друзья полюбили мирную природу не столько ради нее самой, сколько из-за возможности постигать при помощи ее душу человека и тайну вселенной. Подлинное озеро, которому Кезикское было только внешним выражением, они искали в глубине своего духа и, смотрясь в него, постигали связь между собой всего живого, близость миров невидимого и видимого, бесконечно-радостную и действительную любовь. Нечто подобное бывало знакомо и нашим сектантам, как это видно из их песен. Нечто сродное проглядывает и в произведениях современных русских поэтов.

Лучшим поэтическим созданием Озерной школы справедливо считают Кольриджеву «Поэму о старом моряке». Она написана размером английских народных баллад, с повторениями тоже в народном духе. Это как бы приближает ее к читателю, которому хочется ее петь, как пелись когда-то поэмы, послужившие ее образцом. Повторения подчеркиванием наиболее значительных мест гипнотизируют нас, заражая напряженным волнением рассказчика. Рифмы, порой возникающие посередине строки, звеня в коротком размере, как колокольчики, усиливают магическую музыку поэмы.

Старик, герой поэмы, конечно, родом из глубины страны. За грех, в котором повинен каждый охотник, он мучится раскаянием всю свою жизнь. В морях, где байроновские герои развлекаются битвами и любовью прекрасных дикарок, он видит только духов, то грозящих, то прощающих. Но как мудро все это в кажущейся простоте, какая глубина мысли в этом взгляде на человека, как на заблудившегося ребенка! Ведь каждый из нас хоть раз в жизни был одинок, подобно старому моряку, так одинок, как, может быть,

Бывает только Бог,

и каждый, прочтя эту поэму, почувствует, подобно свадебному гостю, что и он «углубленней и мудрей»

Проснулся поутру.

Первый перевод этой поэмы на русский язык сделан в пятидесятых годах Ф. Миллером, второй — в девятидесятых — Аполлоном Коринфским.

〈О ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ〉

Французская поэзия восемнадцатого века во всем следовала приемам, открытым в предыдущем веке Малербом и возвещенным его глашатаем Буало: безупречности формы при благородно-простом и ясном содержании¹. В то время Париж был действительно средоточьем мира, его столицей, и французские поэты ставили себе главной задачей сиять, подражая в этом своим предшественникам из другой столицы мира, древнего Рима. От Малерба они отличались только тем, что заменили его силу грацией, его вкус робостью. Поэзия им представлялась совсем особым миром со своею собственной топографией, миром, отличным от земли и только случайно пользующимся земными именами; в этом мире гармония целого поглощает подробности, сглаживает отличья, равняет великое и малое в слегка — но только слегка — приподнятом стиле. Словом, это был божественный воляпюк поэзии, всем понятный, никому не родной. Только паденье Наполеона и с ним военной мощи Франции заставило ее поэтов задуматься над тем, что есть иные страны и иные способы творчества, что поэту свойственно не столько петь и сиять, сколько говорить и жить. Так появился романтизм.

Романтизм по отношению к классицизму был тем же, чем Романия, римская провинция, к Риму, Roma². Он был провозглашением прав провинции, многообразной, красочной, полной страстей и добродетелей, несвойственных столице, новых и неожиданных черт. Хороший вкус для него не был фетишем, и он смело обратился ко всему отвергнутому классицизмом, к средневековью и к народному творчеству, что на Западе значило почти одно и то же. Классицизм

был возрождением античности, романтизм стал возрождением средневековья, не механически только, но внутренне, возрождением средневекового мироощущения. В романтизме французская поэзия пережила свою великую революцию, утвердившую право каждого слова, каждого образа быть достоянием поэзии.

В пятидесятых годах, когда назрела потребность подвести итоги движению и подсчитать завоевания, романтизм разделился на два рукава. Парнасцы попытались создать синтез романтизма и классицизма, сохранив от первого красочность образов, точность выражений и ритмические нововведения, а от второго строгое развитие мысли, гармонию образов и объективность, возведенную ими в основной принцип под названием бесстрастия. Проклятые, с их духовным вождем Бодлером, предали анализу, а порой просто фиксации самых сложных и наименее изученных ощущений и переживаний, создавая формы, капризные, утонченные и гипнотизирующие.

Наряду с ними другие поэты, не объединенные школой, пользовались формами, созданными романтизмом, отвоёвав себе каждый свой собственный уголок, этот в философии, тот в патриотизме, третий в сатире и т. д.

И парнасцев и проклятых сменила школа символистов, духовно более связанная с последними. Символизм во Франции был как бы вторичным романтизмом, построенным не на чувстве, а на изучении средневековья, его сложных и цветистых научных дисциплин, и показывал нам душу современного человека во всей ее многогранности и противоречиях, результате прошлого. Вскоре после возникновения символизма часть его адептов всецело отдалась средневековью, его языку и образам, не оставляя, однако, мысли о возможности связать его с античностью, и создала таким образом неороманскую школу. Другая часть, больше обращая внимания на осознание символизмом современности, провозгласила принцип научной поэзии, т. е. поэзии, которая охватила бы всю сложность человеческой науки и интуитивными прозрениями объяснила бы то, что недоступно точному знанию. Большая же часть, однако, поставила себе задачей сохранить лирический порыв первых дней символизма и, стремясь к этому, не раз впадала в беспочвенный эстетизм.

В наши дни, кроме этой группы, все еще самой многочисленной и влиятельной, существуют две группы: первая, когда-то объединенная в кружок «Аббатство», получила в наследие от школы Научной Поэзии³ высоту и серьез-

ность заданий, а от Верхарна и других вождей символизма находчивость и смелость их разрешений; составляющие вторую, футуристы⁴, заняты преимущественно вопросами языка и формы и стараются довести их до крайних пределов выразительности, пользуясь для этого удивленьем, вызываемым их необычностью.

Необходимо оговорить, что, несмотря на то, что романтизм является родоначальником всех позднейших течений французской поэзии, традиции классицизма по-прежнему живы, проявляясь то в лице отдельных поэтов, то врываясь в творчество ярких представителей иных, даже враждебных им направлений. Особенно это заметно в театре, где классическая трагедия все более и более торжествует над романтической драмой.

⟨1919⟩

[ПРЕДИСЛОВИЕ В КНИГЕ: САУТИ Р. БАЛЛАДЫ.]

Переводы под редакцией и с предисловием
Н. Гумилева. Пг., 1922]

Один английский историк литературы трогательно сказал про Саути: «Не было ни одного поэта, который бы писал так хорошо и много и в то же время был так неизвестен публике». Это верно по отношению к Западу. У нас же, благодаря переводам Жуковского и Пушкина, имя Саути гораздо известнее, чем у него на родине.

Роберт Саути родился в 1774 г. в Бристоле в семье небогатого торговца мануфактурой.

Воспитанием своим он обязан тетке со стороны матери, мисс Тайлер, в доме которой он пристрастился к чтению и познакомился с искусством, благодаря частым встречам с местными актерами. Он был исключен из средней школы за резкую статью о системе воспитания, помещенную в журнале, издававшемся учениками. Затем два года пробыл в Оксфордском университете, но мало вынес оттуда, занимаясь, главным образом, греблей и плаваньем. В этот же период своей жизни он познакомился и подружился с поэтом Кольриджем*, который был старше его на два года. Оба юноши, увлекавшиеся Французской Революцией, затеяли устроить в Америке социалистическую республику, где бы первое место было отведено поэтам, но недостаток средств помешал им приступить к осуществлению своего намерения. Тогда же Саути написал революционную поэму «Уот Тайлер»**, которая появилась в печати лишь много лет спустя. Под влиянием деятельности Наполеона, которого Саути счи-

* См. выпуск № 19 Всемирной Литературы: Кольридж, «Поэма о старом моряке».

** Уот Тайлер — вождь революционного движения в Англии в конце четырнадцатого века, бывший кузнецом.

тал врагом свободы, он начал ценить английские порядки и скоро сделался ярким приверженцем церкви и государства, что и вызвало резкую вражду к нему со стороны Байрона¹.

В Англии есть древний обычай выбирать из числа поэтов — поэта-лауреата (увенчанного лаврами). В 1813 г. таким поэтом, по настояниям Вальтер Скотта, был выбран Саути. С тех пор он жил, погруженный в свои книги и рукописи, и умер в 1843 г., оставив после себя 109 томов своих сочинений и одну из самых больших частных библиотек Англии.

Саути называют самым типичным представителем Озерной Школы*, как Кольриджа — самым ярким и Вордсворта — самым глубоким. Из ряда лозунгов, брошенных этой школой, Саути больше всего обратил внимание на правду историческую и бытовую. Исключительно образованный, он охотно выбирал темами своих поэм и стихотворений отдаленные эпохи и чужие ему страны, причем стремился передавать характерные для них чувства, мысли и все мелочи быта, сам становясь на точку зрения своих героев. Для этого он пользовался всем богатством народной поэзии и первый ввел в литературу ее мудрую простоту, разнообразие размеров и могучий поэтический прием повторений. Однако именно это и послужило причиной его непризнания, потому что девятнадцатый век интересовался прежде всего личностью поэта и не умел увидеть за великолепием образов их творца. Для нас стихотворения Саути — это целый мир творческой фантазии, мир предчувствий, страхов, загадок, о которых лирический поэт говорит с тревогой и в которых эпический находит своеобразную логику, только некоторыми частями соприкасающуюся с нашей. Никаких моральных истин, кроме, может быть, самых наивных, взятых как материал, невозможно вывести из этого творчества, но оно бесконечно обогащает мир наших ощущений и, преображая таким образом нашу душу, выполняет назначение истинной поэзии.

История литературы знает два типа баллад — французский и германский. Французская баллада — это лирическое стихотворение с определенным чередованием многократно повторяющихся рифм. Баллада германская — небольшая эпическая поэма, написанная в несколько приподнятом и в то же время наивном тоне, с сюжетом, заимствованным из истории, хотя последнее не обязательно. Баллады Саути принадлежат именно к этому типу.

* Об Озерной Школе см. выпуск № 19 «Всемирной Литературы».

ПОЭЗИЯ БОДЛЕРА

Теперь несомненно, что Бодлер один из величайших поэтов XIX века и во всяком случае наиболее своеобразный. Это, конечно, не значит, что он был чужд каких-либо влияний, тогда он не был бы великим, нет, просто эти влияния были настолько разнообразны и в то же время так глубоко восприняты и целостно слиты, что создали поэтическую индивидуальность, подарившую миру «новый трепет» (выражение Виктора Гюго)¹. Из французов его учителями были Сент-Бев и Теофиль Готье. Первый научил его находить красоту в отверженном поэзией, в природных пейзажах, сценах предместий, в явлениях жизни обычной и грубой; второй одарил его способностью самый неблагоприятный материал превращать в чистое золото поэзии, умением создавать фразы широкие, ясные и полные сдержанной энергии, всем разнообразьем тона, богатством виденья. Влияние этих двух мэтров на Бодлера было настолько сильно, что его по справедливости причисляют к романтикам, мнение, которое разделял и он сам. Затем его сверстник и друг Теодор де Банвиль в своих «Клоунских Одах» задумал путем применения неожиданных рифм создать новый род комического и этим натолкнул Бодлера на работу над редкими и новыми рифмами, что, конечно, отразилось на причудливости и изысканности его стиля.

С другой стороны, воспитывавшийся в Англии, превосходно знавший английский язык, Бодлер и там нашел близкие ему творческие умы. Не говоря уже о Байроне, этом кумире французского (так же как и русского) романтизма, впрочем, подарившем Бодлеру лишь поверхностно воспринятые последним темы мятежа и гордого отчаянья, Томас

де Квинси ² и Эдгар По, поэты потайные и в свое время мало оцененные, оказали на него большое влияние. Они научили Бодлера особенности англосаксонского воображенья, уменью соединять, не смешивая, ужасное с прекрасным, нежное с жестоким, райское с адским, как в поэме Мильтона. Это от них в поэзии Бодлера появились такие великолепные черные тона, счастье ужаса, блаженство отчаянья, радость неосуществимого желанья, и вторая их особенность, образность пышная, причудливая, пьяная, поддерживаемая парами опиума и алкоголя столько же, сколько филологическим гурманством.

Между этими двумя влияниями — французским, полным ясности, чистоты линий и латинской гармонии, и английским, над которым еще бродят черные тучи Нибелунгов, — поэзия Бодлера подобна закатному небу, где борьба света и тени порождает на мгновенье храмы и башни нашей истинной родины, лица тех, кого мы могли бы действительно полюбить, лиловые моря, в которых бы мы утонули, благословля смерть.

Однако не одно случайное сочетание влияний создало Бодлера таким, как он есть, этому были и другие причины. Деятнадцатый век, так усердно унижавшийся и унижаемый, был по преимуществу героическим веком. Забывший Бога и забытый Богом человек привязался к единственному, что ему осталось, к земле, и она потребовала от него не только любви, но и действия. Во всех областях творчества наступил необыкновенный подъем. Люди точно вспомнили, как мало еще они сделали, и приступили к работе лихорадочно и в то же время планомерно. Таблица элементов Менделеева явилась только запоздалым символом этой работы. «Что еще не открыто?» — наперебой спрашивали исследователи как когда-то рыцари спрашивали о чудовищах и злодеях, и наперебой бросались всюду, где оставалась хоть малейшая возможность творчества. Появился целый ряд наук, прежние получили неожиданное направление. Леса и пустыни Африки, Азии и Америки открыли свои вековые тайны путешественникам, и кучки смельчаков, как в шестнадцатом веке, захватывали огромные экзотические царства. В недрах европейского общества Лассалем ³ и Марксом была открыта новая мощная взрывчатая сила — пролетариат. В литературе три великие течения, романтизм, реализм и символизм, заняли место наряду с веками царившим классицизмом.

Бодлер к поэзии отнесся, как исследователь, вошел в нее, как завоеватель. Самый молодой из романтиков, явившийся,

когда школа уже наметила свои веши, он совершенно сознательно наметил себе еще не использованную почву и принялся за ее обработку, создав для этого специальные инструменты. Вот что он сам говорит об этом в своих проектах предисловия к «Цветам Зла»: «Знаменитые поэты уже давно поделили самые цветущие области царства поэзии. Мне показалось забавным и приятным, тем более что задача была трудной, извлечь *Красоту* из *Зла*. Эта книга, глубоко бесполезная и вполне невинная, написана только для моего развлечения и упражнения моей страстной любви к препятствиям...» «Рядом определенных усилий артист может возвыситься до стройной оригинальности; поэзия приближается к музыке просодией, корни которой уходят в человеческую душу глубже, чем это указывает любая классическая теория; поэт, который не знает точно, сколько каждое слово имеет рифм, не способен выразить какую-либо идею; поэтическая фраза может представить (и этим она близка к музыкальному искусству и математической науке) горизонтальную линию, линию прямую восходящую, линию прямую нисходящую... Может виться спирально, описывать полукруг или зигзаг; поэзия сближается с искусствами живописным, кулинарным и косметическим благодаря возможности выразить всякое ощущение сладости или горести, блаженства или ужаса соединением существительного с прилагательным, аналогичным или противоположенным; опираясь на мои принципы и располагая знанием, которое я берусь объяснить в двадцать уроков, каждый человек становится способным создать трагедию, которая будет освистана не более, чем всякая другая, или написать поэму достаточной длины, столь же скучную, как любая эпическая поэма...»*

Вот язык, которым никто не говорил до Бодлера, да и после многие ли? Теофиль Готье, Верлен, кто же еще? Однако нельзя считать Бодлера поэтом, преданным исключительно форме, по той простой причине, что такие поэты просто не существуют и не могут существовать. «Поэт формы!» вот слово, которое утилитаристы бросают всегда истинным художникам. Что касается меня, то, пока мне не отделят отчетливо в какой-либо фразе ее форму от содержания, я буду утверждать, что это — два слова, лишенных смысла. Подобно тому, как нельзя извлечь из физического тела качества, его образующие, т. е. его цвет, протяженность, плотность, не сведя его к пустой абстракции, — одним словом, не

* Charles Baudelaire, Oeuvres posthumes, стр. 17, 18.

уничтожив его, так нельзя отнять форму у идеи, ибо идея существует только в силу своей формы. Невозможно представить себе идею, которая не имела бы формы, так же как нет формы, которая не выражала бы идеи. Это только куча глупостей, которыми живет критика...» Это отрывок из переписки Флобера⁴. Приблизительно те же мысли в разных местах своих статей высказывает и Бодлер. Может быть, даже особенности его тем вызываются чисто формальными особенностями его творческого аппарата, повышенным музыкальным чутьем — он один из первых во Франции оценил Вагнера, — любовью к смешанному словарю, где слова, резко противопоставляясь друг другу, приобретают неожиданность и телесность — в этом сказывается его раннее увлечение вульгарной латынью, — стремлением к сложной композиции «порочных» сюжетов. Ясно, что темы любви, добра и красоты своей банальной мягкостью только притупили бы слишком острые зубцы подобной мельницы.

Странно было бы приписывать Бодлеру все те переживания, которые встречаются в его стихах. Чем тоньше артист, тем дальше его мысль от воплощения ее в действие. Веками подготовлявшийся переход лирической поэзии в драматическую в девятнадцатом веке наконец осуществился. Поэт почувствовал себя всечеловеком, мирозданием даже, органом речи всего существующего и стал говорить не столько от своего собственного лица, сколько от лица воображаемого, существующего лишь в возможности, чувств и мнений которого он часто не разделял*. К искусству творить стихи прибавилось искусство творить свой поэтический облик, слагающийся из суммы надевавшихся поэтом масок. Их число и разнообразие указывает на значительность поэта, их подобранность — на его совершенство. Бодлер является перед нами и значительным, и совершенным. Он верит настолько горячо, что не может удерживаться от богохульства, истинный аристократ духа, он видит своих равных во всех обиженных жизнью, для него, знающего ослепительные вспышки красоты, уже не отвратительно никакое безобразие, весь позор повседневных городских пейзажей у него озарен воспоминаниями о иных, сказочных странах. Перед нами фигура одинаково далекая и от приторной слащавости Ростана, и от мелодраматического злодейства юного Ришпена⁵. Зато и влияние его на поэзию было огромно.

Бодлер в действительности не примыкал ни к какой

* Эта теория выражена очень ярко, хотя в полупублицистической форме, поэзией Уота Уитмэна.

школе и не создал своей. Во Франции его считали то романтиком, то парнасцем, у нас почему-то еще и символистом. Но для того, чтобы быть романтиком, ему не хватало ни культа чувства, ни театрального пафоса, ни характерного многословья. Для парнасцев он был слишком нервен, слишком причудлив, и он говорит не столько о вещах мира, сколько о вызываемых ими ощущениях. С символистами у него общего только то, что они у него заимствовали, главным образом, утонченная фонетика стиха, но ни ощущения многопланности бытия, ни желанья дать почувствовать за словами абсолютное у него не было. Чистыми бодлерианцами оказались только два поэта — Морис Роллина (1846—1903), автор «Неврозов», и бельгиец Иван Жилькен⁶ (род. 1858), автор «Ночи». Оба они заимствовали у Бодлера его пессимизм, интерес к проявлениям личной и общественной истерии, любовь к редкому и подчас чудовищному. Роллина кончил как поэт деревни и крестьянства; Жилькен — как обличитель несовершенств социального строя.

Гораздо глубже было влияние Бодлера на поэтов, вышедших из парнасской школы, чтобы стать вождями символизма. Культ красоты и тоска по бесконечности достались Стефану Маллармэ, Поль Верлен для своих «Сатурнических Поэм» получил в наследство от Бодлера тоску, полную поэтических видений. Почти для всех символистов имя Бодлера было священным. Однако в двадцатом веке, когда в лице Поля Клоделя и Франсиса Жамма наметился во французской поэзии уклон к католицизму и величавой простоте средневекового ощущения жизни, Бодлеру поставили в вину его интеллектуальность, пессимизм и некоторую манерность, и молодое поколение поэтов отошло от него.

В России влияние Бодлера испытали два крупнейших представителя новой поэзии, Бальмонт и Брюсов, и множество других менее значительных. Переводился Бодлер тоже много и часто, однако полный перевод его стихотворений (кроме нескольких мелочей, не вошедших в собрание его сочинений), сделанный размерами подлинника, появляется в нашем издании впервые.

[ФРАНЦУЗСКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ]

Французским народным песням не повезло: в то время, как все другие нации с конца восемнадцатого века живо заинтересовались своей народной поэзией, обрабатывали ее и собирали, французы, восхищаясь чужими песнями, известными им в переводах, пренебрегали своими. Причины этому отчасти суровые требования их стихосложения, которым не всегда удовлетворяло народное творчество, отчасти расцвет романтической поэзии во Франции, насыщавший в читателях жажду новизны. Только с пятидесятих годов начинается во Франции собирание народных песен, и в конце века поэты Мореас, Метерлинк (позже Верхарн) научаются пользоваться ими для создания совершеннейших образцов французской поэзии.

Французская песня известна нам с двенадцатого века. Но долгое время она не была характерно народной, а сливалась с общей поэзией. Только с шестнадцатого века начинается их разделение. Городская поэзия, аристократизируясь, отошла от своей сестры, и последнюю стала хранить лишь память народа, легкомысленная, изменчивая и капризная. Большинство дошедших до нас французских народных песен создавалось в семнадцатом веке, но все они подвергались позднейшей обработке, подновлявшей строение фраз и заменявшей вышедшие из употребления слова современными. Все они могут быть разделены на два основных типа: балладный, когда рассказывается какое-нибудь событие, особенно поразившее народное воображение, и лирический, с обязательным припевом, пение которого заменяло музыку или сопутствовало ей на деревенских балах. Несмотря на то, что во многих местностях Франции крестьяне говорят

на особых наречиях, так называемых *патуа*, остатках древнего языка, вытесненного языком центральной Франции, народные песни написаны чистым французским языком. Когда крестьянин хочет творить, он ищет слова более изысканные, чем те, которые он слышит каждый день, особый поэтический язык. Несчастливая лачуга, где он родился и вырос, становится для него замком его отца, лодка — посеребренным кораблем и т. д. Подобное же явление мы замечаем порою и в русских песнях. В песню проникают только те слова старого языка, которые уже утратили всякое значение и стали просто звуковым украшением стиха, составляя его припев.

Среди песен, принадлежащих той или другой деревне, почти не бывает заслуживающих внимания. Это по большей части описания местных событий, обольщений, драк, краж, грубые и наивные. Действительно замечательные песни бродят по всей Франции, порой и по Швейцарии, Италии, Испании, даже порой по Германии. Возможно, что они самостоятельно зарождались в каждой из этих стран; человеческий ум часто сталкивается с одними и теми же положениями, мыслями, из которых рождаются одинаковые сюжеты. Сходство басен Лафонтена со сказками негритянских народов, поэм древнегерманских с поэмами восточными, казалось бы, могло служить разительным примером. Однако надо помнить, что прежде общение народов между собой было гораздо шире и оживленнее. Оно поддерживалось войнами, союзами, паломничествами и огромным скоплением народа на ярмарках. Кроме того, в среде народа были свои странствующие поэты, большей частью нищие слепцы, которые охотно заимствовали песни друг у друга и разносили их по всей Западной Европе. Мотивы же своего творчества они часто получали в монастырях, где грамотные монахи, с целью увеличить приток паломников, охотно сообщали им истории, сложенные поэтами-специалистами.

Таким образом рассказы о пастушках через посредство изысканных пасторалей пришли в народную поэзию из древней Греции, другие — о рыцарских приключениях — из рыцарских романов, утех средневековых сеньеров и т. д.

В наши дни народная поэзия на Западе может считаться умершей. Уже в середине прошлого века крестьяне думали, что над ними смеются, когда их просили петь их песни. Более развязные пели испорченные городские романсы, обрывки из опер. Город и тут оказался поставщиком машинных изделий, вытесняющим любовно сделанную работу. Однако, благодаря стараньям таких терпеливых и обра-

зованных собирателей, как Бюто, Пюимегр, Флери и др., мы имеем достаточно образчиков этой своеобразной и пленительной поэзии.

С внешней стороны французские народные песни редко удовлетворяют требованиям, которые французский читатель предъявляет к стихам. Рифмы постоянно заменяются созвучиями, а иногда пропадают вовсе; мужские и женские окончания стихов чередуются в беспорядке; цезуры отсутствуют, многие слова повторяются только, чтобы сохранить размер, который все-таки часто пропадает, и т. д.

Но все эти недостатки искупаются по-царски. Творец народной песни — брат творца сказок. Для него почти нет сравнений и вовсе нет метафор. Они тотчас переходят у него в развитие образа. Там, где обыкновенный поэт сравнил бы девушку с дикой уточкой, он заставляет девушку превратиться в эту птицу. Соловей, утешающий покинутую пастушку, переносит вести от нее к возлюбленному и обратно. Корабль, на котором должны плыть девушки, строится из слоновой кости и серебряных досок, а снасти на нем шелковые и паруса кружевные. Чудо так естественно входит в это творчество, так глубоко проникает его, что нам кажутся событиями иного мира и самые обыкновенные истории: возвращение мужа, похищение девушки.

Затем самая неопытность поэта часто служит ему на пользу. Не рассчитав хода темы, он постоянно должен выпутываться, чтобы как-нибудь закончить стихотворение, и делает это с такою грациозной наивностью, что мы вполне удовлетворены. Это — искусство, которым только начинают овладевать современные поэты, заканчивать стихотворение, оставляя простор мечте читателя.

В этих песнях бежит и смеется веселая, как вино, и горячая, как солнце, галльская кровь. Зубоскальство над мужчиной и галантность по отношению к женщине — их главные темы. Однако и кельтская задумчивость наложила на них свой отпечаток, и обе истории о Рено пленяют нас мрачным ужасом и трагизмом положения.

СТАТЬИ ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

М. В. ФАРМАКОВСКИЙ

Artiste-peintre
(Письмо из Парижа)

Всякий, кто впервые войдет в ателье Фармаковского и хотя бы даже рассеянно взглянет на его рисунки, испытает странное чувство. Ему покажется, что не на холсте или бумаге, а в его собственном мозгу возникли эти невиданные пейзажи, с деревьями и цветами, похожими на грезы больного индуса. Эти образы, странные, почти нелепые, но нарисованные с той страшной реальностью, которая пугает больше всякой фантастичности. Кажется, что рухнули стены нашего сознания, над которыми трудилось столько поколений, и что человеческая воля из мировой царицы снова превратилась в маленькую загнанную оцетивившуюся кошку, с безумной смелостью отгоняющую от нее бешеных псов.

И понимаешь, что человеку необходимы сильные, цепкие руки, быстрые ноги, увертливые, всегда готовые к неожиданному прыжку, и глаза, пьющие самые затаенные мысли врага.

И в картинах Фармаковского свистит пронзительный ветер, призывающий нас побороться с потусторонними уродами, которые притащились в наш мир и глядят зловеще и туго.

Вот сюжеты некоторых его рисунков, принадлежащих к большой серии «Жизнь».

По тротуару идет со скучающим видом барышня, не обращая внимания на то, что ее немного отставший бульдог, взъерошив шерсть, заливается громким лаем, глядя перед собой. А перед ним лежит маленький голый старикашка, из породы гномов или ночных болотных бродяг: он упал, придавленный тяжестью своей ручной тележки, в которой,

скверно улыбаясь, сидит громадный, точно от водяной распухший ребенок.

Что случилось по ту сторону сознания? Зачем на улицах стали показываться такие твари?

Человек редко заботится знать об этом... Все равно он не увидит их прежде, чем они пригнут его мускулистыми руками к земле в сумерках на пути бешено мчащегося автомобиля. (Это тема — второго рисунка.)

А вот «враг», который каждую минуту может попасться навстречу любящим, бродит на границах мира; он рыцарь невысокий, коренастый, в массивных латах; настоящий хозяин чудовищного средневековья.

Смуглое темное лицо, кривой глаз и большой белый клык, торчащий из презрительно скривленного рта.

У него на своре три пятнистых гиены, наверное, не раз лакомившихся человеческим мясом. Не робкое сердце надо иметь, чтобы объявить себя врагом такого бойца.

Остальные рисунки Фармаковского в таком же роде. Безумно хохочущий старик на неуклюжем чудовище полулошади, полулягушки, Афродита, в виде толстой хищной сводни, ведущая за собой невинную девушку, с широко раскрытыми задумчивыми глазами, садизм и проч. заставляют тоскливо сжиматься сердце зрителя.

Но идите дальше, и вы увидите, что не только изломы мира знакомы Фармаковскому.

Тут уже не город, с его мокрыми тротуарами, серыми туманами и небом, закопченным, как ламповое стекло, нет — тут чарующее пышное Эльдorado, ради которого многие изысканные рыцари становились конквистадорами, сильными в своей неутолимой жажде истинного великолепия.

«Femina adorata» стоит на золотом удаве, с кокетливым восхищением сложив руки и подняв глаза; она прошла стадию, когда женщина является подругой мужчины, она уже божественная игрушка, цель, достичь которую нет средств, кроме чуда. Может быть, будущая Ева — мечта Стриндберга¹.

Две черные пантеры трутся у ее ног. Арумы, бананы, ирисы, пальмы четко вырисовываются в мягком просветленном воздухе. Изящный будуар природы. Лучшие мечты Фармаковского всегда на юге. К югу влекут его чисто художественные, даже технические задачи. Пример — обложка книги, где волны, змеи, облака и тигр придуманы, чтобы оправдать капризное распределение пятен черных и золотых. Картина «Pereant» представляет два задумчиво сидящих марабу и крадущегося к ним ягуара.

В «Борьбе» черные пантеры и золотые змеи, вещь удивительная по выдержанности волнообразной линии.

Все эти картины скрывают какой-нибудь декоративный фокус, искусно спрятанный и потому особенно ценный.

Эта вторая половина творчества Фармаковского доказывает, что если он и вызывает нечистых чудовищ, то умеет побороться с ними и победить их, и выйти к немислимо ярким цветам другого берега...

И мечом ему служит могучая техника!..

ВЫСТАВКА НОВОГО РУССКОГО ИСКУССТВА В ПАРИЖЕ

Письмо из Парижа

5 декабря н. ст. состоялась l'inauguration выставки нового русского искусства в Париже. Нужды нет, что в ней участвуют всего пять артистов и что помещение на rue Caumartin очень мало, — оригинальность замысла, дополненная большим художественным вкусом, искупает все. Устроители хотели здесь представить ту часть русского искусства, которая занимается воскрешением старинного стиля и, что еще интереснее, — старинной жизни. Поэтому здесь старательно изгнан элемент антикварности или подражательности, и художники еще раз хорошо доказали мысль, что тот, кто действительно поймет и полюбит русскую старину, найдет ее только в своем воображении.

Королем выставки является бесспорно Рерих (выставивший 89 вещей). Мне любопытно отметить здесь его духовное родство с крупным новатором современной французской живописи, Полем Гогеном. Оба они полюбили мир первобытных людей с его несложными, но могучими красками, линиями, удивляющими почти грубой простотой, и сюжетами дикими и величественными, и, подобно тому, как Гоген открыл тропики, Рерих открыл нам истинный север, такой родной и такой пугающий.

Из больших картин Рериха наиболее интересна изображающая «Народ курганов», где на фоне северного закатного неба и чернеющих елей застыло сидят некрасивые коренастые люди в звериных шкурах; широкие носы, торчащие скулы — очевидно, финны, Белоглазая Чудь. Эта картина параллельна другой, бывшей в Salon d'Automne. Там тоже северный пейзаж, но уже восход солнца, и вместо финнов — славяне. Великая сказка истории, смена двух рас, рассказана

Рерихом так же просто и задумчиво, как она совершилась, давно-давно, среди жалобно шелестящих болотных трав.

«Песня о викинге» — вещь изысканная по благородству красок, серых, синей и бледно-оранжевой: от сбегающего вечера еще суровее старые стены дедовского дома; белокурая грустная девушка поет о ком-то далеком, а пред нею, среди сверкающего облака в яростной схватке сшиблись две призрачные ладьи.

«Сокровище Ангелов» — камень с изображением дракона на одной стороне и распятого человека на другой. Это — вековое сопоставление добра и зла, и его ревниво охраняют толпы ангелов, прелестных ангелов XIII века монастырской России.

Интересна была мысль выставить рядом Рериха и Билибина, одного — как представителя скандинавских и отчасти византийских течений в русском искусстве, другого — как поборника течений восточных. Билибину удалось создать ряд вещей чарующих и нежных, *les petites merveilles*, как сказал один известный француз, говоря о его картинах. Наверно, такие же грезы смущали сон Афанасия Никитина, Божьего человека, когда, опираясь на посох, он шел по бесконечным степям к далекому и чудесному царству Индейскому. Былина о Вольге, это самое величественное произведение русского духа, нашла в Билибине чуткого ценителя и иллюстратора, передавшего всю ее своеобразную красоту. Кроме «Вольги» на выставке есть его иллюстрации к «Золотому петушку», «Царю Салтану» и вещи, рисованные для «Золотого Руна».

Княгиня Тенишева выставила свои эмали и керамику и, кроме того, работы крестьянок Смоленской губернии, сделанные под ее наблюдением. Она и проповедуемое ею крестьянское искусство имеют большой успех в Париже, так что многие вещи уже проданы, некоторые даже французскому правительству.

Два остальные экспонента — архитектор Щусев и скульптор барон Рауш фон Траубенберг — выставили очень мало, но оба, особенно последний, обнаруживают вкус и любовное изучение старины.

Выставка, несмотря на свою миниатюрность, производит вполне законченное впечатление.

ДВА САЛОНА

Société des Artistes Indépendants u Société Nationale des Beaux Arts

Весной открылись, как всегда, в Париже два художественные Салона — представители двух различных направлений, соперничающих между собой. Их борьба длилась долго и с переменным успехом. Но в этом году уже ясно, что преимущество на стороне Société Nationale.

Начнем с Независимых. Любопытно, что они почти не совершенствуются. Те же приемы, те же сюжеты, как и в прошлые годы. Они объясняют это трудностью разобраться в художественном наследии, которое оставили им Гоген и Сезанн. Но чтобы судить о справедливости их утверждения, вспомним историю обоих мастеров.

Поль Гоген ушел не только от европейского искусства, но и от европейской культуры, и большую часть жизни прожил на островах Таити. Его преследовала мечта о Будущей Еве¹, идеальной женщине грядущего, не об утонченно-опасной «мучительной деве», по выражению Пушкина, а о первобытно-величавой, радостно любящей и безбольно рождающей.

Он искал ее под тропиками, такими, как они являются наивному взору дикаря, с их странной простотой линий и яркостью красок. Он понимал, что оранжевые плоды среди зеленых листьев хороши только в смуглых руках красивой туземки, на которую смотрят влюбленным взглядом. И он создал новое искусство, глубоко индивидуальное и гениально простое, так что из него нельзя выкинуть ни одной части, не изменяя его сущности.

Сезанну посчастливилось менее. Будучи уже автором многих картин, обнаруживающих большой вкус и знание техники, он внезапно взялся за отыскивание новых путей

для искусства, приняв исходной точкой стиль ассирийцев и халдеян. Затворившись в своей мастерской, он начал упорно работать, стараясь прежде всего отделаться от прежних, мешавших ему, приемов творчества. Быть может, для искусства и запылала бы новая заря, но Сезанн умер в конце своей подготовительной работы, и первая выставка его картин периода искания была ретроспективной.

К сожалению, то, что сам художник считал еще несовершенным, для его учеников сделалось предметом подражания. На этой почве возник целый ряд уродливых вещей, вроде картин Блумфельда или Жеребцовой, где любовь к делу заменяется стремлением пооригинальничать каким-нибудь фокусом, ничего общего с искусством не имеющим.

Что касается учеников Гогена, то большинство их совершенно не поняло своего учителя. За исключением Анри Руссо, создавшего несколько прекрасных картин, где он с большой осторожностью воспользовался уроками Гогена, не выходя из сферы его сюжетов, они все пытаются смотреть взглядом дикаря на самые обыденные вещи и, конечно, терпят неудачу. Лишенные высокой идеи учителя, его вкуса и такта, их картины смешны, как был бы смешон голый негр на официальном приеме в Champs Elysées.

Вот два главные течения в Салоне Независимых. Есть еще импрессионисты, и прекрасные, как, например, Дирикс, работающий широкими пятнами, и Синьяк, создающий картины из тысячи точек, но их присутствие не так характерно для этого Салона, потому что теперь для них широко открыты двери и других выставок. Общий же фон, как и в прежние года, составляют ученические работы, робкие и неуверенные, с которыми приходится иметь дело не критику, а учителю рисования.

В Салоне Société Nationale мы встречаемся с другими явлениями. Здесь идея преемственности искусства торжествует, и искания сдержаны традицией. Главенствующие течения отметить трудно, почти невозможно. Каждый думает и работает по-своему. В отделе живописи Гандара выставил своих очаровательных парижанок, хрупких, бледных, бесконечно изящных. Вдумчивый Зулоага дает нам странную Испанию, где крайнее уродство кажется новой красотой. У Динэ по-прежнему мавританки, не черные француженки, как у его подражателей, а настоящие женщины-самки Востока, от тела которых раздражающе пахнет пряными духами. Но гвоздем выставки бесспорно является Вебер. Этот несравненный рисовальщик, мрачный фантаст, видящий предметы реальнее, чем они есть, и умеющий

хотать над их уродством, на этот раз дал большую композицию «La Guinguette», предназначенную для парижской Ратуши. Она изображает праздник в загородном саду и с первого взгляда кажется карикатурой, но, вглядываясь, вы почувствуете нечто более серьезное. Это — подлинный кошмар, где все смешное и отвратительное в человеке выставлено с беспощадной настойчивостью. Внезапный смех заменяется растерянной улыбкой, и зритель уходит уже отравленный ядом, от которого бьется и кричит мысль художника. Его литографии притягивают и мучат не меньше.

В отделе скульптуры интересен чуткий Бугатти, в совершенстве постигший звериную душу. Его группа жирафов не уступает лучшим вещам Трубецкого. Огюст Родэн выставил «Орфея», «Тритона и Нереиду» и «Музу». Значение этого мастера хорошо известно всему миру, и в своих новых вещах он остался прежним Родэном, творцом по мощи близким к Микель-Анджело.

В отделе декоративного и прикладного искусства мы встречаемся с настоящей сокровищницей Венеры² из бердслеевских сказок. Здесь гений французов раскрывается в полной силе. Мебель черного дерева с инкрустациями слоновой кости, точенные из рога безделушки, эмалевые рамы для зеркал и пленительно разрисованные шелка — с избытком осуществляют мечты Джона Рескина о проведении красоты в жизнь. Этому отделу не уступает и отдел архитектуры. В нем особенно чарует серия фантазий Франсуа Гара на тему «Храм Мысли». Это — попытка угадать стиль будущего с его строгим великолепием, о котором томится современная душа. И заключительная картина этой серии «Вечер», где Храм Мысли предстает, странный и прекрасный, на фоне красного неба и темного вечернего моря, создает неведомый трепет новой близости к природе, которой не знали наши предки.

Салон Société Nationale, как и в прежние года, явился лучшим выразителем французского искусства, на которое обращены глаза всего мира.

ПО ПОВОДУ «САЛОНА» МАКОВСКОГО

Искусство является отражением жизни страны, суммой ее достижений и прозрений, но не этических, а эстетических. Оно отвечает на вопрос не как жить хорошо, а как жить прекрасно. Но тут ему представляются два пути. Первый более легкий и эффективный — это стремление к утонченности, к переживаниям новым во что бы то ни стало, декаданс. Идущие по этому пути сперва совершенствуются в области формы, старое содержание облачают в новую для него изысканность, но потом наступает переворот. Чтобы дразнить притупленные нервы, недостаточно ликеров, нужен стоградусный спирт. Отсутствие формы начинает волновать больше, чем самая утонченная форма. Начинает казаться, что линии уже даны в самих красках, теряется чувство грани между элементами искусства, и преждевременный синтез становится в лучшем случае гротеском. Достижения художников этого разряда не двигают вперед наше художественное сознание — они только частный случай искусства, случайный каприз, отдых на дороге.

Второй путь — ренессанс. Наряду с декадентами, остро сознавшими свою неудовлетворенность прошлым, но не смогшими найти из нее выхода, появляются новаторы, которые идут к будущему, имея за собой весь искус старины. Как Микула Селянинович, близки они к духу земли; как Вольга Святославич, живут стремленьем к далеким и сказочным странам. Их можно отличить от декадентов уже тем, что их творчество богато приемами, разнообразно по темам, является микрокосмом и органическим целым, способным производить живое потомство.

Выставка «Салон» Сергея Маковского — все течения русской живописи последних лет — дает мне возможность иллюстрировать мою мысль примерами.

Прекрасны Сомов и Бенуа: слегка жеманная грусть о прошлом, ненависть к современности, могучая техника и совершенный вкус чаруют своей неделанной последовательностью. Но оба они не нашего поколения, они уже сказали свои слова. Розы их творчества оказались махровыми, от них прямой выход к Петрову-Водкину. Бесспорно талантливый, способный ко многим и тонким восприятиям, Петров-Водкин не дал ничего законченного, его искусство — это искусство четвертого измерения. Он учился у Гогена. И я только резюмирую мысль, уже высказанную мной («Весы», № 5, 1908), что Гоген пошел по слишком индивидуальным пути, что он один мог пользоваться своими завоеваниями, что можно быть равным Гогену, но быть как Гоген нельзя. Пока Петров-Водкин типичный упадочник, и трудно предсказать, хватит ли у него силы сделаться работником возрождения.

Рерих — вот высшая степень современного русского искусства. Он глубоко национален, именно национален, а не народен. Не принимая современную Россию за нечто самоценное, законченное, он обращается к тому времени, когда она еще создавалась, ищет влияний скандинавских, византийских и индийских, но всех преображенных в русской душе. Манера его письма — могучая, здоровая, такая простая с виду и такая утонченная по существу — меняется в зависимости от изображаемых событий, но всегда раскрывает лепестки одной и той же души, мечтательной и страстной. Своим творчеством Рерих открыл непочатые области духа, которые суждено разрабатывать нашему поколению.

Люкш-Маковская тоже работает над русскими сюжетами, но для нее Россия только красивая декорация, в ее картинах слишком много осторожной европейской культурности. Следует упомянуть и Шитова, художника с большим вкусом и умением создавать благородные красочные эффекты.

Отдельно от других стоит громадное полотно Бакста «Terroг antiquus». Его замысел величественен. Античность понята не как розовая сказка золотого века, а как багряное зарево мировых пожаров. В ней еще слышен грохот бесчисленных орд, кровавые поверья, великие подвиги и преступления людей, одаренных нечеловеческой властью. Но увы! художник не справился со своей задачей, он не продумал ее до конца и, вместо символа, дал его схему, пусть интересную, но не отвечающую силе замысла. Как бы то ни было, для нашего времени особенно важно найти свое отношение к античности, и картина Бакста напоминает об этом.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ОТ РЕДАКЦИИ <ЖУРНАЛА «СИРИУС»>

Издавая первый русский художественный журнал в Париже, этой второй Александрии утонченности и просвещения, мы считаем долгом познакомить читателей с нашими планами и взглядами на искусство.

Мы дадим в журнале новые ценности для изысканного миропонимания и старые ценности в новом аспекте.

Мы полюбим все, что даст эстетический трепет нашей душе, будет ли это развратная, но роскошная Помпея¹, или Новый Египет, где времена сплелись в безумьи и пляске, или золотое средневековье, или наше время, строгое и задумчивое.

Мы не будем поклоняться кумирам, искусство не будет рабыней для домашних услуг. Ибо искусство так разнообразно, что свести его к какой-либо цели, хоть бы и для спасения человечества, есть мерзость перед Господом.

ПИСЬМО А. А. АРХАНГЕЛЬСКОМУ

Петербург, 20 сентября 1910¹

М<илостивый> Г<осударь>

Исполняя Вашу просьбу, пишу Вам о Ваших стихах. По моему мнению, они несколько ходульны по мысли, не оригинальны по построению, эпитеты в них случайны, выраженья и образы неточны. От всех этих недостатков, конечно, легко отделаться, серьезно работая над собой и изучая других поэтов, лучше всего классиков,— но пока Вы не совершили этой работы, выступление Ваше в печать было бы опасно прежде всего для Вас самих как для начинающего

поэта. При сем я посылаю Вам Ваше стихотворенье с детальными примечаньями, которые должны пояснить Вашу мысль.

В надежде на Ваши будущие успехи
Н. Гумилев.

Он стал над землей и горами¹⁾
И глянул в бездонную высь.
И Солнце, сжигая лучами,²⁾
Ему прошептало — Молись! —
Он ринулся в бездну немую,³⁾
Где змеи в изгибах свились,⁴⁾
И слышал Он просьбу глухую,
Тревожную просьбу — Молись! —
И крикнул Он голосом диким⁵⁾ —
Зачем же мы жить родились?⁶⁾
Чтоб только молиться безликим?⁷⁾
— Да! Только молиться. Молись! —

- 1) земля и горы в данном случае одно и то же.
 - 2) сжигая кого? Кроме того, на высотах холоднее, чем в низинах.
 - 3) «немая бездна» — банальна. Вся строчка напыщенна.
 - 4) Какие змеи? Почему? Как можно свиваться в изгибах?
 - 5) Дикий голос — заезженный романтизм.
 - 6) «Жить родились» — плеоназм.
 - 7) Великое-Безликое — у Бальмонта. Вряд ли безликих несколько, ведь тогда бы они имели «лик», как различье.
- По построению стихотворенье напоминает Бальмонта: «Я спросил у свободного ветра» и Тютчева «Восток бледнел...».

НАБРОСОК НАЧАЛА ДОКЛАДА 1914 г.

Поэт стал великолепным органом, гудящим и смутно волнуящим сердца, но когда мы хотели узнать, кому звучат его *Te Deum*¹⁾, мы останавливались изумленные. Увы, оказывается, он играл нам все те же песенки, которые нам опстылели еще со времен Ламартина²⁾, его темами бывали то роковые герои Марлинского³⁾, то травки, то звезды, столь любимые английскими иллюстраторами. Великолепная инструментовка придала им на миг кажущуюся убедительность, захотелось по призыву Блока с «ни с кем не сравнимым отлететь в голубые края»⁴⁾, но вдруг стало ясно, что тайна Незнакомки⁵⁾ в ее дактилических окончаниях и

больше ни в чем. Символисты использовали все музыкальные возможности слова, показали, как одно и то же слово в разных звуковых сочетаниях значит иное, но доказать, что это иное и есть подлинное значение данного слова, а не одна из его возможностей, не смогли. Мало того, исследуя слово в одном музыкальном направлении, они забыли и стилистику, и композицию, или, вернее, попытались и их подчинить законам музыкального развития. В их стихотворениях отсутствует последовательное смещение планов переднего и заднего; при помощи чрезмерно развитой метафоры, гиперметафоры, сказал бы я, человек с исключительной легкостью подменяется звездой, звезда какой-нибудь идеей и т. д. Откуда ж бы им, всецело подчиненным временному искусству музыки, знать о пространственных законах пластического восприятия! Чтобы не быть голословным, я прочту и разберу три символические стихотворения, напечатанные в 1914 г. Иванов, Гиппиус, Сологуб <...>

Тот же интерес к форме, и даже больше к особенностям, к уродливым возможностям формы, выказали футуристы. Они остро подметили, что мы вполне сроднились с тем, что каждое сочетание слогов что-нибудь значит, и на этом построили ряд прелюбопытных фокусов, над которыми стоит подумать занимающимся экспериментальной психологией. Как палку в муравейник, они втискивали в наше сознание совсем новые, ничего не значащие слова, или старое слово, произвольно изменяя, или, наконец, старое слово в совершенно нелогичной связи с другими. И, как муравьи в разрытом муравейнике, наши мысли хлопочут, чтобы как-нибудь осознать эту новизну, каким-нибудь содержанием наполнить эту пустоту. Таким образом мы знакомимся с могучей силой каждого слова, поставленного необычно, и можем извлечь отсюда много поучительного для изучения стилистики.

Примеры —

Таким образом, мы видим, что символисты рассмотрели музыкальные возможности слова, футуристы — его психологические. Но изобразительных возможностей ряда слов никто из них не разбирал, и это сделали акмеисты.

Для того, чтобы это было понятнее, я объясню, что я подразумеваю под ритмом мысли: наше сознание переходит с предмета на предмет, или на разные фазисы предмета, не непрерывно, а скачками. Опытные ораторы это знают и потому перемежают свою речь вставными эпизодами, которые

легко опустить, не повредив целому. У поэзии есть другие средства, потому что наше поэтическое восприятие допускает созерцание предмета и в движении (временном), и в неподвижности.

АФРИКАНСКОЕ ИСКУССТВО

Африканское искусство — для многих это сочетание слов покажется странным. Ведь мы привыкли считать искусство частью культуры, а самую культуру понимать как способность к накоплению знаний и ощущений и умение передавать или воспринимать их с помощью памятников, изустных преданий и общественных учреждений. Такой культуры среди африканских племен действительно нет, или по крайней мере очень мало. За исключением древних государств северного побережья, и когда-то могучей Абиссинии, этой младшей сестры Византии, мы находим мелкие банды дикарей, отделенных друг от друга непроходимыми лесами, болотами, пустынями, которые мешают им не только слиться, но даже узнать о существовании друг друга.

Иногда то в том, то в другом племени вспыхивает присущий ему гений, является жажда завоевания, и оно проходит тысячи миль, само не зная куда и зачем; когда же храбрейшие будут перебиты, женщины возропщут слишком сильно и место покажется удобным для жизни, племя останавливается, распадается на бесчисленные кланы и начинает свое прежнее существование. Через два-три столетия даже европейские ученые не в силах узнать, когда и каким образом появилось в такой-то местности такое-то племя.

АНТОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ

I

ВСТУПЛЕНИЕ

II

Сологуб. Из «Мелкого беса» (7); из «Слаще яда» (4); из «Земного рая» (4); из «Заложников жизни» (3); из сказочек (1); из предисловия к переводам Верлена (1).

Брюсов. Из «Земной оси» (5); из «Дневника женщины, которую никто не любил» (3); из «Огненного ангела» (5); из «Алтаря Победы» (3); из «Далеких и близких» (3).
Белый. Из второй симфонии (3); из третьей симфонии (4); из статей «Весов» (3); из «Серебряного голубя» (6); из «Петтербурга» (4).

Бунин.

Городецкий. Из рассказов (8), из критики (2).

Кузмин. Из «Эме Лебефа» (4), из «Высокого искусства» (3), из «Покойницы в доме» (4); из «Плавающих-путешествующих» (4); статья о кларизме¹ (2).

Ауслендер. Из «Золотых яблок» (2); из «Рассказов» (3); из «Последнего спутника» (4); из театральных рецензий (1).

Садовской. Из «Узора чугунного» (4); из повести² (4); из «Камены» (5).

Ремизов. Из «Табака» (1); из «Лимонаря» (2); из «Посолони» (3); из «Крестовых сестер» (5); из «Неуемного бубна» (5); из «Бесовского действия» (4).

Мережковский. Из «Леонардо»; из «Петра», из «Александра», из «Павла», из «Грядущего Хама».

Гиппиус. Из рассказов (5); из «Чертовой куклы» (5).

Толстой. Из сказок (2); из «Заволжья» (3); из черкесской повести³ (3); из «Лентяя» (4).

Зайцев. Из «Полковника Розова» (3); из новых рассказов (5).

Слезкин. Рассказ из «Аполлона» (3); из «Ольги Орг» (3).

Хлебников. «Сад» (2); бой запорожцев⁴ (3).

Л. Андреев.

К. Э. БЕХГОФЕР. ИНТЕРВЬЮ С Н. ГУМИЛЕВЫМ

Недавний проезд через Лондон Гумилева, одного из наиболее известных молодых русских поэтов и литературного редактора петроградского «Аполлона», дал мне возможность ознакомиться с его воззрениями на поэзию нынешнего дня.

«Мне кажется,— сказал он,— что мы покончили теперь с великим периодом риторической поэзии, в которую были погружены почти все поэты девятнадцатого века. Сегодня основная тенденция та, что каждый стремится к экономии слов, которая была совершенно неизвестна как классическим, так и романтическим поэтам прошлого, таким, как Теннисон, Лонгфелло, Мюссе, Гюго, Пушкин и Лермонтов. Они рассказывали свою поэзию, а мы хотим сказать ее! Другая

параллельная тенденция сегодня — это поиск образной простоты по контрасту с творчеством символистов, которое было очень усложненным, преувеличенным и иногда даже бессвязным. Новая поэзия ищет простоты, ясности и достоверности. Забавным образом все эти тенденции невольно напоминают нам о лучших произведениях китайских поэтов, и интерес к последним явственно увеличивается в Англии, Франции и России. И все же повсюду, кажется, есть стремление к подлинно национальным формам поэзии. Английские поэты — Г. К. Честертон, Иейтс и А. Е., например, — работают над восстановлением балладных форм и фольклора, потому что английское лирическое творчество находит в них свое высшее выражение. По сходной причине французские поэты пишут очень простые и очень ясные стихотворения — почти песенки. В частности, я мог бы назвать Вильдрака, Дюамеля и других. В России сегодняшние поэты пробуют разнообразные темы и формы в надежде заполнить пробелы в молодой поэзии своей нации. Тем не менее они, как и другие, отклоняют иноземные образцы и темы. Они пишут не баллады и песенки, а стихи психологического содержания, соприкасающиеся с нынешними культурно-философскими направлениями мысли, как русскими, так и иностранными. Что касается свободного стиха, мы должны признать, что он завоевал права гражданства в поэзии каждой страны. Тем не менее очевидно, что верлибр должен использоваться крайне редко, поскольку он является только одной из недавно найденных форм и ни в коей мере не замещает все остальные. Напротив, рифма, как никогда, стала привлекать к себе внимание и становится все более и более важной для поэзии. Действительно, рифмы часто стали появляться не только в конце строки, но и в середине и даже в начале. Это, конечно, отвлекло от точности рифм, и они уступили ассонансу, а это придает новый музыкальный смысл стихам, написанным старыми метрами.

Я не думаю, что у футуризма в поэзии есть будущее, просто потому, что футуризм в каждой стране отличен от своих собратьев; и все футуризмы, вместе взятые, не составят единой школы. Например, в Италии футуристы — милитаристы, в России они — пацифисты. К тому же футуристы построили свои теории на полном презрении к искусству прошлого, а это неизбежно оказывает очень дурное влияние на их художественное развитие, на их вкус и на их технику».

Гумилев сказал, что, по его мнению, место старого прозаического театра займет возрожденная поэтическая драма.

Современные поэты обладают тем преимуществом, что они более раскованы, нежели их предшественники, и сама поэзия стала богаче в нюансах и в энергии выражения. Если даже довольно вульгарная пьеса Ростана имеет такой успех в Париже, то пьесы, написанные более значительными поэтами, могут пользоваться успехом колоссальным. Но публику придется к таким пьесам приучать, хотя бы путем повторения. Публика не любит новшеств, но ее нетрудно заставить восхищаться тем, что ей часто преподносится. Поначалу стихотворные драмы, скорее всего, будут проваливаться, но при повторении наверняка понравятся публике. «К сожалению, нарастающая в обществе жажда зрелищ — хлеба и зрелищ! — и неизменно высокие постановочные расходы сковывают предприимчивость театральных руководителей. Это очень печально, потому что в новом репертуаре стихотворной драмы нашлось бы место и новым художникам, и новым композиторам, которые сегодня столь же далеки от публики, как и писатели. Новый театр, как я представляю, не будет театром бледных событий, бледных движений и эмоций наподобие театра Метерлинка, но, напротив, будет исполнен страстей, действия и возвышенных моментов. В конце концов, только театр способен ознакомить широкую публику с искусством ее современников.

Если говорить о новейших театральных опытах в России, — продолжал Гумилев, — то попытки таких режиссеров, как Мейерхольд и Евреинов, возродить старую итальянскую комедию обречены на неудачу просто потому, что эта форма слишком мелка и поверхностна, она никоим образом не достигает глубин и трагичности, характерных для нашего времени с его грандиозными открытиями, войной и революцией».

Я спросил Гумилева, не находит ли он, что сейчас — период эпоса. «Нет, это не время эпоса. Эпос всегда следует за событиями, которые в нем воспеваются. А мы сейчас находимся посреди великих событий, и, следовательно, сейчас время драмы, и оно будет, по-видимому, еще некоторое время продолжаться. Совершенно очевидно, однако, что события нашего сегодня на несколько веков вперед обеспечат эпосом будущие поколения.

Из других форм поэзии, — можно сказать, что отжила свой век дидактическая поэзия. Слишком развилось наше чувство юмора, слишком мы утончились, чтобы выслушивать моральные наставления в стихах.

Остается поэзия мистическая. Ныне она переживает возрождение только в России, где она связана с великими рели-

гиозными идеями народа. В России по-прежнему велико ожидание Третьего Завета. Ветхий Завет — Бога-Отца, Новый Завет — Бога-Сына, Третий Завет — Бога-Духа Святого, Утешителя. Вот этого-то действительно ждут в России, и мистическая поэзия параллельна этому ожиданию. Да и во Франции тоже можно надеяться на возрождение мистической поэзии, подобной той, которая уже видна в произведениях Поля Клоделя и Франсиса Жамма. Возможно, она будет развиваться вокруг французского неокатолицизма, а возможно, и совсем с другой стороны, — около философских идей Бергсона».

Я спросил Гумилева, не полагает ли он, что может существовать связь между поэтической драмой и мистической поэзией. «Мне кажется, — ответил он, — что они ведут в разные стороны. Одна — о душе, другая — о духе. Когда сегодняшний поэт чувствует ответственность за себя перед миром, он старается обратить свою мысль к поэтической драме как к высшему выражению человеческой страсти, чисто человеческой страсти. Но когда он задумывается о конечной судьбе человечества и о загробной жизни, он неизбежно обратится к мистической поэзии».

ВОЖДИ НОВОЙ ШКОЛЫ

К. Бальмонт, Валерий Брюсов, Федор Сологуб

Русская поэзия имела прекрасное прошлое. Такие поэты, как Пушкин, Баратынский, Тютчев, Лермонтов, Некрасов, позволили ей стать в уровень с поэзией других европейских народов. Но переменявшиеся условия жизни, рост городов, расцвет филологии, открытия западной поэзии, все это очень долго оставалось ей чуждым. Только приблизительно в начале XX века она расцветает вновь, и хочется верить, что надолго.

Если не говорить о предшественниках, три имени характеризуют начало это〈го〉 рассвета.

Первым из них проявил себя К. Бальмонт. Он много путешествовал, много переводил. Собрание сочинений Шелли, Кальдерона, «Сакунтала», «Барсова шкура» (грузинский национальный эпос) и т. д. — вот его подарки русской литературе.

Но главная его заслуга не в этих переводах — она в его стихах. Сейчас многие оспаривают достоинство его стихов. Находят их слишком красивыми, неточными по выражению,

бедными и манерными по мысли. Это может быть верно, но не так он писал лет двенадцать тому назад. Три его книги того периода, «Горящие здания», «Будем как солнце» и «Только любовь», несмотря на то, что и там есть слабые стихи, навсегда останутся в памяти каждого, прочитавшего их.

К. Бальмонт первый догадался о простой как палец и старой как мир, но очень трудной для понимания истине, что поэзия состоит в конце концов из слов, так же как живопись из красок, музыка из чередования звуков. Он догадался также, что слова, произнесенные в первый раз, живут, произнесенные во второй раз существуют и наконец произнесенные в третий раз только пребывают.

С ним буйно ворвались в мирно пасущееся стадо старых слов, всех этих «влюбленностей, надежд, вер, девушек, юношей, цветов и зорь» новые слова: «дьяволы, горбуны, жестокости, извращенности» — все, что он сам картинно назвал «кинжальными словами». Правда, за ними слышно только шуршанье бумаги, а не отдаленный ропот жизни, но так пленительны его ритмы, так неожиданны выражения, что невольно хочется с него начать очерк новой русской поэзии. И так приятно вдруг встретиться с женщиной, про которую сказано:

У нее глаза морского цвета,
У нее неверная душа,

или с горбуном:

Посмотри — у горбуна
Так насмешливо лицо,
Эта странная спина,
Сатанинское кольцо.

.
И невольно душит смех
И ликуешь как змея,
Оттого что тайный грех
Искаженье бытия —

и со многими еще, но больше всего с самим поэтом, таким, каким он является в одном из своих лучших стихотворений:

Отчего мне так душно, отчего мне так скучно?
Я совсем остываю к мечте,
Дни мои равномерны, жизнь моя однозвучна,
Я стою на последней черте.
Только миг остается, только миг легкокрылый,
И уйду я от бледных людей,
Почему же я медлю пред раскрытой могилой,
Не спешу в неизвестность скорей?
Я не прежний веселый полубог вдохновенный,

Я не гений певучей мечты,
Я угрюмый заложник, я тоскующий пленный,
Я стою у последней черты.
Только миг остается, и душа альбатросом
Унесется к неведомой мгле.
Я устал приближаться от вопросов к вопросам,
Я жалею, что жил на земле.

ПЛАН КНИГИ «ТЕОРИЯ ИНТЕГРАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ»

ВСТУПЛЕНИЕ

Что такое поэзия и что такое поэт. Синтез четырех искусств — ритмики, стилистики, композиции и эйдолологии. Значение теории поэзии. Поэты и теория.

Часть первая

1

Мелодия: гласные и согласные. Бомбасты¹ и зияния. Аллитерации.

2

Гармония: два рода ударных слогов. Пять основных метров². Их подразделение по числу стоп. Цезура и пауза. Правильное сочетание размеров. Паузное сочетание <анье> размеров. Понятие ритма.

3

Белый стих и появление рифмы. Рифмы, богатые, бедные и ассонанс. Неточные, неполные и составные. Внутренние.

4

Понятие строфы. Строфа в белом стихе и в рифмованном. Перечисление главнейших строф. Создание новых.

Часть вторая

1

Роль стиля. Понятие о языке. Слово как единица. Слова славянские, татарские, церковные, ученые, варваризмы петровские и новейшие, имена собственные и неологизмы.

Предложенье. Роль подлежащего, сказуемого и дополнения. Грамматические формы: существительные, прилагательные и т. д. Перестановки и усиления (повторения и перемены времени).

3

Четыре вида метафор.

4

Сочетания стилей и их смешение.

Часть третья

1

Композиция лирики: при двух данных непременно третье — личность поэта. Движение темы по песенным законам (рефрен) и риторическим. Символическое движение сочетания этих двух. Движение мысли в определенных формах: сонет, пантум³, танка⁴ и пр. Окончания⁵.

2

Композиция эпоса: закон шести. Развитие события. Непременная незаконченность. Баллада — смесь эпоса с дидактикой.

3

Композиция трагедии: видоизмененный закон шести. Завязка, осложнение, действие, катастрофа, развязка. Три единства. Три рода: классическая, романтическая, мистериальная. В отличие от эпоса развитие характеров.

4

Композиция дидактики: священные гимны, дистихи, эпиграммы, эпитафии, басни.

Часть четвертая

1

Понятие эйдолологии: образы выбираемые поэтом и отношение к ним. Познание поэта: двенадцать богов и две

паузы. Дионис и Будда. Три подразделения: голова, сердце, чрево. Четыре касты (шесть видов). Четыре темы, Идиосинкр(азия). Отношение к миру, вытекающее таким образом.

2

Время и пространство⁶; история и география. Статичность и углубленность (линии движения энергии).

3

Краски энергии: любовь, ненависть, любопытство, страх, воля, покорность. Пять чувств.

4

Образы: четыре стихии; четыре чувства природы; четыре времени года; четыре касты.

ПРОГРАММЫ ЛЕКЦИЙ

I. Четыре момента в поэтическом произведении: 1) эйдолология, 2) композиция, 3) стилистика, 4) ритмика; их взаимодействие; границы исследования.

II. Эйдолология: 1) творец и творимое, 2) аполлинизм и дионисианство, 3) закон троичности и четверичности, 4) четыре темперамента и двенадцать богов каждой религии, 5) разделение поэзии по числу лиц предложения, 6) время и пространство и борьба с ними, 7) возможность поэтической машины¹.

III. Композиция: 1) фигурное соединение тем, 2) закон шестеричности в эпосе, 3) закон пятиричности в драме, 4) строфика европейская и восточная, 5) движение во времени, в пространстве, в плоскости четвертого измерения² и в двух измерениях.

IV. Стилистика: 1) четыре основные типа метафор, 2) четыре школы — примитивная, романтическая, классическая и александрийская, 3) их детали, 4) удельный вес этимологических форм, 5) удельный вес синтаксических построений, 6) архаизмы, неологизмы, идиотизмы³, варваризмы и пр.

V. Ритмика: 1) школы восточная и западная — графика и пение, 2) стихосложение метрическое, силлабическое, тоническое, смысловое, параллелизм и пр., 3) восточные

и западные влияния на распределения согласных и гласных, 4) рифмы богатые, бедные, рифмоиды, ассонансы, аллитерации, начальные, внутренние, смысловые, уничтоженные, белый стих.

ПРОГРАММА КУРСА ЛЕКЦИЙ ПО ИСТОРИИ ПОЭЗИИ

I. Друидизм: 1) три этапа творческой энергии, 2) творчество пресмыкающихся, 3) первобытное творчество, 4) друидизм как творчество религий, 5) расцвет друидизма, 6) возвышение военной касты и раскол друидов на поэтов и жрецов.

II. Военно-жреческая каста: 1) великие и малые эпосы древности: а) друидические, б) военные; 2) народная лирика древности; 3) зачатки театра. Чтения: 1) монгольская поэма о лебеде, 2) ассиро-вавилонские образцы (Гильгамеш и др.), 3) Калевала, 4) Риг-Веды, 5) Ши-хинг (Китай)⁴, 6) Эдда, 7) кельтические эпосы (Похищение белой коровы⁵ и пр.), 8) малайские пантумы, 9) песни дикарей, 10) египетские поэмы, 11) Рамайна и др.

III. Классическая поэзия Греции и Рима. Чтение.

IV. Мистическая поэзия первых веков христианства (александрийство) и народная мистическая поэзия (песни русских сектантов); Сыкун-Ту и Дао (Китай). Суфитская поэзия. Чтение.

V. Начало буржуазной поэзии. Средневековая поэзия — эпос, лирика, театр. Поэзия народная и индивидуальная. Чтение.

VI. Расцвет. От Данте до Мильтона.

VII. Угасание. Восемнадцатый век.

VIII. Появление нового. Деятнадцатый век.

IX. Современная поэзия.

X. Возможность наметить грядущее поэзии.

ОТВЕТЫ НА АНКЕТУ ОБ ОТНОШЕНИИ К ПОЭЗИИ Н. А. НЕКРАСОВА

1. Любите ли вы стихотворения Некрасова?

Да. Очень.

2. Какие стихотворения Некрасова вы считаете лучшими?

Эпически-монументального типа: «Дядя Влас», «Аммирал вдовец», «Генерал Федор Карлыч фон Штубе», описание Тарбагатая в «Дедушке», «Княгиня Трубецкая» и др.

3. *Как вы относитесь к стихотворной технике Некрасова?*

Замечательно глубокое дыхание, власть над выбранным образом, замечательная фонетика, продолжающая Державина через голову Пушкина.

4. *Не было ли в вашей жизни периода, когда его поэзия была для вас дороже поэзии Пушкина и Лермонтова?*

Юность: от 14 до 16 лет.

5. *Как вы относились к Некрасову в детстве?*

Не знал почти, а что знал, то презирал из-за эстетизма.

6. *Как вы относились к Некрасову в юности?*

Некрасов пробудил во мне мысль о возможности активного отношения личности к обществу. Пробудил интерес к революции.

7. *Не оказал ли Некрасов влияние на ваше творчество?*

К несчастью, нет.

8. *Как вы относитесь к известному утверждению Тургенева, будто в стихах Некрасова «поэзия и не ночевала»?*

Прозаик не судья поэту.

[ГР. А. К. ТОЛСТОЙ]

1

Алексей Толстой сам описал свою жизнь в письме к итальянскому профессору де Губернатису, которое мы приводим ниже. Нам остается только добавить несколько подробностей.

Родителями Алексея Толстого были гр. Константин Петрович Толстой и Анна Алексеевна Перовская, побочная дочь известного вельможи, гр. Алексея Кирилловича Разумовского. Их брак был несчастлив, и спустя несколько недель после рождения ребенка супруги разошлись навсегда.

Поэт был широкоплеч, несколько грузен, отличался богатырским здоровьем и большой физической силой: гнул пальцами медные пятаки и сплетал зубцы вилки, как женскую косу. В молодости чертами лица он напоминал Льва Толстого, с которым находился только в весьма отдаленном родстве. Характера он был мягкого, легко поддающегося женскому влиянию, сперва влиянию матери, умной и властолюбивой, потом жены Софьи Андреевны Миллер, рожденной Бахметевой, одной из образованнейших женщин своего времени. В нем своеобразно сплеталась любовь к философии и постижению тайн бытия с юмором беззлобным, но метким и изящным.

Около половины своей жизни он провел за границей, большей частью в Германии, которую, подобно многим рус-

ским половины прошлого века, готов был счесть своей второй родиной.

Умер он 28 сентября 1875 г. вследствие отравления морфином, к которому, страдая астмой, вынужден был прибегать.

2

В сороковых годах, когда Алексей Толстой выступил на литературное поприще, героический период русской поэзии, характеризующийся именами Пушкина и Лермонтова, закончился. Новое поколение поэтов, Толстой, Майков, Полонский, Фет, не обладало ни гением своих предшественников, ни широтой их поэтического кругозора. Современная им западная поэзия не оказала на них сколько-нибудь заметного влияния, ясность пушкинского стиха у них стала гладкостью, лермонтовский жар души — простой теплотой чувства.

Творчество Алексея Толстого выгодно отличается своей содержательностью. В его лирике мы видим не только переживания, но и их рамку, обстоятельства, породившие их; в исторических балладах — не только описание событий, но и отношение к ним, часто своеобразное, выясняющее их значение для нас. Убежденный поборник свободы, ценитель европейской культуры, Толстой любит вспоминать киевский период русской истории, гражданственность и внутреннюю независимость его героев, их постоянную и прочную связь с Западом. Московский период вызывает в нем ужас и негодование, а отголосок его в современности — острую и смелую насмешку. Из-за этого его пьесы запрещались к постановке, стихи — к напечатанию. Но это не привлекало к нему симпатий передовой молодежи, мнением которой поэт искренне гордился, хотя не мог и не хотел подделываться под ее вкус. Напротив, в ряде стихотворений он борется с царившим в его время материалистическим отношением к жизни, провозглашая себя жрецом чистой красоты и сторонником искусства для искусства, что не нравилось тогдашней передовой критике и вызывало с ее стороны немало нападков. Он сам очень верно определяет свое положение между двумя полюсами русской общественной мысли:

Двух станов не боец, но только гость случайный
За правду я бы рад поднять мой добрый меч,
Но спор с обоими — досель мой жребий тайный,
И к клятве ни один не мог меня привлечь;
Союза полного не будет между нами —
Не купленный никем, под чье б ни стал я знамя,
Пристрастной ревности друзей не в силах снести,
Я знамени врага отстаивал бы честь.

Впервые в печати Алексей Толстой выступил с повестью «Упырь», изданной под псевдонимом Краснорогского, в 1841 году. Тогда же он начинает работать над большим романом из эпохи Иоанна Грозного «Князь Серебряный», которому суждено появиться в печати только в шестидесятых годах. С 1854 года поэт печатается постоянно. В продолжение десяти лет появляются почти все его лирические стихотворения и большая часть поэм. К этому же периоду относятся его шутки и пародии под псевдонимом Кузьмы Пруткова, написанные совместно с его двоюродными братьями — Алексеем и Владимиром Жемчужниковыми. Затем следует многолетняя работа над драматической трилогией «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович» и «Царь Борис», прерываемая писанием исторических баллад. Драма из новгородской жизни «Посадник» не была окончена, так как начало ее не было одобрено женой поэта, — и появилась только после его смерти.

Наибольшим распространением пользовался роман «Князь Серебряный», вышедший в десятках изданий и переведенный на все европейские языки. Стихотворения и трилогия тоже переиздавались много раз.

Полное собрание сочинений Алексея Толстого составит четыре тома.

[ПИСЬМО ДЛЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ПЕЧАТИ]

В зарубежной прессе не раз появлялись выпады против издательства «Всемирная литература» и лиц, работающих в нем. Определенных обвинений не приводилось. Говорилось только о невежестве сотрудников и неблагоприятной политической роли, которую они играют. Относительно первого, конечно, говорить не приходится. Люди, которые огулом называют невежественными несколько десятков профессоров, академиков и писателей, насчитывающих ряд томов, не заслуживают, чтобы с ними говорили. Второй вывод мог бы считаться серьезнее, если бы не был основан на недоразумении.

«Всемирная литература» — издательство не политическое. Его ответственный перед властью руководитель Максим Горький добился в этом отношении полной свободы для своих сотрудников. Разумеется, в коллегии экспертов, ведающих идейной стороной издательства, есть люди самых разнообраз-

ных убеждений, и чистой случайностью надо признать факт, что в числе шестнадцати человек, составляющих ее, нет ни одного члена Российской Коммунистической партии. Однако все они сходятся на убеждении, что в наше трудное и страшное время спасенье духовной культуры страны возможно только путем работы каждого в той области, которую он свободно избрал себе прежде. Не по вине издательства эта работа его сотрудников протекает в условиях, которые трудно и представить себе нашим зарубежным товарищам. Мимо нее можно пройти в молчании, но гикать и улюлюкать над ней могут только люди, не сознающие, что они делают, или не уважающие самих себя.

КОММЕНТАРИИ

Гумилев дебютировал как литературный критик в газете «Речь» вскоре после своего возвращения из Парижа в 1908 г. Это была рецензия на сборник М. Кузмина «Сети». Как вспоминал сотрудник редакции В. Я. Ирецкий, «никому неизвестный молодой человек пришел в редакцию газеты «Речь» и вручил редактору (это был М. И. Ганфман) литературную заметку строк в шестьдесят. Посетитель был в цилиндре, в лайковых перчатках, необычайно для литератора элегантен; был строг и важен, придавал своей заметке чрезвычайно большое значение. Он стал частым гостем редакции и неизменно сохранял свою чопорность, свою несколько забавную важность» (В о л к о в ы с к и й Н. На вечере воспоминаний об угасшем Блоке и расстрелянном Гумилеве // Сегодня. Рига, 1931. 15 сентября). Рецензии Гумилева вызвали зубоскальские отклики в желтой печати, но привлекли к себе внимание и в серьезных литературных кругах. Одним из первых оценил их критик П. М. Пильский, который в рецензии на сборник Гумилева «Романтические цветы» (подписанной псевдонимом «Л. Фортунатов»; псевдоним раскрыт критиком Ю. Александровичем — Сполохи. 1908. № 4. С. 202) говорил о заметках Гумилева, «обличающих в авторе хороший художественный вкус и серьезную эстетическую воспитанность» (Образование, 1908. № 7. С. 78). В начале 1909 г. А. М. Ремизов уже писал Андрею Белому: «...о «Пепле» рецензию надо предложить написать Ю. Верховскому — он умеет писать — или Гумилеву» (ОР ГБЛ). Как критик Гумилев находится под большим влиянием эссе Оскара Уайльда, прямые цитаты из которого обнаруживаются в его ранних рецензиях, например в заметке 1910 г. о прозе М. Кузмина.

Уже в ранних рецензиях Гумилева возникают те категории поэтического канона, который Гумилев будет проповедовать в Цехе поэтов и поэтических студиях пореволюционных лет. Это, например, «равновесие образов», т. е. законы композиции стихотворения. Композиционные требования положены были им в основу поэтического кодекса акмеизма,

и за небрежение ими он корил символистов и футуристов, по-разному, но в равной степени далеких от гумилевского эстетического идеала «равновесия всех способностей духа». Но совершенство и равновесие в стихотворном тексте волновали его не сами по себе (Гумилев в этом смысле не был парнасцем). Он верил в магические возможности поэзии, а генеалогию современных лириков возводил к Орфею (рецензия на «Пути и перепутья» В. Брюсова, 1908 г.). Равновесие, композиционная выдержанность, проверка метафор на зрительную убедительность были в известной мере вызваны ориентацией Гумилева на изобразительное искусство как некоторый идеал для искусства слова.

Постоянную трибуну для изложения своей системы все более последовательно складывающихся взглядов на «нормативную поэтику и на текущую русскую поэзию Гумилев приобретает с основанием журнала «Аполлон». Несмотря на протесты Вяч. Иванова, редактор журнала С. К. Маковский доверил ему быть ведущим автором рубрики «Письма о русской поэзии». В широких литературных кругах стилистическая тональность рецензий Гумилева на первых порах вызвала недоумение: «...холодная критика — не любви, не ненависти, а бесстрастного безразличия (...). Совсем не русский по духу, чуждый мук, воплей и страданий, Гумилев не критикует, а резонерствует, не бранится, а морщится, не хвалит, а похлопывает по плечу» (Д м и т р и е в и ч С. Бессилие современной критики // Хмель. 1913. № 7-9. С. 35).

Гумилев сам осознавал свою принадлежность к тому типу критиков, который не пользовался авансом доверия широкого русского читателя предшествующих поколений. Так, он говорил Э. Ф. Голлербаху: «Знаете, еще не так давно было два рода критиков; одни пили водочку, пели «gaudeamus igitur» и презирали французский язык, другие читали Малларме, Метерлинка, Верлена и ненавидели первых за грязное белье и невежество. Так вот, честные народники — просто навоз, сейчас уже никому не нужный, — а из якобы «прогневших» декадентов вышла вся сегодняшняя литература» (Новая русская книга. 1922. № 7. С. 39). При этом рецензии Гумилева не замыкаются на высокомерных или снисходительных оценках, они действительно рекомендательны. Об этом их качестве некогда писал один из попавших в гумилевские обзоры — Д. Святополк-Мирский, — когда замечал, что рецензии раннего Брюсова «были поразительно скупы на конкретные указания (большая разница с Гумилевым, который еще революционером и вождем уже *учил* своих подмастерий их ремеслу)» (Современные записки. Париж, 1924. № 22. С. 419). Один из этих «подмастерий» вспоминал о том впечатлении, которое производили гумилевские разборы: «Он насквозь видел структуру каждой строки, безошибочно определял ошибки интонаций, достоинства или недостатки стиля, самое качество словесной ткани (...) время, по крайней мере, на девять десятых „ратифицировало“ гумилевские оценки» (А д а м о в и ч Г. Литературные заметки // Последние новости. Париж, 1937. 27 мая). При этом, впрочем, следует заметить, что далеко не все оценки Гумилева нашли отражение

в его печатных выступлениях: известно, что он не дописал в июле 1914 г. очередного «письма», а впоследствии не успел отозваться письменно, например, на замеченного им Пастернака (по свидетельству Н. А. Оцупа, «Гумилев декламировал с удовольствием „Я клавишей стаю кормил с руки” — Звено. Париж, 1928. № 5. С. 263), или на раннего Тихонова, которому предсказывал большую будущность (свидетельство Г. Адамовича — Звено. Париж, 1923. 10 сентября), или на К. Вагинова, в связи с которым Гумилева «сердило, что он не может Вагинова убедить писать иначе» (свидетельство Г. Адамовича — Последние новости. Париж, 1934. 14 июня). Гумилев безостановочно наблюдал за потоком новой русской поэзии, хотя, вообще говоря, за остальными литературными новинками специально не следил. Беллетрист А. В. Амфитеатов вспоминал: «А однажды — на мой вопрос, читал ли он, не помню уж какой роман, — Николай Степанович совершенно серьезно возразил, что он никогда не читает беллетристики, потому что, если идея истинно художественна, то она может и должна быть выражена только стихом...» (Сегодня. Рига, 1921. 18 сентября). В послереволюционные годы Гумилев в различных стихотворных студиях много занимается конкретными разборами стихотворений, но как обозреватель поэзии почти никогда не выступает. Именно в это время он задумывает свести свои прошлые критические статьи и заметки в цельную книгу.

Этот проект издания «Писем о русской поэзии», по-видимому, имел стимулом и образцом книгу Брюсова «Далекие и близкие», сложенную из рецензий, печатавшихся в «Весах» и «Русской мысли». Гумилев писал Брюсову 15 ноября 1911 г.: «О Вашей книге «Далекие и Близкие» я буду писать в ближайшем номере. Удивительно, какой цельной вышла она, составленная из отдельных рецензий» (замысел не был реализован). По свидетельству Г. В. Иванова, обсуждая вопрос о будущей своей книге, Гумилев «колебался лишь в вопросе, как систематизировать имеющийся материал. Он хотел расположить по алфавиту рецензии об отдельных авторах, внося в них соответствующие данные и поправки, так что книга имела вид ряда сжатых характеристик, обнимающих всю современную русскую поэзию. Н. Гумилеву не удалось приступить к этой работе» (предисловие к изданию 1923 г.). Издание было подготовлено после смерти Гумилева Георгием Ивановым для кооперативного издательства «Мысль» и вышло в свет в 1923 г. Оно содержало ряд существенных текстологических изъянов (в том числе необъяснимые пропуски двух «писем» из «Аполлона»). П. Н. Лукницкий записал разговор с Ахматовой 2 декабря 1925 г.: «А. А. говорила о „Письмах о русской поэзии”, о том, как они безобразно редактированы Г. Ивановым, показывала мне часть (всех — великое множество) искажений, неверностей, изуродованных цитат, неправильностей в списке фамилий и т. д. и т. п.» (Лукницкая В. Из двух тысяч встреч: Рассказ о летописце. М., 1987. С. 51). Брюсов отметил книгу статьей-рецензией «Суд акмеиста»: «Чтобы угадать по первому опыту степень дарования автора, чтобы в беглой заметке охарактеризовать его ярко, нужно много литературного вкуса и большое писательское умение,

особый критический талант и особое чутье. <...> Книга Н. Гумилева заслуживает внимания уже потому, что из трудного испытания автор вышел победителем. <...> Когда перечитываешь эти старые журнальные отзывы <...> мало находишь, что к сказанному прибавить, что в нем изменить. У Н. Гумилева было чутье подлинного критика, его оценки метки, выражают — в кратких формулах — самое существо поэта» (Печать и революция. 1923. № 3. С. 96—97).

Автором другой рецензии был литературовед П. Н. Медведев, тоже в целом высоко оценивший книгу: «В немногих скупых словах он умеет сказать очень много. Ему присущ подлинный критический дар проницательности и угадывания. Каждый его отзыв отмечен печатью строгого и изысканного вкуса. Этим я вовсе не хочу сказать, что все оценки Гумилева представляются мне безошибочными. Нет, с моей точки зрения, он далеко не все понял в символизме, неверно судит о Прекрасной Даме Блока, слишком поверхностно подходит к Бунину и т. д. Но все эти промахи, вольные и невольные, все же не могут заслонить очень крупных достоинств и этих писем, и всей книги в целом — серьезной, четкой, умной, написанной с подлинной любовью, поразительной добросовестностью и громадным вкусом» (Записки Передвижного театра. 1923. № 52. С. 6).

В рецензии А. В. Бахраха отмечена «мудрая уравновешенность Гумилева: классик Верховский, символист Вяч. Иванов или футурист Хлебников в равной мере оценены покойным поэтом». В этой же рецензии содержится справедливое утверждение о том, что ключевые тезисы гумилевской эстетики прямо противоположны программной гладкописи «многочисленных учеников Гумилева, продолжающих шествовать с его именем по совершенно чужой для него дороге». Приведа гумилевские положения о том, что стихотворение должно быть безукоризненным до неправды и что только сознательные отступления от общепринятого правила дают стихотворению индивидуальность, рецензент замечал: «В этом чистая и основная идея гумилевской поэтики, исковерканной — даже столь непродолжительным — течением времени» (Новая русская книга. 1923. № 5-6. С. 26).

На выход «Писем о русской поэзии» статьей «Поэтика Гумилева» откликнулся литературовед К. В. Мочульский, десятью годами ранее бывший ближайшим свидетелем выработки акмеистической доктрины. Он писал В. М. Жирмунскому в феврале 1913 г.: «...Гумилев поселился в одном доме со мной, этажом выше. И часто вечерами мы плаваем с ним в облаках поэзии и табачного дыма, обсуждая все вопросы поэтики и поэзии; споря и обсуждая новое литературное течение «акмеизм», maitre'ом которого он себя считает. Все это хоть и не вполне соответствует моим вкусам, тем не менее очень оригинально и интересно» (Русская литература. 1988. № 2. С. 182). Такое соединение известной отчужденности от акмеистских лозунгов со знанием конкретной мировоззренческой атмосферы, в которой они рождались, делают реконструкцию гумилевской системы поэтики К. В. Мочульским особенно важной и убедительной. В статье 1923 г. он писал: «Символизм считал мир своим представлением, а потому Бога

иметь не был обязан. Акмеизм поверил, и все отношение к миру сразу изменилось. Есть Бог, значит, есть и «иерархия в мире явлений», есть «самоценность» каждой вещи. Этика превращается в эстетику — и все: словарь, образы, синтаксис отражают эту радость обретения мира — не символа, а живой реальности. Все получает смысл и ценность: все явления находят свое место: все весомо, все плотно. Равновесие сил в мире — устойчивость образов в стихах. В поэзии водворяются законы композиции, потому что мир построен. Дерзания мифотворцев и богоборцев сменяются целомудрием верующего зодчего: «труднее построить собор, чем башню». Это учение о целостности мира в применении к явлениям художественной речи и образует поэтику Гумилева. «В стиле Бог показывается из своего творенья, поэт дает самого себя». (...) Непостижимо, что Гумилева упрекали в односторонности и формализме. Святой огонь поэзии — вдруг ремесло? Его благоговение перед божественным словом, его бережное, религиозное отношение к стиху называли анатомией. По непониманию? Едва ли: не понять невозможно. Просто по незнанию. В «Письмах о русской поэзии» пафос Гумилева звучит в самых мелких замечаниях. Он ободряет робкого и слабого, если только тот любит свое дело и верит в него. Но к эстетам и снобам он беспощаден. Эстетизм, неверующий, играющий священными атрибутами поэзии, позвякивающий рифмами для суетной забавы, рядящийся в „стили“, как в платье, взятое напрокат, с холодным сердцем суммирующий „чувства“, бесстыдный и бессовестный, — его злейший враг. Не все отзывы Гумилева мы теперь разделяем: нас удивляют его восторги перед Брюсовым, его сдержанность по отношению к Ахматовой, его односторонний подход к Блоку, — но в общем его эстетическое чутье непогрешимо, и его приговоры действительны по сей день. Он всегда находит меткое определение, отчетливую и краткую формулу, живописную характеристику. Говоря о деталях техники и стиля, он не забывает единства поэтической личности, отмечая традицию, прислушивается к характерному и неповторимому» (Звено. Париж, 1923. 18 июня).

Представляя критическое наследие Гумилева сегодняшнему читателю, следует оговорить, что система эстетических воззрений Гумилева в собственном систематическом изложении в его публикациях представлена только отрывочно. Многие важные для него положения не развернуты. Отчасти это объяснялось срочным, журнальным характером работы. Собеседник записал высказывание Ахматовой в 1960-е г.: «Заслуживают высокой оценки «Письма о русской поэзии», но эти очерки писались Н. С. в спешке, „на пороге типографии“, как они тогда шутили» (Звезда. 1989. № 6. С. 73).

В 1968 г. «Письма о русской поэзии» с добавлением пропущенных статей из «Аполлона», «Речи», «Журнала театра Литературно-художественного общества» вошли в состав 4-го тома изданного в Вашингтоне собрания сочинений Гумилева (подготовка текста и комментарии Г. П. Струве). Ряд заметок, оставшихся за рамками этого тома, был опубликован в книгах «Гумилевские чтения» (Вена, 1984), «Н. Гумилев. Неизданное и несобранное. Составление, редакция и комментарии М. Баскер и Ш. Греем.

(Париж, 1986), в подборке журнала «Литературное обозрение» (1987, № 7; публикация А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика.). Некоторые материалы впервые публикуются в настоящем издании. Из известных нам критических текстов Гумилева в него не вошли сохранившиеся в архиве фрагменты поздней статьи о Теофиле Готье (ОР ГПБ) и заметка 1918 г. о театре Александра Блока, ждущая своей публикации в 5-й книге 92-го тома «Литературного наследства». Выдвинутое недавно предположение о принадлежности Гумилеву анонимного полилога «Пчелы и осы Аполлона» в первом номере журнала «Аполлон» за 1909 г. (Крейд В. Неизвестная статья Н. С. Гумилева? // Новый журнал. Нью-Йорк, 1987. № 166. С. 189—202) расходится с действительностью. Часть текста этой статьи собственноручно написана И. Анненским, а в составлении окончательного варианта принимали участие М. А. Кузмин и С. К. Маковский (см.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год. Л., 1978. С. 227—228).

Отзывы Гумилева о стихах молодых поэтов в бытность его членом приемной комиссии петроградского отделения Союза поэтов (1920) — о В. В. Третьякове, М. Георгиевском, Е. Г. Полонской, А. Сычеве, Г. М. Римском-Корсакове, Б. В. и В. В. Смиренских, Р. Н. Блох, С. В. Фарфоровском, Н. А. Коварском, Б. В. Папаригопуло, А. Кудрявцеве, Э. Ф. Голлербах, Д. А. Крючкове, В. Валувич, А. Я. Гофмане, Н. Оболенской, В. Л. Пастухове — опубликованы в 92-м томе «Литературного наследства» (М. 1987. Кн. 4. С. 687—695).

Тексты воспроизводятся по первым публикациям (с устранением очевидных опечаток). В ряде случаев без оговорок исправлены описки Гумилева в поэтических цитатах.

При ссылке на архивные источники не приводится подробная археографическая справка в случаях, когда автор документа или адресат письма является фондообразователем. Сведения о малоизвестных поэтах, как правило, даются подробней, чем о видных писателях обозреваемого Гумилевым периода истории русской литературы.

ЖИЗНЬ СТИХА

Впервые — Аполлон. 1910. № 7.

¹ «Дубинушка» — песня на стихи Л. Н. Трефолева.

² ...чувства добрые... — строки из пушкинского «Памятника».

³ Пусть замолчит Иоанн Дамаскин! — По-видимому, имеются в виду монологи Иоанна Дамаскина в одноименной поэме А. К. Толстого, исполненные пафоса свободы поэтических песнопений.

⁴ Копье Франсуа Эдуард (1842—1908) и Сюлли-Прюдом Рене Франсуа Арман (1839—1907) — французские поэты.

⁵ ...Подите прочь... — из стихотворения Пушкина «Поэт и чернь».

⁶ Эредиа Хозе Мария де (1842—1905) — французский поэт.

⁷ Майков Аполлон Николаевич (1821—1897) — русский поэт, традиционно считавшийся представителем «чистого искусства».

⁸ «Иродиада» — драматическая поэма С. Малларме (1869).

⁹ Из эссе О. Уайльда «Истина лжи».

¹⁰ По-видимому, имеется в виду следующее место из статьи И. С. Тургенева «Несколько слов о стихотворениях Ф. И. Тютчева» (1854): «Давно уже и прекрасно сказано, что он <поэт> должен выносить его <произведение> у своего сердца, как мать ребенка во чреве; собственная его кровь должна струиться в его произведении, и этой животворной струи не может заменить ничто, внесенное извне...»

¹¹ *Асселино* Шарль (1820—1874) — французский критик.

¹² *Мейнар* Франсуа де (1582—1648) — французский поэт.

¹³ В пьесе Федора Сологуба «Ночные пляски» (1908) Юный поэт очаровывает царевен чтением стихотворения «Выхожу один я на дорогу...». Гумилев участвовал в любительском спектакле по этой пьесе, поставленном в марте 1909 г. в Петербурге, — он играл Короля Зельтерского, а роль Юного поэта исполнял С. М. Городецкий.

¹⁴ Стихотворение И. Анненского «Смычок и струны» из сборника «Тихие песни» (1904).

¹⁵ Последний номер журнала «Весы» (1909. № 12) вышел весной 1910 г.

¹⁶ По свидетельству В. К. Шилейко, записанному П. Н. Лукницким, в пореволюционные годы Гумилев «Горькому... удивлялся в хорошем смысле этого слова и очень уважал его как поэта. ...Я никогда не слышал, чтобы он плохо говорил о Горьком. Кажется, Горький тоже его любил» (Аврора. 1989. № 2. С. 120).

¹⁷ На тон этих строк обратил внимание поэт и публицист В. Г. Тан-Богораз. Приведа их как образец «сурового», «увесистого» стиля современной критики, он замечал: «Новые критики говорят, как завоеватели, с уверенностью Александра Македонского» (Тан В. Г. На разных уровнях // Утро России. 1910. 11 июня).

НАСЛЕДИЕ СИМВОЛИЗМА И АКМЕИЗМ

Впервые — Аполлон. 1913. № 1.

19 декабря 1912 г. Гумилев выступал в прениях по докладу Городецкого «Символизм и акмеизм» в кабаре «Бродячая собака». «Гумилев, дополняя докладчика, останавливается на том, что Сергей Городецкий отнесся к символизму как читатель, а не как поэт и историк литературы. Символизм прожил более 25 лет и представляет собой великое явление. Акмеизм же исходит из символизма и имеет с ним точки соприкосновения. К числу характерных особенностей акмеизма относится и то, что он выдвигает «мужскую струю в поэзии» в противоположность «женской струе», которую выдвигал символизм» (Л(арин О.? — И. Я. Рабинович). Символизм и акмеизм. // Русская молва. 1912, 22 декабря). «Н. Гумилев добавил в своем возражении несколько характерных дополнений. В символизме неустойчивость формы — женская струя, в акмеизме — твердость,

определенность форм — мужская струя. Символизм всегда шел по линии наименьшего сопротивления, акмеизм идет по линии наибольшего сопротивления. Чем для символизма было декадентство, тем для акмеизма является адамизм: это предварительная ступень» (К<лейнершейхет?> И. Символизм и акмеизм. // Речь, 1912, 24 декабря). В прениях выступал также Е. А. Зноско-Боровский, который «отвергал сам факт существования акмеизма как школы отличной от предыдущих и в доказательство приводил выдержки из статей Н. Гумилева, написанных, когда последний считал еще себя символистом» (Аполлон. 1913. № 1. С. 71).

В оглавлении журнала статья названа «Заветы символизма и акмеизм». Следом в этом номере помещена статья С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии». Анна Ахматова в набросках воспоминаний о Мандельштаме писала: «Глеб Струве прав, говоря, что Сергей Городецкий был случайной фигурой в акмеизме, я помню, как к нам в Царском Селе очень поздно вечером без зова и предупреждения пришел С. К. Маковский (Малая, 63) и умолял Колю согласиться на то, чтобы статья Городецкого не шла в „Аполлоне“ (т. н. манифест), потому что у него от этих двух статей такое впечатление, что входит человек (Гумилев), а за ним обезьяна (Городецкий), которая бессмысленно пердразнивает жесты человека. Рассказывая мне об этом, Н. С. заметил, что, может быть, Маковский и прав, но уступить нельзя».

Манифесты Гумилева и Городецкого вызвали целый ряд критических отзывов. Гумилев более всего рассчитывал на поддержку Валерия Брюсова, но именно его отзыв (Русская мысль. 1913. № 4) оказался самым разящим.

¹ ...мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь — в этих словах современный исследователь видит «получитату» из Книги Иисуса Навина (1, 8): «Будь тверд и мужествен... ибо с тобою Господь, Бог твой, везде, куда ни пойдешь» (Э ш е л ь м а н Р. Гумилевское «Слово» и мистицизм. // Русская мысль. Париж, 1986. 29 августа; как известно, к этой книге отсылает третий стих стихотворения «Слово» — «Солнце останавливали словом»).

² При *Седане* в 1870 г. немецкая армия нанесла поражение французской.

³ ...на значение в искусстве символа...— В этой связи Брюсов писал: «Как же, спрашивается, может г. Гумилев, „высоко цена“ идею символа, в то же время искать „полной согласованности“ с этим „способом поэтического воздействия“ (как выражается автор) еще каких-то других „способов воздействия“? Какое наивное непонимание слов — ставить на одной плоскости символизм, основной принцип художественного творчества, и какие-то „прочие“ способы поэтического воздействия! К чему же, в конце концов, они могут сводиться? — не к тому же ли исканию „свободного (или иного) стиха, более своеобразного и зыбкого слога, (новых) метафор“ и т. под., т. е. всего, за что г. Гумилев жестоко осуждает символистов,

будто бы „выдвигавших на передний план чисто литературные задачи“! Или символизм законен, и тогда он основное и единственное начало искусства, или должно от него отказаться, но нельзя символизмом „пользоваться между прочим“.

⁴ *...Mais où sont les neiges d'antan!* — из «Баллады о дамах прошедших времен» («Увы! где прошлогодний снег...»).

⁵ *Чаще всего произносятся имена...* — Брюсов отмечал: «Допуская Виллона и с некоторой натяжкой Раблэ в роли учителей примитивизма, мы уже никак не можем присоединить к ним Шекспира, а тем более Теофиля Готье. Теофиль Готье, сей роète impessable <непогрешимый поэт> в роли предводителя „лесных зверей“, — какая ирония! <...> Упоминанием имени Готье г. Гумилев отдал дань своим чисто эстетическим увлечениям и заставил думать, что призыв акмеизма к первобытности, к духу „Адама“, — только салонная причуда эстетов».

ЧИТАТЕЛЬ

Впервые — Цех поэтов. II—III. Берлин. 1923.

Как явствует из текста статьи, она должна была составить вступление к книге по теории поэзии.

¹ «Небесный Иерусалим» — «град Бога живаго» (Послание к евреям св. апостола Павла), описанный в Откровении Иоанна Богослова (21, 2—21). Ср. в стихотворении Н. Гумилева «Память» (1920):

Сердце будет пламенем палимо
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,
Стены Нового Иерусалима
На полях моей родной страны.

² *Нирвана* — в воззрениях буддистов — освобождение души, высшее состояние сознания, выход из череды перерождений.

³ «...*трав неясный запах*» — из стихотворения А. А. Фета «Как беден наш язык! — Хочу и не могу...» (1887).

⁴ «...*была звездная книга ясна... / и с ним говорила морская волна*» — неточная цитата из стихотворения Е. А. Баратынского «На смерть Гете» (1832).

⁵ Речь идет о «Маленьких поэмах в прозе» Шарля Бодлера (1869) и ритмической прозе Артюра Рембо «Озарения» и «Сезон в Аду».

⁶ *...подошла к запретной области...* — По-видимому, речь идет о борьбе Уильяма Вордсворта (1770—1850), английского поэта-романтика, с «поэтизмами» и фигурами красноречия и о его стремлении внедрить в поэтическую речь разговорный стиль и «подлинный язык людей» (real language of men).

⁷ *Фор Поль* (1872—1960) — французский поэт, получивший среди парижских журналистов в 1912 г. титул «короля поэтов». В 1914 г. посетил Петербург, где его чествовали в кабаре «Бродячая собака» (возможно, при участии Гумилева).

⁸ ...аксиома Кольриджа — по-видимому, слова английского поэта-романтика Сэмюэля Тэйлора Кольриджа (1772—1834), содержащиеся в его «Застольных беседах» («Table-talk»): «Определение хорошей прозы — нужные слова на нужном месте, хорошей поэзии — самые нужные слова на самом нужном месте». Этот афоризм Кольриджа в гумилевской редакции М. Кузмин назвал «определением какого-то наивного человека» (Кузмин М. Условности. Пг., 1923. С. 170).

⁹ Банвиль Теодор де (1823—1891) — французский поэт, драматург и эссеист, автор «Маленького трактата о французской поэзии» (1872) и сборника стихов «Акробатические оды», или «Клоунские оды» («Odes funambulesque») (1873).

15 января 1917 г. Гумилев писал Ларисе Рейснер о замысле не написанной им в итоге пьесы: «Она была бы чудесна, моя пьеса, если бы я был более искусным техником. Как я жалею теперь о бесплодно потраченных годах, когда, подчиняясь внушеньям невежественных критиков, я искал в поэзии какой-то задуховности и теплоты, а не упражнялся в писании рондо, ронделей, лэ, вирелэ и пр. Что из того, что я в этом немного искуснее моих сверстников? Искусство Теодора де Банвиля и то оказалось бы малым для моей задачи» (В мире книг. 1987. № 4. С. 74).

¹⁰ Малларме Стефан (1842—1898) — французский поэт, воззрения которого оказали влияние на формирование гумилевских концепций поэзии в период его пребывания в Париже (1906—1907 гг.).

¹¹ Каинитки, дочери библейского Каина, в некоторых христианских традициях (эфиопской, армянской) интерпретировались как героини строк Книги Бытия (6, 2): «Тогда сыны Божии увидели дочерей человеческих, что они красивы, и брали их себе в жены...»

¹² Беллами Эдвард (1850—1898) — американский писатель, автор утопического романа «Через сто лет».

¹³ «Джоконда» — драма Габриеле д'Аннунцио (1899).

¹⁴ О Лермонтове Гумилев в своих статьях упоминал сравнительно мало, но, по-видимому, высказывался устно, свидетельствуя чему находим в мемуарных заметках писателя Б. А. Лазаревского: «Гумилев понимал и чувствовал Лермонтова сильнее и яснее всех ученых „исследователей“» (Последние известия. Таллинн, 1926. 18 февраля). Типологическое сравнение творчества Гумилева и Лермонтова проведено в статье Льва (Леона) Гомолицкого «Крылатый брат» (За свободу. Варшава, 1931. 27 сентября).

АНАТОМИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ

Впервые — Дракон. Альманах стихов. Вып. 1. Пб., 1921.

Рецензент, близкий к Московскому лингвистическому кружку, сопоставлял статью Гумилева с напечатанным в том же альманахе этюдом Андрея Белого «Отрывки из глоссололии (Поэмы о звуке)»: «„Субъективная“, дикая истина Андрея Белого уступает здесь истине научной.

⟨...⟩ И если Белый верит в язык языков, идущий на смену слову, во второе пришествие этого слова, то Гумилев предлагает верить в наступление времени, „когда поэты станут взвешивать каждое свое слово с той же тщательностью, как и творцы культовых песнопений”¹ (Москвич. Поэт о слове. «Дракон» // Новый путь. Рига, 1921. 18 мая).

Эта статья вызвала замечания Э. А. Старка (Зигфрида), например: «...различие между художником-прозаиком и поэтом требует тонкой дифференциации. ⟨...⟩ Не следует ли признать, что управляющие прозой законы как-то отличаются от законов поэзии?» (Книга и революция. 1921. № 10-11. С. 35), и М. Л. Слонимского (он нашел то же противопоставление поэта и прозаика «голословным и неубедительным» — Жизнь искусства. 1921. 9—11 марта), пренебрежительный выпад С. П. Боброва: «...ужасная безграмотщина ⟨...⟩ с задраным в небеса носом» (Печать и революция. 1921. № 2. С. 206) и широко известную полемическую статью Блока «Безбожества, без вдохновенья».

Историю возникновения статьи Блока излагала Е. Ф. Книпович в письме к П. Н. Зайцеву от 18 марта 1924 г.: «Написана она в апреле 1921 года. В это время вышел альманах „Дракон”, изданный Цехом поэтов. Акмеистический декорум его, отрыв не только от современности, но и от жизни очень возмутил всех нас: Ал. Андреевна Кублицкая (мать А. А. Блока), я и, отчасти, сам Александр Александрович подбивали К. И. Чуковского как прекрасного полемиста выступить против них. Но Чуковский уверил, что „не талантлив” и не может и предложил Ал. Ал. написать самому статью об акмеистах для второго номера журнала „Дом Искусств”. Надо сказать, что в это время Ал. Ал. встречался с Гумилевым во „Всемирной литературе” и вел с ним нескончаемые споры, стараясь если не принять, то понять, найти что-нибудь живое и подлинное в *credo* акмеизма. Это не удалось, и тогда он согласился на предложение Чуковского и написал статью, которой несвойственное ему в последние годы полемическое заострение он объяснил тем, что „Я десять лет слушал и старался, чтобы мне что-нибудь понравилось, и больше не хочу, пусть они теперь слушают” (ИМЛИ). Со статьей Блока Гумилев мог ознакомиться в корректурном экземпляре «Литературной газеты» (апрель — май 1921 г.), запрещенном цензором. Есть ряд свидетельств о том, что Гумилев предполагал написать еще одну разъяснительную и полемическую статью. По видимому, со слов петроградского окружения Гумилева, К. В. Мочульский сообщал: «Перед самой своей смертью руководитель Цеха задумывал большую статью „О душе”, в ответ на неуместные упреки критики в холодности и бездушии нового направления» (Последние новости. Париж, 1922. 2 декабря). Доклад Гумилева «Душа поэзии» числится как состоявшийся в хронике петроградского Дома ученых (Наука и ее работники. 1921. № 2. С. 7).

¹ Термин *эйдолология*, принятый в Цехе поэтов, Городецкий объяснял как «систему образов, присущую каждой выразившейся поэтической индивидуальности» (Речь. 1912. 5 ноября).

² Клуб молодых поэтов «Аббатство» (Abbaue), в который входили Ж. Ромэн, Р. Аркос, Ш. Вильдрак, Ж. Дюамель, А. Мерсеро и др., был организован в 1906 г. С членами этого объединения (пользовавшегося поддержкой Р. Гиля) общался Брюсов. Гумилев также был знаком с представителями «Аббатства». В 1907—1908 гг. в Париже он дружил с французским поэтом Никола Деникером, племянником И. Ф. Анненского, чей единственный сборник был в 1907 г. издан «Аббатством». В мае 1910 г., по свидетельству Ахматовой, Гумилев встречался в Париже с Р. Аркосом и А. Мерсеро. Художник М. Ларионов, друживший с Гумилевым в Париже в 1917 г., называет Шарля Вильдрака другом Гумилева. Сближение программы «Аббатства» с требованиями акмеизма вызвало недоуменный отклик филолога Б. В. Горнунга: «...ясно различимой группой являются поэты бывшего «Аббатства» и унаимизма, по непонятным причинам привлечшие симпатии Гумилева. Исторической заслугой этой группы было то, что она выдвинула одного из крупнейших поэтов современности Жюля Ромэна. Сама же она упорно и систематически добивается разрушения французского стиха, продолжая этой своей стороной стремления верлибристов и Рене Гиля, а своей непроходимой скукой заставляя видеть в себе не что иное, как ипохондрическое эпигонство младшей верленовской линии» (Горнунг Борис. О современной французской лирике // Чет и нечет. Альманах поэзии и критики. М., 1925. С. 38).

³ *Передаю это по протопопу Аввакуму...* — см. «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное»: «По алфавиту, а ль Отцу, и ль Сыну, у и я Духу Святому. Григорий Нисский толкует: аллилуия — речь, хвала Богу; а Василий Великий пишет: аллилуия — ангельская речь, человечески рещи: слава Тебе, Боже! До Василия пояху во церкви ангельские речи: аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя! Егда же бысть Василий и повеле пети две ангельские речи, а третью, человеческую, сице: аллилуйя, аллилуйя, слава Тебе, Боже!»

[ПЕРЕВОДЫ СТИХОТВОРНЫЕ]

Впервые — в сб.: Принципы художественного перевода. Пг., 1919. Здесь текст воспроизведен по второму, дополненному изданию сборника (содержавшего также статьи Ф. Д. Батюшкова и К. И. Чуковского).

¹ Поп Александр (1688—1744) — английский поэт-классицист.

² Костров Ермил Иванович (1750-е — 1796) — русский поэт, прозаик, переводчик.

³ Имя Редьярда Киплинга (1865—1936), возможно, под влиянием бесед с Гумилевым, упоминает в очерке о Гумилеве поэт А. А. Кондратьев: «Хотя его и называют учеником Иннокентия Анненского, но последний оказал на Николая Степановича, главным образом, общекультурное влияние. От Вячеслава Иванова (в Академии поэтов) Гумилев вряд ли

чему мог научиться. Наибольшее влияние на него имели как поэты Брюсов, Бальмонт и французские поэты конца века. Но любимыми писателями его все-таки были Киплинг, Майн-Рид, а может быть, и Шехерезада» (Последние новости. Таллинн, 1927. 20 февраля).

⁴ *Лафорг* Жюль (1860—1887) — один из французских «проклятых» поэтов. Этого поэта высоко ценил И. Анненский — по воспоминаниям С. К. Маковского, «он чтит нелицемерно как наставников своих верных рыцарей иронии, начиная с Аристофана и кончая Лафоргом и Реми де Гурмоном» (Веретено. Берлин, 1922. Кн. 1. С. 244). Г. В. Адамович вспоминал:

«Насчет Лафорга произошел когда-то во „Всемирной литературе” спор у Гумилева с Горьким». Но после заявления Гумилева о том, «что этот человек не только писал удивительные стихи, но испещрил всего Гегеля в немецком тексте необыкновеннейшими примечаниями», Горький примирился с Лафоргом». (Последние новости. Париж, 1937. 29 апреля).

«ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ»

Рецензии на поэтические сборники

Кроме «Писем о русской поэзии», опубликованных в «Аполлоне», в данный раздел включены критические отзывы Гумилева о поэзии, относящиеся к периоду до возникновения «Аполлона», после прекращения его издания весной 1918 г., равно как заметки для журналов и газет, писавшиеся одновременно с обозревательской деятельностью поэта в «Аполлоне». Сведенные воедино в хронологической последовательности, они во всей полноте рисуют облик Гумилева как одного из авторитетнейших исполкователей и судей российского поэтического Парнаса начала века. Для статей, печатавшихся в разделе «Письма о русской поэзии» (журнал «Аполлон»), которые составили в восприятии позднейших читательских поколений особый самостоятельный цикл, принята двойная нумерация: арабская цифра в этом случае определяет порядковый номер статьи внутри нашего раздела, а римская — ее место в цикле журнала «Аполлон» «Письма о русской поэзии».

1

Впервые — Речь. 1908. 22 мая.

¹ Михаил Алексеевич *Кузмин* (1872—1936) — поэт, прозаик, критик, переводчик, композитор. Его первая книга стихов «Сети» вышла в символистском издательстве «Скорпион». Эту и две последующие книги стихов Кузмина Гумилев оценил высоко. По-видимому, позднее в его отношении к поэзии Кузмина произошел перелом. Мандельштам свидетельствовал в 1935 г.: «Гумилев говорил, что поэт К(узмин) плохой» (Подъем. 1988. № 9. С. 119).

² Гумилев имеет в виду древнегреческое различие двух Афродит —

Афродиты Пандемос (Всенародной, Низкой) и Афродиты Урании (Небесной). В «Пире» Платона Афродита Небесная — покровительница любви мужчины к юноше, в теле которого воплощена высшая красота. В газете «Последние новости» (1908. 23 мая) анонимный обозреватель откликнулся на это место из рецензии Гумилева: «Решительно непонятно, как могла мерзкая пропаганда Афродиты-Урании под видом рецензии о мерзких виршах Кузмина так цинично и откровенно располагаться на столбцах солидной „Речи“ <...>?» 15 июня 1908 г. Гумилев писал Брюсову: «За мои стихи и рецензии в „Речи“ меня травит маленькая вечерняя газета „Последние новости“. Но пока довольно неостроумно: так, например, „Афродиту-Уранию“, про которую я однажды упомянул, она спутала с Афр(оди-той) Уранистов и т. д.» («уранистами» в начале века называли мужеложцев).

2

Впервые — Речь. 1908. 24 мая.

Валерий Яковлевич Брюсов (1873—1924) был для начинающего Гумилева поэтическим «мэтром». 12 мая 1908 г. Гумилев писал Брюсову, благодаря за внимательное и пристрастное отношение к его стихам: «Нет сомнения, что я сделал громадные успехи, но также нет сомнения, что это почти исключительно благодаря Вам. И я еще раз хочу Вас просить не смотреть на меня как на писателя, а только как на ученика, который до своего поэтического совершеннолетия отдал себя в Вашу полную власть»; в другом письме к Брюсову (1908) Гумилев признавался: «Вы были моим покровителем, а я ищу в Вас „учителя“ и жду формул деятельности, которым я поверю не из каких-нибудь соображений (хотя бы и высшего порядка), а вполне инстинктивно».

Критик П. М. Пильский вспоминал разговор с Гумилевым осенью 1908 г., когда зашла речь о Брюсове: «О нем только что была напечатана тогда моя статья („Поэт лабиринта” — Весна. 1908. № 1), и в ней я отмечал брюсовскую гордыню и брюсовское честолюбие. Гумилеву это нравилось. Брюсова он ставил высоко» (Сегодня вечером, Рига, 1926. 2 сентября). Книге стихов Гумилева «Жемчуга» (М.; Скорпион, 1910) предпослано посвящение: «Посвящается моему учителю Валерию Брюсову».

Смысл посвящения раскрывал С. А. Ауслендер в рецензии на «Жемчуга» — по-видимому, под воздействием бесед с Гумилевым: «И это не только поза почтительности перед величайшим из современников, нашим поэтом. С горделивой радостью несет звание „ученика“ Гумилев, требуя и от других („Письма о русской поэзии“, „Аполлон“) отношения к мастерству строгого и серьезного. <...> С сознательной настойчивостью учится Гумилев, не внешне подражая, а проникая в тайну творчества поэта, избранного им себе в учителя» (Речь. 1910. 5 июля). Тональность отзывов Гумилева о Брюсове вызывала иногда даже ехидство современников:

«Брюсов пригнул Гумилева. Благодарный Гумилев пел в печати такие дифирамбы Брюсову, что становилось даже неловко». (Философов Д. Акмеисты и М. П. Неведомский // Речь. 1913. 17 февраля). Впоследствии отношение Гумилева к поэзии Брюсова стало более критичным. Г. В. Адамович, общавшийся с Гумилевым с середины 1910-х гг., вспоминал:

«Н. Гумилев, усердно читавший Брюсова, многому у него научившийся и много о нем думавший, не раз говорил:

— Это поэт, у которого нет ни одного действительно хорошего стихотворения... Но отдельные строфы у него удивительные» (Последние новости. Париж, 1934. 9 августа).

Тот же мемуарист свидетельствует: «Гумилев как-то смеялся, что если сегодня назвать при Брюсове имя какого-нибудь неизвестного ему средневекового рыцаря, завтра у него будет готова ода или поэма в честь этого воителя...» (Последние новости. Париж, 1936. 19 марта).

Тем не менее Гумилеву было суждено до конца своих дней восприниматься многими современниками в качестве догматически преданного последователя Брюсова. Это мнение разделял и Блок (и в тексте его статьи «Без божества, без вдохновенья» оно отчасти отразилось). В. Ф. Ходасевич вспоминал о разговоре с Блоком в начале 1921 г.: «Гумилева, я помню, он обвинял в том, что тот взял у Брюсова все худшее, не поняв и не усвоив лучшего» (Дни. Париж, 1926. 8 августа).

3

Впервые — Речь. 1908. 18 сентября.

Отношение к творчеству Федора Сологуба (Федора Кузьмича Тетерникова; 1863—1927) в целом Гумилеву пришлось продумывать несколько раз на протяжении своего творческого пути. «Я всегда Вас считал и считаю одним из лучших вождей того направления, в котором протекает мое творчество», — писал он Ф. Сологубу в 1915 г. Пространный монолог Гумилева о Сологубе, относящийся к 1920 г., приводит по памяти И. Одоевцева в своей книге «На берегах Невы».

Поэзия Сологуба носит отчетливые следы чтения сочинений немецкого философа Артура Шопенгауэра (1788—1860).

¹ — ...о человеке, во взгляде которого чудились... крылья... — Ср.: Пшибышевский С. Homo Sapiens. М., 1909. С. 182. Пшибышевский Станислав (1868—1927) — польский прозаик, оказавший большое влияние на русское читательское поколение 1900-х гг.

² Звезда Маир — индивидуальный сологубовский символ.

Впервые — Весна. 1908. № 10.

В ранней молодости Гумилев прошел через несомненное влияние творчества Константина Дмитриевича Бальмонта (1867—1942). К теме былых заслуг Бальмонта перед русской поэзией он впоследствии неоднократно возвращался — и в наброске статьи «Вожди новой школы», и в разговорах, как о том свидетельствует И. Одоевцева в книге «На берегах Невы». Сохранился стихотворный инскрипт Гумилева («...от... соперника Бальмонта, Н. Гумилева») на книге Бальмонта «Будем как солнце» (М., 1903): «Гордый Бальмонт для солнца пропел свои песни...» (см.: Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 7).

В стихах Гумилева вплоть до середины 1910-х гг. встречаются отголоски чтения Бальмонта. Ср. в стихотворении Бальмонта «Война» (1905):

Сонмы пчел убийственных, что жалят в самом деле
И готовят Дьяволу не желтый — красный мед,
Соты динамитные, летучие шрапнели,
Помыслы лиддитные, свирепый пулемет.

И в одноименном стихотворении Гумилева (1914):

Как собака на цепи тяжелой,
Тявкает за лесом пулемет,
И жужжат шрапнели, словно пчелы,
Собирая ярко-красный мед.

¹ *Арион* — легендарный древнегреческий лирик-кифаред.

Впервые — Речь. 1908. 29 декабря.

Верховский Юрий Никандрович (1878—1956) — поэт, переводчик, литературовед, в ту пору был близок к Вяч. Иванову. По-видимому, в 1911 г. у него с Гумилевым начались личные столкновения — в начале 1912 г. он писал А. М. Ремизову: «Аполлоновский-то альманах без меня вышел — и без моих стихов. Это уж по милости Николая Степановича Гумилева, не иначе» (ОР ГПБ, ф. 634, оп. 1, № 75). Впоследствии написал статью о Гумилеве — «Путь поэта» (1922), опубликована в сб.: Современная литература. Л., 1925.

В проекте ненаписанных воспоминаний Ю. Н. Верховского (частное собрание) значится план главки: «Полемическое мое отношение к Н. С. Гумилеву — критику, теоретику и поэту-эстету — до «Огненного столпа». Первый его дружелюбный шаг в мою сторону — при последней встрече на заседании Союза Поэтов, которого он был председателем».

Впервые — Речь. 1909. 4 мая.

Андрей *Белый* — псевдоним Бориса Николаевича Бугаева (1880—1934), в свою очередь интересовавшегося техникой стиха у Гумилева и писавшего позднее: «Анализ его выявляет подлинную скульптуру, свойственную классикам» (Новый мир. 1932. № 11. С. 231). По свидетельству Н. А. Оцуца, Гумилев говорил о Белом: «Этому писателю дан гений, но гений свой он умудрился погубить» (О ц у ц Н. Современники. Париж, 1961. С. 61).

¹ «*Марбургский философ*» — так в стихотворении «Мой друг» назван приятель Белого Б. А. Фохт. Гумилев, по-видимому, имеет в виду Германа Когена, названного «профессором марбургским» в стихотворении «Премудрость».

² *Хирам* — финикийский литейщик, украшавший по приглашению Соломона храм в Иерусалиме (III Книга Царств, 7); по позднешему франкомасонскому мифу — архитектор этого храма.

³ *Четвертый пеон* — сочетание двух ямбических стоп, из которых на первой пропущено ударение.

Впервые — Речь. 1909. 6 июля.

С Владимиром Алексеевичем *Пестовским* (писавшим под псевдонимом «В. Пяст»; 1886—1940) Гумилев слушал лекции Вяч. Иванова по стихосложению весной 1909 г. В 1911 г. Гумилев пригласил Пяста в Цех поэтов, с которым Пяст вскоре разошелся.

¹ *Прерафаэлиты* — группа английских художников середины XIX в., стремившихся воссоздать формы и настроение итальянской живописи в до-рафаэлевскую эпоху. В эту группу входил художник и поэт Данте Габриел Росетти, о котором Гумилев писал в стихотворении 1906 г. «Загадка»:

Музы, в красивом пеанте
Странную тайну отметьте,
Спойте мне песню о Данте
И Габриеле Росетти.

Об Эдгаре *По* Гумилев писал в 1906 г. Брюсову как о своем учителе (американского поэта он знал в переводах Брюсова и Бальмонта).

² *Гипердактилические рифмы* — более чем трехсложные рифмы.

Впервые — Речь. 1909. 21 сентября.

Валериан Валерианович *Бородаевский* (1874/75—1923) ранее в том же году издал в Петербурге книжку стихов «Страстные свечи», остав-

шуюся Гумилевым не замеченной. Впоследствии издал сборник «На лоне родимой земли» (М., 1914), о которой Гумилев хотел писать в очередном «письме о русской поэзии» летом 1914 г., — это «письмо» осталось не написанным в связи с начавшейся войной.

¹ «Удрученный ношей крестной» — из стихотворения Тютчева «Эти бедные селенья...» (1855).

9(1)

Впервые — Аполлон. 1909. № 1. Первая статья Гумилева, помещенная в разделе «Письма о русской поэзии».

Городецкий Сергей Митрофанович (1884—1967) в этот период занимал резко отрицательную позицию по отношению к кругу молодых писателей, группировавшихся вокруг журнала «Аполлон». Книга «Русь» вызвала единодушное осуждение его главных литературных друзей — Блока и Вяч. Иванова.

Садовской Борис Александрович (1881—1952) впоследствии вспоминал в своих «Записках»: «Н. С. Гумилев в литературе был мой противник, но встречались мы дружелюбно» (Встречи с прошлым. М., 1988. Вып. 6. С. 128). Садовскому принадлежит резко отрицательная рецензия на сборник Гумилева «Чужое небо» (Современник, 1912. № 4) и памфлет против журнала «Гиперборей» — «Аполлон — сапожник» (Русская молва. 1912. 17 декабря; под псевдонимом «Мимоза»). *Рукавишников* Иван Сергеевич (1887—1930) издал за первые двадцать пять лет нашего века более 10 книг стихов.

10(II)

Впервые — Аполлон. 1909. № 2.

¹ Сергей Михайлович *Соловьев* (1885—1941) написал гекзаметром поэму «Три девы» (в его кн.: *Sturifragium*. М., 1908. С. 85—128).

² Незавершенная поэма М. А. Кузмина «*Новый Ролла*» вошла в его сборник «Глиняные голубки» (1914).

³ *Потемкин* Петр Петрович (1886—1926) был дружен с Гумилевым в 1909 г., когда оба они участвовали в издании «журнала поэтов» «Остров» (несмотря на некоторые размолвки, о которых он писал своему другу В. Ф. Нувелю; см.: Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1987. № 1. С. 59). После известия о смерти Гумилева Потемкин, живший тогда в Кишиневе, посвятил его памяти цикл стихотворений «Че-ка» (см.: Родник. Рига, 1989. № 7).

⁴ *Дез Эссент* — герой романа «Наоборот» («*A rebours*», 1884) одного из наиболее значительных представителей французского «декадентства» Жориса Карла *Гюисманса* (1848—1907). Г. В. Адамович вспоминал:

«Мне однажды пришлось видеть, как Гумилев поссорился с одной

довольно известной литературной дамой и даже наговорил ей дерзостей только из-за того, что она осмелилась предпочесть Гюисмансу Мопассана. Дама смутилась, пошла на уступки и бормотала что-то вроде того, что «конечно, каждый в своем роде...». Но Гумилев был непреклонен:

— Никакого нет своего рода... Мопассан по сравнению с Гюисмансом совершеннейшее ничтожество!

Будучи в Париже, Гумилев ходил к Гюисмансу «на поклон» и был принят. Он подробно рассказывал о своей беседе с автором «*La bas*» («Там внизу») и о том, как Гюисманс его расспрашивал про Толстого и толстовское учение... Прощаясь с Гумилевым, Гюисманс улыбнулся и полушутливо произнес:

— Я очень люблю русских... Но как жаль, что вы не католики» (Звено. Париж, 1927. 22 мая). Ко второй части рассказа Г. В. Адамовича следует, впрочем, отнестись с осторожностью, ибо ни в подробных письмах Гумилева Брюсову из Парижа, ни в свидетельствах очевидцев его парижской жизни, собранных П. Н. Лукницким в 1920-е гг., ни в многочисленных письменных и устных свидетельствах Ахматовой визит Гумилева к Гюисмансу не упоминается.

⁵ *Второй неон* — сочетание двух ямбических стоп с пропуском ударения на второй.

⁶ *Сухогин* Павел Сергеевич (1884—1935) впоследствии издал еще три книги лирических стихотворений.

⁷ *Сергей Кречетов* — псевдоним Сергея Алексеевича Соколова (1879—1936), издавшего впоследствии книгу стихов «Железный перстень» (Берлин, 1924). 1 декабря 1909 г. он писал Ф. Сологубу: «Прочел, как мерзостно изругал меня Гумилев в „Аполлоне“? Думаю, что он очень зелен» (ИРЛИ). Впоследствии С. А. Соколов-Кречетов неоднократно отпускал в адрес Гумилева ответные критические шпильки. Например, он говорил, что «на практике акмеисты, главным образом, описывают, как они „леопардов влет из карабинов убивают“» (Русское слово. 1913. 10 апреля), или советовал поэту В. Эльснеру предоставить «стрелять влет дробью „тигров и слонов“ и разводить всяческий опереточный экзотизм монополисту сих дел, Тартарену русской поэзии г. Гумилеву» (Утро России. 1913. 12 декабря).

⁸ *Инвольтования* — магическая процедура, применяемая к образу (восковой фигурке или иному изображению) той личности, на которую маг хочет оказать воздействие.

⁹ *Ленский* (Абрамович) Владимир Яковлевич (1877—1926) часто печатал стихи в петербургской околomodернистской периодике.

¹⁰ «*Все это уж было когда-то*» — из стихотворения А. К. Толстого «По гребле неровной и тряской...» (точно строка читается так: «Все это когда-то уж было...»)

¹¹ «*Дневник происшествий*» — название газетной рубрики.

Впервые — Аполлон. 1909. № 3.

¹ *Эллис* — псевдоним Льва Львовича Кобылинского (1879—1947), известного своими резкими полемическими статьями в символистских журналах. В свою очередь Эллис с неприятием относился к творчеству Гумилева.

² Святой *Себастьян*, христианский мученик III в., святой *Франциск Ассизский* (1181—1226), основатель ордена францисканцев, святой *Бенедикт*, основавший в 529 г. орден бенедиктинцев — объекты почитания в католической традиции.

³ *...пьяные глаза месяца...* — из книги Фридриха Ницше «Так говорил Заратустра» (часть II, глава «О незапятнанном познании»).

⁴ *Камло* (фр.). — торговец.

Впервые — Аполлон. 1910. № 6.

О Константине Михайловиче *Фофанове* (1862—1911), отчасти, видимо, во исправление данных здесь оценок, Гумилев писал год спустя в некрологе. Как имена-сигналы эпохи поэтического безвременья Гумилев называет здесь Алексея Николаевича Апухтина (1840—1893), Семена Яковлевича Надсона (1862—1887) и Семена Григорьевича Фруга (1860—1916).

Книга Василия *Чолбы* (псевдоним Василия Давидовича Трофименко) содержала стихи, посвященные Блоку, Брюсову и теософской писательнице Анни Безант. В начале 1930-х гг. В. Д. Трофименко предпринимал попытки войти в советскую литературу — писал стихи о колхозах, участвовал в конкурсе на лучшую песню для пионеров и т. п. «Как писателя отношу себя к типу вновь начинающих, — писал он в 1930 г. в редакцию журнала «Красная новь» (ЦГАЛИ).

Янтарев (Бернштейн) Ефим Львович (1880—1942) — московский журналист, автор единственного сборника стихов.

Симановский Иосиф Бенционович (1892—1967) — впоследствии библиотеквед, засл. деят. культ. БССР.

¹ 12 января 1910 г., процитировав эти строки из сборника И. Северянина «Интуитивные краски. Немного стихов», Толстой сказал: «Чем занимаются!.. Это литература!.. Кругом виселицы, полчища безработных, убийства, невероятное пьянство, а у них — упругость пробки!» (Гусев Н. Н. Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого. 1891—1910. М., 1960. С. 738).

² *...дурно понятого Андрея Белого...* — Ранее И. Б. Симановским в том же Бобруйске был издан первый сборник «Закату» с приложением статьи «Андрей Белый и будущее русской литературы» (1909).

³ *Дмитрий Рем* — псевдоним Александра Александровича Баранова, соратника А. Белого по кружку изучения ритмики. В 1913 г. он выпустил совместно с А. Романовской стихотворный сборник «Морские камешки».

Сидоров Алексей Алексеевич (1891—1978) — впоследствии видный советский искусствовед.

⁴ *Давид Жак-Луи* (1748—1825) — наиболее значительный представитель классицизма во французской живописи, *Семирадский* Генрих Ипполитович (1843—1902) — популярный русский живописец салонно-академического стиля.

⁵ К «*строкам фокусническим*» Гумилев, по-видимому, относил часто встречающиеся скопления пеонов, например:

Обманывающая глаз
Ацетиленовая ясность...
Закутанные берега,
И кажущиеся чужими
Над ними лунные рога.

13(V)

Впервые — Аполлон, 1910, № 7.

Тэффи — псевдоним Надежды Александровны Бучинской (1875—1952), известного автора юмористических рассказов, выпустившей впоследствии еще две стихотворные книги — «Шамрам» (Берлин, 1922) и «*Rassiflora*» (Берлин, 1923). В своих воспоминаниях «Моя летопись», написанных в эмиграции в конце 1940-х гг., Тэффи писала: «Я любила Гумилева. (...) Встречаться с ним я любила для тихих бесед. Сидеть вдвоем, читать стихи. Гумилев никогда не позировал. Не носил байроновских воротников с открытой шеей и блузы без пояса, что любил иногда даже Александр Блок, который мог бы обойтись без этого кокетства. Гумилев держал себя просто. Он не был красив, немножко косил, и это придавало его взгляду какую-то особую „сторожкость“ дикой птицы. Он точно боялся, что сейчас кто-то его спугнет. С ним можно было хорошо и просто разговаривать. Никогда не держал себя мэтром. (...) Беседы наши были забавны и довольно фантастичны. Задумали основать кружок «*Островитян*». Островитяне не должны были говорить о луне. Никогда. Луны не было. Луна просто вычеркивалась из существования. Не должны знать Надсона. Не должны знать „Синего журнала“. Не помню сейчас, чем все это было связано между собою, но нас занимало» (частное собрание). Гумилев посвятил Тэффи стихотворение «Сказка» («На скале, у самого края...»). *Валш Жерар* (1865—1931) — составитель антологии французской поэзии. *Теннисон* Алфред (1809—1892) — английский поэт. *Перро* Шарль (1628—1703), графиня *д'Онуа* Мари Катерина (1651(?)—1705), автор «Сказок феи» — французские сказочники. *Эти имена* — из стихотворной пьесы «Пол-

день Дзохары. Легенда Вавилона». *Комнина Анна* (1083— после 1148) — византийский историк, автор «Алексиады», в своем сочинении сетует на нечленораздельность «варварских звуков» в «варварских именах» (см., напр.: *Комнина А.* Алексиада, М., 1965. С. 280, 288, 354). По-видимому, внимание Гумилева к этому примеру заботы о ритме фразы было привлечено статьей французского историка Ш. Диля об Анне Комнине (см.: *Диль Ш.* Византийские портреты. М., 1914. С. 36—37). *Раггауз* Даниил Максимович (1869—1937) приобрел всероссийскую известность как автор текстов для романсов П. И. Чайковского. *Подоводский* Константин Дмитриевич (1868—?) — поэт, драматург, жил в Крыму. О его безуспешных попытках напечататься в советской периодике свидетельствуют его письма 1928—1929 гг. к Н. Замошкину (ЦГАЛИ).

14(VI)

Впервые — Аполлон. 1910. № 8.

¹ О взаимоотношениях *Анненского* и Гумилева см.: Вопросы литературы. 1987. № 2. С. 271—278.

² *Рославлев* Александр Степанович (1883—1920) — автор многих книг стихов и прозы, которому была посвящена нашумевшая статья К. И. Чуковского «Третий сорт» (Весы. 1908. № 1).

³ В стихотворении «*Ангел*» речь идет о встрече с проституткой как об очищении через грех.

⁴ «*Дядя Джон*» — баллада о палаче, встретившемся с призраком обезглавленного им короля.

⁵ *Курлов* Евгений Евграфович (1876—?) — прозаик, поэт, в 1911—1915 гг. — издатель и один из наиболее частых авторов московского ежегодного альманаха «Жатва». Последние из его известных нам публикаций — в газете «Голос Гродно» (1919). В предисловии к рецензируемой книге Е. Е. Курлов писал: «Эту книгу стихов я делю на три части. Одну посвящаю себе, своему безграничному Я, всеобъемлющему и властному. Другую — Тебе, Твоему тонкому и избранному существу, мистическим тайникам твоей сложной и проникновенной души. И третью — Ему, Его уму, острому и независимому. Его цельной индивидуальности». В объявлении на книге названы сочинения «Пророк», «Война», «За идею» и другие рассказы». Александр *Ротштейн*, по сведениям искусствоведа В. Н. Петрова, который был знаком в начале 1930-х гг. с его вдовой, — гвардейский полковник (Наше наследие. 1988. № 4. С. 106). В сонетах А. Ротштейна, многие из которых посвящены титулованным дамам, описаны всевозможные европейские города, крымские пейзажи, живопись прерафаэлитов, живопись кваттроцента, венецианский хрусталь, Петропавловский собор, балаганы на Марсовом поле, спектакль «Гамлет» на сцене императорского Эрмитажа и т. д.

⁶ *Швоб* Марсель (1867—1905) — французский прозаик, переводчик Уитмена; рассказ Швоба восходит к тем же источникам, на которые ссылался К. И. Чуковский: «И откуда взял Кнут Гамсун, будто „Уитмэн всегда смеялся”». «Ни разу я не видел, чтобы он засмеялся или хотя бы улыбнулся», — говорит об Уитмэне Конвей. То же утверждает и Эдуард Карпентер» (Ч у к о в с к и й К. Уот Уитмэн. Пoesия грядущей демократии. Пг., 1919. С. 108).

⁷ Один из наиболее активных поэтов-сатириковцев Василий Васильевич *Князев* (1887—1938) в стихотворении «Ему и ему подобным (после прочтения книги Отто Вейнингера «Пол и характер»)» назвал австрийского философа Отто Вейнингера (1880—1903) «уродом-палачом», а в стихотворении «„Cherchez la femme!” (Посвящается вейнингеристам)» пародийно излагал его учение о двух сущностях человеческой натуры:

Посмотрим глубже на предмет
И мы увидим корень бед:
Столь уличенное уже —
Зоологическое «Ж»!

⁸ Из *современных писателей* Князев бранил Горького, Куприна и Л. Андреева (в стихотворении «Три олимпийца»).

⁹ *Курочкин* Василий Степанович (1831—1875), *Минаев* Дмитрий Дмитриевич (1835—1889) и *Вейнберг* Петр Исаевич (1831—1908) — русские поэты-сатирики.

¹⁰ *Саша Черный* — псевдоним Александра Михайловича Гликберга (1880—1932). «О чем он мог писать там, где даже несоветское выражение глаз считается смертным грехом <...»? — писал он после казни Гумилева (Жар-Птица. Берлин 1921. № 3. С. 36).

15(VII)

Впервые — Аполлон. 1910. № 9.

По выходе этой рецензии С. А. Кречетов (Соколов) писал Сологубу 28 августа 1910 г.: «Весьма негодовал, прочтя в последнем № „Аполлона” гумилевскую на Тебя хулу. Знаешь, Федор Кузьмич, подобало бы привести мальчишек к должному респекту. Конечно, в твоих глазах, как и в глазах зрителей, Гумилев — моська и притом не особо породистая, но ведь, бывает, и мосек бьют, когда они лезут под ноги. В Москве все очень поражены выходкой Гумилева и еще более тем, что она — не в случайном месте, а в „Аполлоне”, руководители коего не могли его просмотреть» (ИРЛИ). Вас. В. Гиппиус, резко отрицательно отзывавшийся о «Жемчугах» (Против течения. 1910. 3 декабря), писал в статье «Лирика Сологуба» (под псевдонимом Росмер): «В последние дни назревает против него недовольство (рецензии Н. Гумилева в «Аполлоне»). Это не удивительно. К поветрию бездушного эстетизма Сологуб не причастен» (Против течения. 1911. 4 января).

Сборник «Апрель» сохранился среди книг Гумилева с надписью: «Н. С. Гумилеву дружески Сергей Соловьев» (библиотека ИРЛИ).

¹ Народолюбец Николай Александрович *Морозов* (1854—1946) был впоследствии приговорен к годичному тюремному заключению (1912—1913) за несколько революционных стихотворений 1870-х гг., включенных в «Звездные песни». 1 октября 1910 г. он писал Брюсову: «О „Звездных песнях“ была хорошая рецензия в „Современном мире“ и пристрастная в «Аполлоне». Она меня не очень огорчила, так как в ней ясно видна предубежденность» (Вопросы литературы. 1976. № 7. С. 191).

² Цитата из «Евгения Онегина» («Письмо Татьяны к Онегину») здесь дана с пунктуационным искажением, сливающим две фразы.

³ *Брандт* Николай Генрихович, живший в Киеве, выпустил также сборники «Тихие песни» (1907), «Ни там, ни тут» (1912), «Саргери (Темницы)» (1913). В эти сборники включены и его стихи на немецком языке. *Сергей Гедройц* — псевдоним Веры Игнатьевны Гедройц (1876—1931), известного хирурга. Впоследствии она была членом Цеха поэтов и выпустила под его маркой сборник «Веги» (1913).

⁴ «...пленной мысли раздраженье»... — из стихотворения Лермонтова «Не верь, не верь себе, мечтатель молодой...».

⁵ Продукция беллетриста Владимира Николаевича *Гордина* (1882—после 1926) была в это время традиционным объектом насмешки петербургских литераторов — ср. эпиграмму Саши Черного:

Литературного ордена
Рыцари! Встаньте, горим!
Книжка Владимира Гордина
Вышла изданием вторым

(Сатирикон. 1910. № 10).

⁶ Картинки к книге «Стихи и сказки» выполнены О. Ю. Клевером.

Впервые — Аполлон. 1910. № 9.

27 июля 1910 г. редактор «Аполлона» С. К. Маковский писал секретарю журнала Е. А. Зноско-Боровскому, что желательно поместить статью об «идеологии „Весов“», и спрашивал, будут ли написаны статьи М. Кузмина и Гумилева о «Весах» (ГПБ, ф. 124, № 2645). Статья Кузмина «Художественная проза „Весов“» была помещена в том же номере, что и статья Гумилева. О контексте журнальной полемики, в котором была написана статья Гумилева см. в комментариях С. С. Гречишкина, Н. В. Котрелева и А. В. Лаврова к переписке Брюсова с Вяч. Ивановым (Литературное наследство. М., 1976. Т. 85. С. 530).

Минский (Виленкин) Николай Максимович (1855—1937) впоследствии был собеседником Гумилева на литературные темы. В 1922 г. он вспоминал: «В 1914 г., когда я с ним познакомился в Петербурге, он, объясняя мне мотивы акмеизма, между прочим сказал: „Я боюсь всякой мистики, боюсь устремлений к иным мирам, потому что не хочу выдавать читателю векселя, по которым расплачиваться буду не я, а какая-то неведомая сила”» (Новая русская книга. 1922. № 1. С. 15).

В ноябре 1908 г. С. А. Ауслендер впервые привел Гумилева на «среду» Вяч. Иванова. 26 февраля 1909 г. Гумилев писал Брюсову: «Я три раза виделся с „царицей Савской” (так Вы называли однажды Вячеслава Ивановича), но в дионисианскую ересь не совратился» (ОР ГБЛ). Однако уже после первых лекций Вяч. Иванова о стихосложении, читанных на «башне» весной 1909 г. Гумилев признавался: «...только теперь я начинаю понимать, что такое стих». Осенью 1909 г. их дружба укрепилась. Во время ссоры Гумилева с Волошиным Вяч. Иванов принял сторону Гумилева. После возвращения Гумилева из Африки в 1910 г. дружеские отношения продолжались. Вяч. Иванов написал рецензию на сборник «Жемчуга» (содержавший наряду с эпитафиями из А. де-Виньи, И. Анненского, Брюсова и эпитаф из Вяч. Иванова). Рецензия завершалась прогнозом: «...когда действительный, страданьем и любовью опыт души разорвет завесы, еще обволакивающие перед взором поэта сущую реальность мира, тогда разделится в нем „суша и вода”; тогда его лирический эпос станет объективным эпосом, и чистою лирикой — его скрытый лиризм, — тогда впервые будет он принадлежать жизни» (Аполлон. 1910. № 7. С. 41). 20 сентября 1921 г. Вяч. Иванов в беседе с М. С. Альтманом вспомнил об этом похвальном отзыве: «Был тогда он еще очень молод и подавал большие надежды, которые впоследствии и оправдал: он поэт несомненный и своеобразный. Конечно, — романтик, и упивающийся экзотикой, но романтизм его не заемный, а подлинный, им пережитый» (Труды по русской и славянской филологии. XI. Тарту, 1968. С. 317).

Гиппиус Зинаида Николаевна (1869—1945) весьма пренебрежительно отнеслась к Гумилеву, когда он нанес визит З. Н. Гиппиус и Д. С. Мережковскому в Париже в конце 1906 г. С З. Н. Гиппиус связан еще один эпизод парижской биографии Гумилева. Весной 1908 г. он сообщил Брюсову, что его новая знакомая, мадмуазель Богданова, «придумала отнести мое стихотворение „Андрогин” для отзыва З. Н. Гиппиус, не говоря ни моего имени, ни моих литературных заслуг. Стихотворение понравилось, было возвращено с надписью „очень хорошо”, и даже Мережковский отнесся к нему благосклонно. М-лле Богданову расспрашивали об авторе и просили его привести, но, конечно, ей не удастся это сделать». Сама З. Н. Гиппиус спустя восемнадцать лет несколько иначе вспоминала этот эпизод: «Одно-единственное стихотворение (Гумилева) мне принесла, без подписи, какая-то барышня в Париже. Гумилева тогда не знали; имя лишь напомнило бы мне, может быть, каменную фигуру молодого монархиста в подпирающих щеки воротничках; но, подписанное или неподписанное, нельзя же и тут было

не увидеть, что это стихотворение, при его еще несовершенстве, принадлежит — поэту?» (Звено. Париж, 1926. 14 февраля).

О Викторе Викторовиче *Гофмане* (1882—1911) Гумилев год спустя подробнее писал в некрологе, а об *Одиноком* (А. И. Тинякове) — два года спустя в рецензии на его первый сборник.

17(VIII)

Впервые — Аполлон. 1910. № 10.

¹ По поводу пренебрежительного отношения круга Цеха поэтов к стихам *Бундина* см. свидетельство Г. В. Адамовича в его воспоминаниях о Бундине (Знамя. 1988. № 4. С. 179).

² *Сидоров* Юрий Ананьевич (1887—1909), студент философского отделения историко-филологического факультета Московского университета.

³ Из стихотворения «Псалом офитов», т. е. гностиков-змеепоклонников, «гностическими чарами» преодолевавших власть духа-мироправителя Ялдабаофа.

⁴ *Теон* — из стихотворения В. А. Жуковского «Теон и Эсхин» (1814).

⁵ Драматическая поэма, подписанная псевдонимом «Ньгин», состояла из двух частей: «Фауст в России» и «Фауст на чужбине».

18(IX—X)

Впервые — Аполлон. 1911. № 4, 5 (обе публикации соединены отсылкой «продолжение следует»).

¹ *Дружинин* Модест Модестович кроме трех упомянутых книг («Стихи», 1909; «Стихотворения», 1909; «Стихи / Стихотворения», 1910) издал в Петербурге в 1912—1916 гг. еще четыре книги стихов. Разнообразные курьезности, встречающиеся в его книжках, вызвали много газетных откликов и пародий — часть этой библиографии автор привел в своем сборнике «Напевные грезы. Созвездие стихотворений» (1916).

² *Антонов* Константин Ермолаевич, принадлежавший к окружению К. М. Фофанова, помимо охарактеризованного сборника «„Дали блаженные!“ Мелкие стихотворения» (СПб., 1910) издал сборник «Новые думы» (СПб., 1903) и «Цветы религии и веры» (Харбин, 1920).

³ *...Тронуть... стихами... знакомую.* — В стихотворном «Предисловии» Н. А. Врангель писал: «Но если хоть раз, моей песне внимая, / Склонитесь вы русой головкой своей... / Тогда за одно лишь такое мгновенье / Забуду насмешек я тягостный сон...», обращаясь, по-видимому, к своей невесте Е. Ф. Гойнинген-Гюне.

⁴ *Гессен* Владимир Матвеевич (1868—1920) — видный правовед, член II и III Государственной думы, издал единственный сборник стихотворений во исполнение воли своей покойной жены.

⁵ *Врангель* Николай Александрович, барон (1871— ?; покончил с собой в эмиграции в Риме), в ту пору — полковник лейб-гвардии конного полка, адъютант великого князя Михаила Александровича. Этот сборник «Стихотворения» был переиздан в 1913 г.

⁶ *Я не верю, что он читал Пушкина.* — В книге имеется стихотворение «Портрету А. С. Пушкина. Фантазия» и отрывок из поэмы «Аннибал» — о предке Н. А. Врангеля Абраме Ганнибале.

⁷ *Алякринский* Сергей Аркадьевич (1889—1938) после сборника «Цепи огня» (М., 1910; у Гумилева название приведено неточно) издал сборник «Кактусы» (М., 1912), был членом иркутского объединения «Барка поэтов» (1921), Всероссийского союза поэтов. В 1930-е гг. отошел от литературной деятельности. Репрессирован. Сборник «Кактусы» был отмечен В. И. Нарбутом в период формирования акмеистской программы: «Если его притянет, подобно магниту, конкретность и если он молод, — от него мы вправе ждать веяния крыльев истинной поэзии — в будущем» (Новая жизнь. 1912. № 10. С. 258).

⁸ *Федоров* Александр Митрофанович (1868—1949) — известный одесский беллетрист, драматург, поэт, художник. Речь идет о 4-м томе его собрания сочинений — «Мой путь» (М., 1911). В своих воспоминаниях о Блоке А. М. Федоров упомянул о встрече с Гумилевым в редакции альманаха «Шиповник» (Гласага. Бухарест, 1922. 11 августа).

⁹ *Иматра* — водопад на реке Вуокса в Финляндии, описанный в стихотворении Федорова «На Иматре».

¹⁰ *Святополк-Мирский* Дмитрий Петрович, князь (1890—1939), автор единственной книги стихов, впоследствии английский литературовед-русист, затем — советский литературный критик. Умер в заключении.

¹¹ Книга Е. Астори «Диссонансы» вышла в Варшаве (1911). Последние известные нам публикации этого автора относятся к 1914 г.

¹² *Штейн* Эразм Ильич после сборника «Я» (СПб., 1910) книг стихов не издавал. Сборник «Я» состоит из циклов «Беременная», «Уроды от рождения» и т. п. Один из мотивов сборника, по-видимому, отразился в гумилевской рецензии 1916 г. на «Камень» О. Мандельштама — стихотворение «Публичная библиотека»:

Тут сколько книг! Таких различных!
Каких великих! Сколько слов!

¹³ *Дубнова-Эрлих* Софья Семеновна (1885—1986) впоследствии издала книжку стихов «Мать» (Пг., 1918). В эмиграции вышли ее «Стихи разных лет» (Нью-Йорк, 1973). В 1910 г. Гумилев принял стихи С. Дубновой к публикации в «Аполлоне» и пригласил ее для беседы в редакцию. С. Дубнова вспоминала:

«Когда я вошла в просторный кабинет с лепным потолком, навстречу поднялся высокий, статный человек. Запомнилось мне ощущение твердости: твердость чувствовалась в рукопожатии, в почти военной выправке, в зорком, внимательном взгляде слегка косящих светлых глаз, в чуть

глуховатом голосе. Почти с первых слов я ощутила себя ученицей, которой предстоит экзамен. Гумилеву явно хотелось выяснить, что представляет собой молодой, начинающий автор. Внешние данные (студентка, член «Кружка молодых») мало обо мне говорили. Моего собеседника, сразу же вошедшего в роль ментора, интересовало мое литературное прошлое. Когда на вопрос о моих любимых поэтах я назвала Фета и Тютчева, Гумилев одобрительно кивнул. Он сказал: «Это хорошая школа». Хуже обстояло дело с иноязычной литературой. Меня поставил в тупик вопрос о Теофиле Готье: пришлось признаться, что я о нем почти ничего не знаю. Гумилев нахмурился, посоветовал пополнить этот пробел в моем литературном образовании и спросил, кого я люблю из французов. Я собралась с духом и с решимостью пловца, бросающегося в пучину, назвала имя, которое не могло прийти по вкусу моему собеседнику: я чувствовала, что не могла изменить любимцу юных лет, автору «93 года», «Отверженных», стихов о революции. Услышав имя Виктора Гюго, Гумилев в горьком раздумьи забарабанил пальцами по столу: мои литературные вкусы оказались ему подозрительными.

Мы заговорили об акмеизме, и мой собеседник принял ясно и уверенно излагать программу нового поэтического мировоззрения. Беседу прервал угрюмый сторож, появившийся со связкой ключей и заявивший, что должен запереть квартиру. Гумилев предложил продолжить нашу беседу в находящемся неподалеку ресторане. Я была удивлена, когда он ввел меня не в общий зал, а в отдельный кабинет, и сразу почувствовала, как изменился тон разговора. Приглушенный свет лампы под темно-красным абажуром, вино в бокалах, — Гумилев часто подливал мне и себе, но я отпивала понемногу, он создавал казавшуюся мне натянутой и несколько тяжелую атмосферу интимности.

Понизив голос, Гумилев заговорил о себе, рассказал, что у него есть невеста в Царском Селе, и уже шьют белое подвенечное платье, потом спросил, читала ли я недавно напечатанное стихотворение Брюсова — смелый поэтический манифест. Я знала эти чеканные стихи, они говорили о том, что «все в жизни лишь средство для вечно певучих стихов» и что душевные переживания ценны для поэта не сами по себе, а как материал для творчества. Для Гумилева эти слова были символом веры; повторяя их, он разгорячился, на лбу выступили красные пятна, он рассказал мне, что недавно, мучаясь потребностью писать, он прижал к ладони зажженную папиросу и заставил себя терпеть боль, а потом сел к столу и написал стихи. Поэтическое творчество требует преодоления. Поэтому девушка, которая хочет стать поэтом, должна научиться преодолевать девичью стыдливость» (Время и мы. 1987, № 98. С. 181—182; упоминание «акмеизма» является анахронизмом — термин возник полтора-два года спустя; «Поэту» Брюсова цитируется неточно).

¹⁴ *Емельянов-Коханский* Александр Николаевич (1871—1936), автор выпущенного тремя изданиями сборника «Обнаженные нервы» — спекулятивной подделки под декадентство. По поводу отзыва о сборнике

Игорь-Северянина (псевдоним Игоря Васильевича Лотарева; 1887—1941) «Предгрозе. 3-я тетрадь 3-его тома стихов. Брошюра 29-я» (СПб., 1910) Брюсов писал Гумилеву 20 июня 1911 г.: «Читал Ваше письмо о поэзии и в большинстве с Вашими отзывами согласен. Игорь Северянин, действительно, интересен. В Эренбурга я поверил по его первым стихам. Продолжаю еще верить» (ИРЛИ, ф. 444). Будущий член Цеха поэтов Г. В. Иванов писал по поводу этой гумилевской рецензии А. Д. Скалдину 29 августа 1911 г.: «Право, мне кажется, И(горь) С(еверянин) поэт, и настоящий поэт, а не версификатор только. Поносящие его в газетах — слепы, а Гумилев похвалить не смел, а бранить не хотел и написал нечто...» (ЦГАЛИ).

¹⁵ Федор Нестерович *Кашинцев* (ум. в 1929 г. в Москве), помимо сборника «Боли сердца» (СПб., 1911) издал в 1924 г. в Константинополе свою книгу «Дерзокоран. Стихи», открывавшуюся заявлением:

Об этой книге будут громко
На всех планетах говорить:
Ей суждено так взрывно-ломко
Умы вселенной одарить.

На этом издании объявлены как вышедшие и другие сборники Ф. Кашинцева: «Адефагия Духа», «Солнечная поэма», «Наука дерзких», «Дерземы Взлетов и Падений».

¹⁶ В стихотворении Ф. Кашинцева «Любовь отчаянья» есть строка: «Но мысль... О, образ Прометей!»

¹⁷ Ф. *Ладо-Светогорский* — псевдоним Федора Александровича Смородского (1883—?), автора сборника «Песни о светлой стране» (СПб., 1911).

Клычков Сергей Антонович (1889—1937) впоследствии входил в группу так называемых новокрестьянских поэтов. В изданном в 1911 г. издательством «Аполлон» «Литературном альманахе», составителем которого фактически был Гумилев, было помещено стихотворение Клычкова «Бова на рассвете». Клычков отрицательно отнесся к акмеистическим манифестам: «Все они очень культурные люди — но вот, мой друг, пример еще того, что и культура изощренная иногда куда хуже открытого варварства. (...) Я счастлив, что я до сих пор в стороне от этой литературной возни и маскарада культурных зверей» (Русская литература. 1971. № 2. С. 154).

Гофман Модест Людвигович (1887—1959) — поэт и литературовед. В 1907 г. выпустил сборник стихов «Кольцо». В 1909 г. сотрудничал с Гумилевым в «Про-Академии» — лекционном курсе на «башне» Вяч. Иванова. После «Гимнов и од» книг стихов не выпускал.

¹⁸ *Топография Лазурной Страны* такова:

Одна из Рек Судьбы Всемирной
Моя Река всегда течет
От бездны низкой и кумирной
В Долину Необманных Вод.

¹⁹ *Бем* Елизавета Меркуревна (1843—1914) — художница, создательница стилизованного «русского стиля».

²⁰ «Дубравна» — под этим названием вышел в 1918 г. третий сборник стихов Клычкова (второй, выпущенный в 1913 г., назывался «Потаенный сад»).

²¹ В сборнике «Садок судей» помимо произведений Василия Васильевича Каменского (1884—1961) и Виктора Владимировича Хлебникова (1885—1922) — «Зверинец», «Журавль», «Маркиза Дзезес» — были помещены также стихи Д. Д. Бурлюка, Н. Д. Бурлюка и А. М. Гея (Городецкого).

²² Под *снами* Ремизова имеется в виду цикл рассказов А. М. Ремизова «Бедовая доля. Ночные видения» (Русская мысль, 1909. № 5).

²³ *Лившиц* Бенедикт Константинович (1886—1938) печатался с 1909 г. В том же году в Киеве познакомился с Гумилевым и был приглашен сотрудничать в стихотворном отделе «Аполлона». С 1912 г. примыкал к футуристической группировке «Гилея», хотя критики и считали его «эстетом и тайным парнасцем». «Шел бы к г. Гумилеву!» — писал о нем К. Чуковский (Ч у к о в с к и й К. Собр. соч. М., 1969. Т. 6. С. 249). Свои претензии к акмеизму Б. К. Лившиц сформулировал впоследствии в мемуарной книге «Полутораглазый стрелец»: «...не мог простить ни импрессионистического подхода к изображению действительности, ни недооценки композиции в том смысле, в каком меня научили понимать ее французские кубисты». В 1912 г. стихи Б. Лившица, предложенные для публикации в журнале «Гиперборей», были отклонены и Гумилевым, и Городецким.

²⁴ *Башкирцева* Мария Константиновна (1860—1884) — русская художница, жившая во Франции, автор знаменитого «Дневника».

²⁵ *Ростан* Эдмон (1868—1918) — французский драматург и поэт, возродивший жанр романтической стиховой драмы.

²⁶ Существенно отметить, что Эренбург-поэт в этот период воспринимался как литературный спутник Гумилева. Подробно об этом писал М. Волошин: «Типом, пошедшим от Брюсова, может служить поэт Гумилев, сосредоточивший в себе настолько все типичные черты брюсовской школы, что все остальные представители ее кажутся лишь ослабленными Гумилевыми. Таков И. Эренбург, стихи которого вышли недавно в Париже (точно так же, как „Романтические цветы“ Гумилева). Поэтам этой школы свойственно быть гордыми, слегка смешными в своей напыщенности и уверенными в том, что в них живет душа прошлых веков. (...) Вообще, плохое знакомство с литературой и историей составляет отличительную черту этих поэтических дэнди брюсовской школы, хотя их „мэтр“ вовсе не страдает этими недостатками. Но апломб, в связи с перепутанными фактами из школьных учебников истории, составляет особенность как Гумилева, так и повторяющего его путь Эренбурга» (Утро России. 1911. 5 февраля). О подражании Гумилеву говорилось и в рецензии Н. Я. Абрамовича на сборник стихов И. Эренбурга (Студенческая жизнь. 1910. № 30. С. 11). Ср. также статью Сергея Городецкого «Да, против течения!»: «Уже у Брюсова можно найти целые десятки стихотворений, имеющих значение только формальных упражнений. У Гумилева единицами считают-

ся стихотворения, имеющие какое-нибудь содержание. У какого-нибудь Эренбурга или любого из крестников «Аполлона» содержание вытравлено совершенно и все сведено к рифмам и ямбам» (Против течения. 1910. 12 ноября).

19(XI)

Впервые — Аполлон. 1911. № 6.

¹ *Кульчинский* Владимир Герасимович (1876—?) — музыкант, музыкальный критик, жил в Ярославле, где и вышла рецензируемая книга стихов «Разбитая арфа».

² *Большаков* Константин Аристархович (1895—1938) впоследствии примыкал к ряду футуристических группировок — «Мезонин поэзии», «Гилея», «Центрифуга», издал в 1913—1916 гг. четыре книги стихов, после революции — печатал только прозу.

³ *Диесперов* Александр Федорович (1883— после 1931), критик, историк культуры. Сборник «Стихотворения» (М., 1911) — его единственная поэтическая книга. По замечанию Б. К. Зайцева, «он был мистик, но не декадент» (З а й ц е в Б. Москва. Париж, 1939. С. 69).

⁴ *Нарбут* Владимир Иванович (1888—1938) вскоре после этой рецензии стал членом Цеха поэтов, в 1912 году примкнул к группе акмеистов. В апреле 1913 года Гумилев писал Ахматовой: «...я совершенно убежден, что из всей послесимволической поэзии ты да, пожалуй (по-своему), Нарбут окажетесь самыми значительными».

⁵ *Зилов* Лев Николаевич (1883—1937) издал два сборника лирики — «Стихи» (М., 1908), «Стихотворения» (М., 1911). После революции выпустил около 15 книжек стихов для детей.

⁶ *Зайцев* Борис Константинович (1881—1972) — видный русский прозаик.

20(XII)

Впервые — Аполлон. 1911. № 7.

¹ Инициатором издания «Антологии» был Андрей Белый, окончательное составление принадлежало, по-видимому, А. М. Кожебаткину.

² В альманахе напечатано стихотворение Владимира Сергеевича Соловьева (1853—1900) «От пламени страстей нечистых и жестоких...».

³ *Ахрамович* (Ашмарин) Витольд Францевич (1882—1930) — переводчик, кинодеятель, участник революционного движения, в 1911 г. — корректор издательства «Мусaget». По словам А. Белого, «талантливый, мало писавший поэт» (Б е л ы й А. Между двух революций. Л., 1934. С. 220).

⁴ В альманахе опубликованы четыре стихотворения Блока: «Вступление», «Искуситель», «Посещение», «Исход».

⁵ ...*достойно Байрона*... — Б. А. Садовской в письме к Блоку от 9 ноября

1911 г. писал о стихах последнего: «Даже Гумилев, бездарнейший стихотворец в мире, проникся ими и сравнил Вас с Байроном» (ЦГАЛИ). Строки гумилевской рецензии, посвященные Блоку, вызвали глумление В. П. Буренина (Новое время. 1911. 30 сентября). Г. В. Адамович впоследствии замечал о «не совсем понятном скачке мысли» при сопоставлении Блока с Байроном.

⁶ *Темы* В. В. Бородаевского — «Скиты», «Старцы», «Последний ландыш».

⁷ Демонстративный отказ Гумилева от какой-либо оценки стихов Максимилиана Александровича Волошина (1877—1932) связан с их ссорой в ноябре 1909 г., приведшей к дуэли между поэтами. Их дружеские отношения, свидетельством которых осталось одно письмо Гумилева к Волошину мая 1909 г. (Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1987. № 1. С. 61—62), больше не возобновлялись. Следы внимательного чтения волошинских стихов можно видеть в позднейших стихотворениях Гумилева. Ср., например:

Как ядро, к ноге прикован
Шар земной.

и

(М. Волошин. «По ночам, когда в тумане...», 1905)

Шар земной мне сделался ядром,
К какому каторжник прикован цепью.

(Н. Гумилев. Душа и тело, 1920).

⁸ Цикл «Виринеи».

⁹ Кроме четырех «Абиссинских песен» Гумилев предоставил в сборник стихотворения «Я тело в кресла уроню...» и «Занзибарские девушки». Об «Абиссинских песнях» критика писала как о сделанных искусно и примечательных по простоте, которой проникнута их пряность» (Полянин и Андрей (С. Я. Парнок). Несколько слов о современной поэзии // Всеобщий журнал. 1911. № 12. С. 104.

¹⁰ П. К.— обладатель криптонима нам неизвестен.

¹¹ Киссин Самуил Викторович (1885—1916) — поэт, взявший себе псевдоним Муни, близкий друг В. Ф. Ходасевича, оставившего воспоминания о нем. Отдельным изданием его стихи не выходили.

¹² ...первое стихотворение Вл. Пяста...— «Нет, мне песни иной не запеть, не запеть, не запеть!...».

¹³ Сергей Раевский — псевдоним историка культуры Сергея Николаевича Дурылина (1866—1954).

¹⁴ Рачинский Григорий Александрович (1853—1939) — литератор, близкий к кругу Андрея Белого и С. М. Соловьева.

¹⁵ Рубанович Семен Яковлевич (ум. в 1930) отдельных сборников стихотворений не издавал.

¹⁶ Сергей Рюмин — псевдоним Сергея Павловича Боброва (1889—1971), известного впоследствии поэта и критика.

¹⁷ М. С.— криптоним Михаила Ивановича Сизова (1884—1956), публициста, друга Андрея Белого.

¹⁸ *Сабашникова* Маргарита Васильевна (1882—1973) — художница, активная деятельница антропософского движения.

¹⁹ *Скучный рыцарь...* — Стихотворение А. А. Сидорова «Рыцарь с лебедем» варьирует тему Лоэнгрина. «*Нива*» — популярный иллюстрированный журнал.

²⁰ *Столица* Любовь Никитична (1884—1934) — автор сборников «*Раиня*», «*Лада*», «*Русь*» и др.

²¹ *...стихи Владислава Ходасевича...* — «*К Музе*» и «*Стансы*» («*Святыня меркнувшего дня...*»).

²² *Два стихотворения Марины Цветаевой...* — «*Девочка-смерть*» и «*На бульваре*».

21(XIII)

Впервые — Аполлон. 1911. № 8.

Вне обзора Гумилева остались эссе М. А. Волошина «*Аполлон и мышь*», отрывок из романа Брюсова «*Семь земных соблазнов*», рассказ З. Н. Гиппиус и два стихотворения самого Гумилева — «*Наступала ночь... Догорал камин...*» и «*Паломник*».

¹ *...два стихотворения Валерия Брюсова...* — «*Демон самоубийства*» и «*К. Д. Бальмонту*».

² З. Гиппиус объединила в цикл «*Неуместные рифмы*» стихотворения «*Ищу напевных шо — потов...*» (где применены так называемые «*корневые*», левосторонние рифмы: шепотов — шорохи, шуме — шутке, искристых — истины и т. п.) и «*Верили мы в неверное...*» (где рифмуют начальные слова смежных строк).

³ *Джайадева* (Джаядева) Пиюшаварша (XII в.) — индийский писатель, автор поэмы «*Гитаговинда*» (на санскрите).

⁴ «*Письма русского путешественника*» Н. М. Карамзина Гумилев, судя по одному из его писем к Брюсову, перечитывал в начале 1908 г. в Париже.

⁵ *Навашин* Дмитрий Сергеевич (1889—1937) — в ту пору — студент юридического факультета Киевского университета, впоследствии — советский ответственный работник, убитый в Париже при загадочных обстоятельствах.

22(XIV)

Впервые — Аполлон. 1911. № 10.

¹ *Балтрушайтис* Юргис Казимирович (1873—1944) — поэт, писавший как по-русски, так и по-литовски. *Эренбург* Илья Григорьевич (1891—1967) — поэт, прозаик, мемуарист.

² *Грааль Арельский* — псевдоним Степана Степановича Петрова (1888—1938?), примыкавшего в пору выхода этого сборника к эгофуту-

ристам, затем вступившего в Цех поэтов и выпустившего под его маркой свой второй, и последний, стихотворный сборник «Летейский брег» (1913).

³ К поэтам-«экзотикам» Гумилев, по-видимому, причисляет прежде всего себя.

⁴ *Константинов* С(емен?) — впоследствии под этим именем стихотворных книг не появлялось.

⁵ *Тартаковер* Савелий Григорьевич (1887—1954) — знаменитый шахматист, в 1928 г. выпустил в Париже мистификаторский сборник «Антология лунных поэтов», в 1922 г. в Берлине — две книги переводов из немецких лириков.

⁶ *Бялик* Хаим-Нахман (1873—1934) — еврейский поэт, писавший на иврите.

Аш Шолом (1880—1957) — еврейский прозаик и драматург, писавший в основном на языке идиш.

⁷ *Конге* Александр Александрович (1891—1915) погиб на войне, не успев выпустить второй сборник своих стихов. По свидетельству М. А. Зенкевича, Гумилев в Цехе поэтов очень хвалил его строки: «Как будто сердце укололось о крылья пролетевших лет».

Долинов Михаил Анатольевич (1892—1936) в 1910-е гг. часто печатал стихи в петербургских журналах; две итоговые книги стихов были подготовлены им к печати в 1919 г., но света не увидели (отрицательная внутренняя рецензия на них принадлежит Блоку).

⁸ *Кондрагьев* Александр Алексеевич (1876—1967) — поэт и прозаик, поддерживавший дружеские отношения с Гумилевым в 1908—1910 гг.

⁹ *Василевский* Лев Маркович (1876—1936) — журналист, критик, переводчик; этот сборник остался его единственной книгой стихов.

¹⁰ *Котомкин-Савинский* Александр Ефимович (1885—1964) выпустил в России и в эмиграции несколько книг стихов, исторических поэм и исторических драм в стихах. Пользовался покровительством К. К. Романова. В эмиграции выступал как гусяр.

¹¹ *Зубовский* Юрий Николаевич (1890—1919) остался автором этого единственного сборника, хотя впоследствии много печатался в петербургской, киевской, одесской периодике.

Впервые — Аполлон. 1912. № 1.

Известен ряд других высказываний Гумилева о творчестве Блока: «Он мне сказал, что главным литературным событием этого сезона было блоковское стихотворение «Шаги командора», напечатанное в «Русской мысли». На мой вопрос, что это за стихотворение, он мне процитировал на память несколько строк и пояснил, что это по сюжету, в сущности, только современный адюльтер в обстановке современного города, где мстящий муж приезжает к любовнику на автомобиле. И прибавил: «Но тут есть

обычный блоковский шарм». Обычно такой пронизательный и вдумчивый, Гумилев на сей раз совершенно не понял этого стихотворения» (Рафалович С. Памяти Блока // Фигаро. Тифлис, 1921. 20 декабря).

«Какой-то из многочисленных своих поклонниц, восторженно сказавшей Н. С. Гумилеву:

— Вы, Николай Степанович, первый русский поэт современности,— Гумилев ответил серьезно и спокойно:

— Неправда. У Блока есть одно-два стихотворения, которые выше всего, что я написал за всю свою жизнь» (Волковскый Н. На вечере воспоминаний... // Сегодня. Рига, 1931. 15 сентября).

«Гумилев сразу, с первого дня приветствовал „Двенадцать“, восхищался поэмой и считал ее лучшей вещью Блока. А уж о том, чтобы Гумилев не подал бы Блоку руки, никогда, ни при каких обстоятельствах не могло быть и речи. Для Гумилева выше политики, выше патриотизма даже, может быть, выше религии была поэзия, не обособленная от них, а их в себе вмещающая и своей ценностью их отдельные заблуждения искупающая. В „Двенадцати“ для Гумилева заблуждения или ошибки не было. Но если бы он заблуждение там и нашел, он простил бы его за качество стихов» (Адамович Г.— Звено. Париж, 1926. 1 августа).

Попытки изложить подробно противостояние позиций Блока и Гумилева неоднократно встречались в эмигрантской критике. Так, в 1930 г. в парижском Обществе бывших студентов Петербургского университета был прочитан доклад В. Н. Хрусталева «Блок и Гумилев». В докладе говорилось: «Противоположность мировоззрений Блока и Гумилева символична. Блок начал с принятого им без критики и анализа готового интеллигентского мировоззрения и изжил его. Гумилев начал с объективного восприятия внешнего мира и создал самостоятельное религиозно-научное мировоззрение. Война испепелила Блока и создала Гумилева» (Возрождение. Париж, 1930. 17 февраля). О концепциях творчества Блока в гумилевских рецензиях с точки зрения высказывания в них своих творческих принципов см.: Громов П. П. А. Блок, его предшественники и современники. М.; Л., 1966. С. 120, 434.

¹ *Лознгриновская тоска* применительно к Блоку связана с тем, что образ Блока современники часто проецировали на вагнеровского героя — например, Ольга Форш в романе «Сумасшедший корабль».

² *Михаил Крамер* — герой одноименной драмы Герхарта Гауптмана (1900).

³ К творчеству Николая Алексеевича *Клюева* (1884—1937) Гумилев относился весьма внимательно (познакомились они в августе 1911 г.) и впоследствии привлек его к Цеху поэтов, от которого Клюев публично отрекся в феврале 1913 г. и, как вспоминала Ахматова, «когда пораженный Николай Степанович спросил его, что это значит, ответил: „Рыба ищет где глубже, человек где лучше“» (Азадовский К. Н. А. Клюев и «Цех поэтов» // Вопросы литературы. 1987. № 4).

⁴ ...*Слава в вышних Богу*... — слова небесного воинства при рождении Христа (Евангелие от Луки, 2, 14).

⁵ *Веселкова-Кильштет* (Кильштедт) Мария Григорьевна (1861—1931) — прозаик и поэтесса. Первый ее сборник — «Стихи и пьесы» (1906). Активная деятельница кружка «Вечера Случевского», где она столкнулась с Гумилевым, к которому отнеслась неприязненно.

⁶ *Шершеневич* Вадим Габриэлевич (1893—1942) впоследствии несколько раз в стихах и в критических статьях высказывался о Гумилеве. Ему принадлежит резко отрицательная оценка сборника «Костер» в статье «Панихида по Гумилеву», подписанной «Г. Гальский» (Свободный час. 1918. № 7).

⁷ Иван *Генигин* в 1905—1912 гг. издавал свои сборники стихотворений в Риге.

24(XVI)

Впервые — Аполлон. 1912. № 3-4.

22 мая 1912 г. Гумилев писал Брюсову, имея в виду наметившееся формирование группы акмеистов: «Литературный Петербург очень интересуется теперь возможностью новых группировок, и по моей заметке <...> Вы можете судить, какое место в этих группировках отводится Вам» (ОР ГВЛ).

¹ *Зенкевич* Михаил Александрович (1891—1973) познакомился с Гумилевым в 1909 г. Гумилев способствовал публикации стихов Зенкевича в «Аполлоне» (1910), а год спустя привлек его в Цех поэтов. По-видимому, «Дикая порфира» — первая, наряду с «Вечером» Ахматовой, книга, изданная Цехом поэтов, подверглась усиленной редактуре Гумилева и Городецкого. Сохранился оттиск этой рецензии с надписью: «Михаилу Александровичу Зенкевичу с надеждой написать о нем еще много-много статей» (ГЛМ).

² *Коммод* — римский император II в., воспет в одноименном стихотворении Зенкевича.

Агура-Мазда — верховное божество иранской мифологии, сближено у Зенкевича с персонажем индуистского пантеона:

Агура-Мазда, древний Агни,
Предвечный и пречистый бог!

(«К Агуре-Мазде»)

Александр Македонский — герой стихотворения Зенкевича «Поход Александра в Индию», посвященного Гумилеву.

³ ...«*гранитные боги, иссеченные медью в горах*» — из стихотворения «Камни».

⁴ *Кузьмина-Каравеева* Елизавета Юрьевна (1891—1945) — участница Цеха поэтов, впоследствии постриглась под именем монахини Марии, погибла в нацистском концлагере. 4 июня 1912 г., отправляя Брюсову

для рецензии «Скифские черепки», Гумилев писал: «...я очень дружески настроен к автору „Ск. Ч.“» (ОР ГВЛ). О «понимании экзотики Гумилева» в «Скифских черепках» писал поэт Н. Ф. Бернер (Путь. 1912. № 8. С. 71). По рассказу Гумилева, приведенному Г. Адамовичем, в одном из стихотворений сборника при корректуре Гумилев исправил две строчки, которые Вяч. Ивановым при устном разборе безошибочно были опознаны как «выпадающие» (А д а м о в и ч Г. Одиночество и свобода. Нью-Йорк, 1955. С. 259). «Скифские черепки» были подарены Гумилеву с надписью: «Укротителю зверей — Николаю Степановичу Гумилеву — автор» (Библиотека ИРЛИ). Впоследствии Е. Ю. Кузьмина-Караваева вспоминала об эстетических принципах, пропагандировавшихся Гумилевым: «...Гумилев убеждал молодого художника рисовать ковры, на которых были бы бабочки, птицы, цветы и пальмы, еще обезьянки и жирафы, — все, имеющее цвет, форму, неизменное, вещи. Вопрос не в творчестве новых вещей, а в комбинации уже сотворенного. Будто ясным ему было, что все элементы, которые можно комбинировать, уже созданы и не стоит тратить силы на поиски новых — это неосуществимо — найти новое. Хорошо то, что уже устоялось, что будет красочной деталью целого» (Д а н и л о в Юрий <Е. Ю. Кузьмина-Караваева>. Последние римляне // Воля России. Прага, 1924. № 18-19. С. 116-117).

25(XVII)

Впервые — Аполлон. 1912. № 5.

¹ ...*всего три книги* — Помимо сборников стихов Цветаевой издательство «Оле-Лукойе» выпустило книгу С. Я. Эфрона «Детство» и книгу М. Волошина «О Репине».

² *Радимов* Павел Александрович (1887—1967) — поэт и художник, был впоследствии зачислен в Цех поэтов.

³ *Леконт де Лилль* Шарль (1818—1887) — французский поэт, влияние которого Гумилев испытал особенно сильно в 1908 г.

Рони, братья — псевдоним Жозефа Анри Бекса (1856—1940) и Серафен Жюстен Франсуа Бекса (1859—1948), французских писателей, авторов романа о первобытном человеке — «Вамирех» (1892).

Стихотворение «*Пономарь жил на свете когда-то больной...*» из цикла «Песни пономаря», в котором рассказывается, как мертвая собака подывает мертвому хозяину, поющему псалом, сопоставляется, по-видимому, с «Романом о зайце» французского поэта Франсиса Жамма (1868—1938), в котором есть сцены «собачьего рая».

⁴ *Курдюмов* Всеволод Валерианович (1892—1956) в 1913 г. был принят в Цех поэтов по приглашению Гумилева. До революции выпустил шесть стихотворных сборников, впоследствии работал в области детского театра. О своих взаимоотношениях с Гумилевым и Цехом поэтов Курдюмов рас-

сказал в поздней автобиографии — см.: Русская литература. 1988. № 2. С. 85.

⁵ *Бурнакин* Анатолий Андреевич (? — 1932) — издатель околomodернистского альманаха «Белый камень», заслуживший своей грубой бранью по адресу ведущих символистов прозвище «литературного хулигана», с осени 1910 г. стал сотрудничать в газете «Новое время» и в этом своем качестве был назван Андреем Белым «десятистепенным Бурениным».

26(XVIII)

Впервые — Аполлон. 1912. № 6.

¹ ...*царь-волхв Гаспар*. — По средневековой традиции волхвов-звездочетов, пришедших в Вифлеем поклониться младенцу Христу, звали Каспар, Бальтазар и Мельхиор.

² *Майя* — иллюзия, обман (из ведийской мифологии).

³ *Свенцицкий* (Свенцицкий) Валентин Павлович (1879—1931?) — религиозный публицист, входивший в группу «голгофских христиан», проповедовавшую самопожертвование («Голгофу»), «земного Христа» и «общественное христианство».

⁴ *Бобринский* Петр Андреевич, граф (1893—1962) — автор сборника «Пандора» (1915). Сборник его стихотворений выпущен посмертно в Париже в 1969 г.

⁵ *Дейч* Александр Иосифович (1893—1972) — переводчик, критик. По сообщению его вдовы Е. К. Дейч, Гумилев — в связи с тем, что инициал А. И. Дейча в журнале был указан с ошибкой («Л. Дейч») и могло, таким образом, возникнуть отождествление с известным революционером — прислал пострадавшему автору извиняющееся письмо.

⁶ «Сфинкс» был переведен самим Гумилевым в том же 1912 г. для издания сочинений О. Уайльда (по подстрочникам Е. И. Страннолюбовской); к этой работе он был привлечен К. Чуковским.

27(XIX)

Впервые — Аполлон. 1912. № 8.

28

Впервые — Гиперборей. 1912. № 1.

Журнал «Гиперборей» (первоначальное проектировавшееся название — «Невская цевница») был разрешен к изданию в сентябре 1912 г.; до марта 1914 г. вышло девять его выпусков. Издатель и ответственный редактор — М. Л. Лозинский. Журнал содержал только стихи — в основном, членов Цеха поэтов — и краткие рецензии на поэтические книги. По поводу пер-

вого номера, отталкиваясь от анонимного редакционного предуведомления (написанного Городецким), А. Я. Левинсон писал: «Признав в делах и исканиях славных предшественников, от Ломоносова до Блока, драгоценное, но опасное для их творческой независимости наследие прошлого (критический отдел первого выпуска журнала с нарочитым смирением воздает этим предшественникам дань уважения; лапидарно-краткие рецензии о книгах В. Брюсова, К. Бальмонта, Вяч. Иванова почтительны и пиететны — как эпитафии), поэты Цеха дружно устремились к новым берегам...» (Театр. 1912. 25 ноября; рецензия на «Cor Ardens» Вяч. Иванова принадлежала Городецкому).

Впервые — Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения к журналу «Нива». 1912. № 11.

¹ Цитируется стихотворение Кузмина «Где слог найду, чтоб описать прогулку...», открывающее цикл «Любовь этого лета» (1906).

² Подразумевается заключительный стих «Божественной комедии» («Рай», песнь 33); в позднейшем переводе М. Л. Лозинского: «Любовь, что движет солнце и светила».

Впервые — Гиперборей. 1912. № 2.

Десять лет спустя К. В. Мочульский писал: «Теперь, когда вполне отчетливо определилось лицо школы, вышедшей из Цеха, кажется странной эта связь группы Гумилева с Сергеем Городецким. Впрочем, Городецкий попал в Цех только в силу личных отношений с Гумилевым, да разве еще по отрицательному признаку: он не был символистом. Расхождение его с будущими акмеистами наметилось с самого начала. Однако участие его в общей работе прошло не без пользы: его утверждения всегда возбуждали самый страстный протест, и в полемике с ним осознались положения нового поэтического учения. Кто мог предполагать, что творчество Городецкого так круто пойдет вниз, дойдет до такой антипоэтической невнятицы, как оно дошло сейчас?» (Последние новости. Париж. 1922. 2 декабря). Ахматова вспоминала: «В 1914 произошел внутренний раскол цеха. Гумилев и Городецкий поссорились. Уцелели письма, которыми они обменялись (...) в 1915 году произошла попытка примирения (...) но, очевидно, трещинка была слишком глубокой, и возвращение к прежнему было невозможно» (Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 7). Упомянутые письма см.: Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1987. № 1. С. 70—71.

Впервые — Аполлон. 1912. № 9.

Вл. Бестужев — псевдоним Владимира Васильевича Гиппиуса (1876—1941), в ранней молодости — соратника А. М. Добролюбова и Ивана Коневского. Тогда же (в 1898 г.) вышла его первая книга стихов, о которой Гумилев, как видим, не знал. Издание сборника «Возвращение» под маркой «Цеха поэтов» было организовано Городецким, знавшим Вл. В. Гиппиуса с детства как товарища своего старшего брата Б. М. Городецкого. На заседаниях Цеха Вл. В. Гиппиус, по-видимому, не присутствовал; к акмеистическим манифестам отнесся отчужденно. Не исключено, что он находился с Гумилевым в конфликтных отношениях, отголосок которых можно предположить в рецензии на сборник «Возвращение», подписанной «В. Т.» (В. Тукалевский?): «Приятно (...) после монотонной гнусавости Гумилева отдохнуть с чуткой глубокой душой поэта-философа Вл. Бестужева» (Новый журнал для всех. 1912. № 11. Стб. 124). Среди остатков библиотеки Гумилева сохранился экземпляр „Возвращения“ со сдержанной авторской надписью: „Николаю Степановичу Гумилеву. 1 октября 1912“ (ИРЛИ). Впоследствии Владимир Гиппиус издал несколько стихотворных книг, в том числе под псевдонимом „В. Нелединский“. Полемику с гумилевской рецензией, по-видимому, содержит следующий фрагмент из его автобиографической поэмы „Лик человеческий“:

Ты — только наглое стихотворенье,
В котором все подсчитано — сполна:
И — гласных — девственное изумленье,
И — страстное — согласных приближенье!

О Вл. В. Гиппиусе см. также: Т и м е н ч и к Р. Владимир Гиппиус // Родник. Рига, 1988. № 4. С. 27—29.

Впервые — Аполлон. 1912. № 10.

¹ *Новицкий* Григорий Петрович — автор стихотворных сборников «Зажженные бездны» (1908) и «Необузданные скверны» (Пб., 1909), выпустил в 1910 г. «Манифест сэнсэризма (Эоларфизма)», в 1918—1921 гг. был журналистом в Варшаве, в 1921 г. — в Берлине.

² Манифесты эгофутуристов (И. В. Казанского, К. К. Фофанова-Олимова, Игорь-Северянина, Грааль-Арельского) начали появляться в январе 1912 г.

³ *Гуревичу* Борису Абрамовичу (?) (1889—1960?) принадлежал также сборник «Народу моему» (Пб., 1913). Впоследствии занимался в США вопросами международного права, выдвигался на Нобелевскую премию мира в 1957 г. О «сциэнтизме» (научной поэзии) он писал в предисловии к «Вечно человеческому»: «...уже прорываются образы научного миро-

познания в творчество Сюлли Прюдома, Гюйо, Верхарна, Рене Гиля, Морозова — и жажда наша создать миф науки, озарить мир горящими вечными образами его прошлого — все сильнее». Сохранился отзыв Вяч. Иванова о его стихах: «Отсутствие артистической культуры; непонимание поэзии как искусства. Вообще условное и, конечно, недостаточное знание русского языка, лишь очень поверхностное, безусловно недостаточное. (...) Задания стилистические и ритмические не удаются в осуществлении; не вижу ни одного выдержанного стихотворения; курьезов же не оберешься» (ОР ГПБ, ф. 304, ед. хр. 47).

⁴ Александр Иванович *Тиняков* (1886—1934), посылая 1 октября 1912 г. Гумилеву сборник «*Navis nigra*», («Черный корабль»), писал: «Уже давно,— познакомившись с Вашими отдельными стихотворениями в журналах,— я начал думать о Вас, как о поэте, дающем огромные обещания. Теперь же,— после «Чужого неба»,— я непоколебимо исповедую, что в области поэзии Вы — самый крупный и серьезный поэт из всех русских поэтов, рожденных в 80-х гг., что для нашего поколения Вы — то же, что В. Брюсов для поколения предыдущего. Нечего и говорить, что, читая Ваши произведения, я могу только горячо радоваться за свое поколение, а к Вам, как к нашему «патенту на благородство», относиться с величайшим уважением и благодарностью... Я буду очень счастлив, если Вы напишете мне что-нибудь о моей книге. Особенно ценны будут для меня Ваши указания на мои промахи...» (ИРЛИ; «патент на благородство» — из стихотворения А. Фета «На книжке стихотворений Тютчева»). В октябре — декабре 1912 г. Тиняков сблизился с Цехом поэтов, но вскоре отстранился от него. Он писал Брюсову 11 марта 1913 г.: «В Петербурге сейчас говорят об «акмеистах». Из этого явления до боли ясно видно, насколько наше поколение бедно и бессильно в творческом отношении, если сравнить его с поколением предыдущим, ряды которого украшаете Вы и К. Д. Бальмонт...» (ОР ГБЛ). В 1921 г. он писал: «За десять истекших лет Цех поэтов ничего не сделал и ничего не доказал, кроме своего бесплодия» (Ч у д а к о в Герасим <А. И. Тиняков>). Бесплодная смоковница // Красный балтиец. 1921. № 7. С. 62).

⁵ *Животов* Николай Николаевич жил в Киеве, в 1910—1915 гг. выпустил в Киеве и Ананьеве более десятка стихотворных сборников. Последние из его известных нам публикаций — в киевских журналах 1918 г. Говоря о *надеждах*, Гумилев, по-видимому, имеет в виду прежде всего рецензию Брюсова, находившего у Животова «оригинальность стихийную, первобытную», «остроту наблюдений, силу чувств и смелость говорить о том, о чем до него молчали» (Русская мысль. 1910. № 4; вошло в книгу «Далекое и близкое»), и отзыв М. А. Кузмина о «подлинном ясновидении старины и ее речи, особенно русской» (Аполлон. 1909. № 3. С. 47). Первоначальный план письма не соблюден (нет отзывов о Б. Кудише и М. Левине) — возможно, из-за сокращения при публикации.

Впервые — Гиперборей. 1912. № 3

¹ Для нас... Державиным стал Пушкин... — цитата из программного стихотворения И. Северянина «Прах Мирры Лохвицкой осклепен...» (1911), входящего в цикл «Пролог» книги «Громокипящий кубок». В статье «Первый год эго-футуризма» И. В. Игнатъев (Казанский), издатель альманаха, пишет: «Я, возведенное на пьедестал, в момент, когда „Державиным стал Пушкин“ (...) взбаламутило дремное море „критики“».

² Цитируемым фразам о Достоевском предшествует следующая: «Но, возразят нам, чем вы опровергнете г. Ф. М. Достоевского, который сказал: „моя душа взбунтуется и возвратит билет на бессмертие“?»

³ Стихотворение Ф. Сологуба «Мечты мои жестоки...».

⁴ Стихотворение «Мороженое из сирени!» И. Северянина.

⁵ На 3-й и 4-й страницах обложки помещены: «Поэза кузнеца» Дмитрия Дорина, «Первопуток» Павла Кокорина, «Фантазия осеннего заката» П. Широкова и «Пантомима» Михаила Пруссака.

По поводу участия «мэтров» символизма в этом альманахе Гумилев сочинил сонет-акростих «БРЮСОВ И СОЛОГУБ».

Беда пришла для символизма: Брюсов
 Решил: теперь мне Северянин люб.
 Юдоль печали Федор Сологуб
 Сказал: и я не из породы трусов.

Однако столько ж минусов, как плюсов,
 В афере этой; с молоком у губ
 Игорь Васильич был совсем не глуп,
 Сбежал от них и остальных турусов.

Орлы над бездной, где же полынья <?>
 Любимая, что, ласково маня,
 Открыл под вами Игорь Северянин?

Грозит вам бездна, имя ей просак.
 Уж вам друзья Олимпов и Прусак.
 Был символизм и весь <?> от сердца ранен.

В этом экспромте приветствуется расхождение И. Северянина с былыми соратниками по эгофутуризму — с К. К. Олимповым (в октябре 1912 г.) и И. В. Игнатъевым (ноябрь 1912 г.). В этот же период у Г. В. Иванова возникла идея ввести И. Северянина в Цех поэтов. 18 октября И. Северянин посетил руководителя Цеха, о чем в 1924 г. вспоминал в стихах: «Я Гумилеву отдавал визит, / Когда он жил с Ахматовою в Царском, / В большом прохладном тихом доме барском, / Хранившем свой патриархальный быт». 20 ноября он писал Гумилеву: «Дорогой Николай Степанович, только третьего дня я встал с постели, перенеся в ней инфлуэнцу. Недели две я буду безвыходно дома. Я очень сожалею, что не мог принять Вас, когда Вы,— это так любезно с Вашей стороны,— меня посетили:

болезнь из передающихся, и полусознание. Буду сердечно рад, если Вы соберетесь ко мне на этих днях. Вообще мне всегда радостно Вас видеть. Уважающий Вас Игорь Р. С. Мой привет Анне Андреевне» (ЦГАЛИ, ф. 2571, оп. 1, ед. хр. 344). Вскоре после этого письма, по-видимому, И. Северянин передал три стихотворения для публикации в «Гиперборее»: «Любовь и слава», «Самоубийца» и «Акварель». В набор они отправлены не были. Вероятно, именно к «Гиперборее», а не к «Аполлону» относится воспоминание И. Северянина: «И Гумилев стоял у двери, / Заманивая в „Аполлон”...». Вхождение лидера эгофутуризма в Цех поэтов не состоялось, и позднее И. Северянин дал свою версию этого эпизода: «Вводить же меня, самостоятельного и независимого, властного и непреклонного, в Цех, где коверкались жалкие посредности, согласен, было действительно нелепостью, и приглашение меня в Цех Гумилева положительно оскорбило меня. Гумилев был большим поэтом, но ничто не давало ему право брать меня к себе в ученики» (За свободу. Варшава, 1927. 3 мая).

В 1916 г. И. Северянин говорил интервьюеру: «Я верил было в Гумилева, но мои надежды не оправдались. С ним произошел уклон, и он выдохся» (Одесские новости. 1916. 29 марта).

Впервые — Гиперборей. 1913. № 4.

Я. Любяр — псевдоним поэта и прозаика Алексея Константиновича Лозина-Лозинского (1886—1916), сокращение от: Любич-Ярмолович-Лозина-Лозинский. Он испытал известное влияние Гумилева — эпитафии из Гумилева встречаются во всех его последующих книгах. Впоследствии Гумилев познакомился с А. К. Лозина-Лозинским (см. письмо последнего к Гумилеву от 21 марта 1915 г.— Неизданное и несобранное. С. 145—146). По воспоминаниям Ахматовой, записанным М. С. Лесманом, Гумилев и Ахматова как-то навестили А. К. Лозина-Лозинского на его квартире.

Впервые — Аполлон. 1913. № 2.

¹ *Гарднер* Вадим Данилович (1880—1956) выпустил первый сборник «Стихотворения» в 1908 г., третий, и последний, «Под далекими звездами» — в 1929 г. в Париже. Сборник «От жизни к жизни» был в рукописи просмотрен Вяч. Ивановым. Приблизительно одновременно с отзывом Гумилева Гарднер был принят в Цех поэтов, а стихи его напечатаны в «Гиперборее». В 1917 г. Гумилев встречался с В. Д. Гарднером в Лондоне, где последний находился на военной службе. На одном пароходе они вернулись в Россию в апреле 1918 г.

² *Скалдин* Алексей Дмитриевич (1889? — 1943?), автор единственного сборника стихотворений и незаурядной фантастической прозы, в это же время (февраль 1913 г.) был кооптирован в Цех поэтов, при том что руководители Цеха резко критиковали его стихи. Ал. Н. Чеботаревская писала покровителю А. Д. Скалдина Вяч. Иванову 3 марта 1913 г.: «В последнем № «Гиперборея» в рецензии о Скалдине, которого они всячески буквально травят, Городецкий написал, что он „жертва мистического доктринерства Вяч. Иванова”» (ОР ГБЛ). Ранее, в письме к Вяч. Иванову от 29 мая 1912 г., Скалдин приводил отзыв Гумилева в разговоре о скалдинских стихах: «...содержание для большой вещи, т. е. замысел требует вместительности большого объема, а объем постоянно маленький». И Гумилев, несколько покровительственно, дает совет писать вещи фундаментальные» (ОР ГБЛ).

³ В предисловии к своей книге стихов «Цветник царевны» С. М. Соловьев писал о том, что будущий русский Ренессанс может возникнуть из трех начал: 1) народной религии, 2) неисчерпаемой сокровищницы византийского эллинизма, 3) светского культурного возрождения, «выводящего себя из первоисточника нашей поэзии — Пушкина». *Историю своего рода* он затрагивает в стихотворениях «Предкам Коваленским» (о литовских графах) и «Мои предки».

⁴ В сборнике В. Г. Шершеневича имелся раздел переводов «Чужие песни», снабженный посвящением Гумилеву и открывавшийся стихотворением-посылкой:

О как дерзаю я, смущенный,
Вам посвятить обломки строф
— Небрежный труд, но освещенный
Созвездьем букв «А Goumileff».

С распущенными парусами
Перевезли в своей ладье
Вы под чужими небесами
Великолепного Готье...

В теплицах же моих не снимут
С растений иноземный плод:
Их погубил не русский климат,
А неумелый садовод.

Впервые — Гиперборей. 1913. № 5 (подпись «Н. Г.»).

¹ В книге «Садок судей. 2. Сборник футуристических рисунков и стихов» (1913), помимо упомянутых в рецензии, участвовали Д. Бурлюк, А. Крученых, Е. Низен и «Милица-Малороссиянка, 13 лет».

² В сборнике помещены «Отплытие» («Порт») и «Уличное» Маяковского. Из высказываний Гумилева о Маяковском приведем свидетельство

участницы гумилевской стихотворной студии в Доме искусств в 1921 г.: «Очень религиозный, он не пропускал ни одной церкви, чтобы не перекреститься, и считал, что подлинный поэт вообще не может быть неверующим, допуская, впрочем, религию отрицательную: борьбу с Божеством; такую он видел в произведениях Маяковского» (Л у р ь е Вера. Маленькая столовая напротив кухни // Дни. Берлин, 1923. 17 июня).

Заслуживает доверия свидетельство Г. В. Адамовича в его письме к Ю. К. Терапиано 1959 г., рассказывающего об истории второго Цеха поэтов (1916—1917 гг.): «Гумилев возмутился, когда узнал, что кто-то внес предложение о приглашении Маяковского» (Новый журнал. Нью-Йорк, 1988. № 172—173. С. 569). Ср. также свидетельство И. Одоевцевой:

«...Гумилев предупреждал нас:

— Если читатель говорит: „Я люблю Пушкина“, — не верьте ему, это чаще всего значит, что он не любит и не понимает поэзии. А помнит только сентиментальной памятью то, что когда-то учил в гимназии. Любит Пушкина из ретроградности, из реакционности. Эти „любители Пушкина“, браня Бальмонтов, Брюсовых „и прочих Маяковских“, прикрывают свое непонимание, как щитом, вечным „Пушкин так не писал“. На что я спрашиваю их: „А вы можете представить, как бы писал Пушкин в 1920 году? Признаюсь, я не могу. Зато прекрасно представляю себе, как вы, если бы жили во времена Пушкина, возмущались его стихами. Не меньше, чем „всякими Маяковскими“ сейчас“, и пояснял: „По-настоящему любят Пушкина только пушкинисты и поэты. Остальные притворяются“» (О д о е в ц е в а И. О любви к Пушкину // Русская мысль. Париж, 1962. 17 марта).

³ Гуро Елена Генриховна (1877—1913) — поэтесса и художница, призывавшая к кубофутуристам.

⁴ Из *Хлебникова* в сборнике помещены «Гибель Атлантиды», «Перевертень», «Мария Вечора», «Ховун», «Сутемки, сувечер», «Шаман и Венера», «Крымское».

Бурлюк Николай Давыдович (1890—1920?), по-видимому, познакомился с Гумилевым еще осенью 1909 г., когда А. М. Ремизов писал Гумилеву: «Появился в Петербурге студент-первокурсник, брат тех Бурлюков, которые картины квадратиками пишут; я хотел бы его познакомить с Вами. Он пишет стихи и нуждается в руководителе. Назначьте день и час на той неделе у нас, я его извещу, и он явится. Он очень скромный, внимательный и будет послушен и будет примерным учеником» (ЦГАЛИ, ф. 2567, оп. 2, ед. хр. 406, л. 3). Гумилев склонен был выделять Н. Бурлюка из остальных кубофутуристов и привлекал его к Цеху поэтов (см.: Л и в ш и ц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 365).

37(ХХIII)

Впервые — Аполлон. 1914. № 1.

¹ *Один критик думал даже...* — Городецкий С. Два стана // Речь. 1913. 25 ноября.

² ...отказался от них.— Речь. 1913. 28 ноября.

³ *Круг поляны... синие стрекозы* — из стихотворения «В лесу»:

Ковер персидский — круг поляны;
Весенний лес — цветущий сад;
Как маленькие монопланы,
Стрекозы синие трещат.

⁴ ...*графа из «Эльдорадо»*... — из стихотворения «Катанье с подругой»:

Кучер остановит ход у «Эльдорадо»,
Прошуршит по залам шелк, мелькнет перо.
«Нелли! что за встреча!» — «Граф, я очень рада...»
Шоколад и рюмка трипель-сек куантро.

«*Эльдорадо*» — ресторан в Москве.

⁵ ...*бокала ирруа*... — из стихотворения «На скетинге»:

Я в бокале ирруа
Вижу перлы, вижу яхонты.

⁶ *Просперо* — герой пьесы Шекспира «Буря».

⁷ Из стихотворения «В раю».

⁸ ...*Брюсов хвалил их в «Русской Мысли»*... — Русская мысль. 1913. № 3. Второй синдик Цеха поэтов С. Городецкий в рецензии на «Стихи Нелли» упрекнул Брюсова в том, что он «приветствует мещанскую поэзию как поэзию будущего» и, «искренне похвалив Игоря Северянина, вполне последовательно сам начинает писать стихи, как Игорь Северянин» (Речь. 1913. 25 ноября).

⁹ ...*на людей книги и на людей газеты*... — ср. в автобиографической книге О. Мандельштама «Шум времени»: «Один из моих друзей, человек высокомерный, не без основания говорил: „Есть люди-книги и люди-газеты“».

¹⁰ *Бриллиантин* — масло, придающее блеск волосам.

¹¹ *Волапюк* — название искусственного «всемирного языка», изобретенного немецким пастором И. М. Шлейером в 1879 г.

¹² «...*рейхстаг и Бастилию*...» — из стихотворения «Шампанский полонез». В последующих изданиях И. Северянин заменил «рейхстаг» (германский парламент) на «ригсдаг» — парламент датский или шведский (последний — точнее: «риксдаг»).

¹³ Тома, Амбруаз (1811—1896) — французский композитор, автор оперы «Миньон» по мотивам романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера». «*Прославителем Гете*» Тома назван в стихотворении «На смерть Масснэ».

¹⁴ «...*гений Игорь Северянин*» — из стихотворения «Эпилог».

¹⁵ «*Вампука*» — пародия на оперные штампы, входившая в репертуар театра «Кривое зеркало».

¹⁶ «*Письма*» *Апухтина* — стихотворения А. Н. Апухтина «Письмо» (1882) и «Ответ на письмо» (1885).

¹⁷ Из стихотворения «Ее монолог».

¹⁸ Из стихотворения «Намеки жизни».

¹⁹ ...в изданиях Гилеи, Студии Импрессионистов...— В этом обзоре упоминаются произведения Хлебникова, напечатанные в альманахах «Студия импрессионистов» (СПб., 1910), «Союз молодежи» (1913. № 2). «Дохлая луна» (М., 1913), «Пощечина общественному вкусу» (М., 1913), «Садок судей», II (СПб., 1913). В период написания этого обзора предполагалось участие Хлебникова в журнале «Гиперборей». Тогда же Хлебников навещал Гумилева и Ахматову в Царском Селе и затем участвовал в одном из заседаний Цеха поэтов — 10 января 1914 г. Сближение Гумилева с Хлебниковым прервалось после выхода в январе 1914 г. футуристического альманаха «Рыкающий Парнас», в котором был помещен коллективный манифест (подписанный и Хлебниковым) «Идите к черту!». В манифесте, в частности, говорилось: «...свора адамов с пробором — Гумилев, С. Маковский, С. Городецкий, Пяст <...> начала кружиться пестрым хороводом вокруг утвердившихся футуристов...»

²⁰ Излагается статья «Учитель и ученик. О словах, городах и народах».

²¹ Стихотворение «Заклятие смехом».

²² ...олень превращается в плогоядного зверя...— стихотворение «Трущобы».

²³ ...оживают мертвые птицы...— пьеса «Маркиза Дзэс».

²⁴ Из поэмы «И и Э. Повесть каменного века».

²⁵ Мы водяному деду стаей...— из поэмы «Внучка Малуши».

²⁶ ...тетенька милая...— из стихотворения «Любовник Юноны».

²⁷ ...шумиху подняли вокруг его творчества...— Имеется в виду прежде всего лекция Д. Д. Бурлюка «Пушкин и Хлебников», прочитанная 3 ноября 1913 г. в Тенишевском училище.

²⁸ Поэзию Осипа Эмильевича *Мандельштама* (1891—1938) Гумилев с годами оценивал все выше. Характерно свидетельство Г. В. Адамовича о заседании Общества ревнителей художественного слова 12 декабря 1915 г.: «...Вяч. Иванов, публично восхитившись бледными виршами Пяста, снисходительно поморщившись, разобрал затем как „довольно любопытный опыт“, великолепнейшее стихотворение Осипа Мандельштама о Расине: на Гумилеве лица не было!» (Последние новости. Париж. 1938, 13 января). Ахматова вспоминала: «Когда я стояла в очереди „на прикрепление“ на март 1921 г. в Доме Ученых, в соседней очереди оказался Н. С. Гумилев, с которым я тогда редко встречалась. Очутившись со мной рядом, он заговорил о стихах Мандельштама и особенно восхищался стихами о Трое („За то, что я руки твои...“). Он всегда очень высоко ценил поэзию О. Э.» (Вопросы литературы. 1989. № 2, с. 200). В письме августа 1920 г. к Городецкому Гумилев писал о Мандельштаме как о поэте, творящем «ценности вечные»: «Он свой во всех временах и пространствах». 21 октября 1920 г. Гумилев говорил о стихах Мандельштама на вечере в Клубе поэтов (в доме Мурузи в Петрограде). Блок оставил в своем дневнике конспект этого выступления: «Гумилев определяет его путь: от иррационального к рациональному (противуположность моему). <...> По Гумилеву — рационально все (и любовь и влюбленность в том числе), иррацио-

нальное лежит только в языке, в его корнях, невыразимое. (В начале было Слово, из Слова возникли мысли, слова, уже непохожие на Слово, но имеющие, однако, источником Его; и все кончится Словом — все исчезнет, останется одно Оно)».

²⁹ Из стихотворения «Silentium».

³⁰ Из стихотворения «Смутно-дышащими листьями...».

³¹ ...казино на дюнах... — стихотворение «Казино». ...царскосельского парада... — стихотворение «Царское Село». ...ресторанного сброда... — стихотворение «Золотой». ...похорон лютеранина — стихотворение «Лютеранин».

³² Стихотворение «Царское Село».

³³ Обе цитаты из стихотворения «Петербургские строфы», посвященного Гумилеву.

³⁴ «И гораздо лучше бреда...» — из стихотворения «Дев полуночных отвага...».

³⁵ Комаровский Василий Алексеевич (1881—1914), граф, живший в Царском Селе, познакомился с Гумилевым в 1908 г. Гумилев приписывал своему влиянию становление самобытного стиля поэзии Комаровского. Как вспоминала Ахматова в 1936 г.: «...Коля говорил: „Это я научил Васю писать, стихи его сперва были такие четвероногие” (Подъем. 1988. № 10. С. 107). Ценителям поэзии Комаровского представлялось, что отзыв Гумилева в этой рецензии — «сочувственный, почти восторженный, но несколько недоуменный» (Святополк-Мирский Д. Памяти гр. В. А. Комаровского // Звено. Париж, 1924. 22 сентября). По свидетельству Д. П. Святополк-Мирского в этой же статье, Гумилев спрашивал Комаровского: «Да к чьей же школе, наконец, вы принадлежите, к моей или Бунина?»

Комаровский приглашался Гумилевым на заседания Цеха поэтов. В появившейся после гумилевского отзыва рецензии С. В. Штейна (подписано: Ел — ий) говорилось: «В его стихах чувствуется влияние то Ин. Анненского, то его сотоварищей по перу из „Цеха поэтов”, вроде г. Гумилева...» (Пермские ведомости. 1914. 4 мая). Страдавший возвращающимся душевным заболеванием, Комаровский умер от нервного шока, вызванного началом мировой войны.

Г. Адамович вспоминал слова Гумилева в разговоре июля 1921 г.: «...когда-то Анненского я очень любил! Но теперь я переменял отношение к его стихам и окончательно разлюбил их. Нет, это вялый, скучный поэт, и мне совсем чуждый (<...> Нет, Брюсов, может быть, и не лучше... Но был среди символистов поэт действительно необыкновенный — Комаровский» (Новое русское слово. Нью-Йорк, 1965. 2 мая).

³⁶ О «Первой пристани»... я нашел только одну рецензию... — Имеется в виду рецензия, подписанная Н. А. (Н. П. Ашешов?), в которой говорилось: «Может быть, стихи и хороши; есть, несомненно, красивые и звучные строфы, но нет живого огня, стихи скользят по поверхности души, не затрагивая глубины ее» (День. 1913. 8 октября).

³⁷ Из стихотворения «Над городом гранитным и старинным...».

³⁸ Рим в трех сонетах...— «Вечер», «Август», ...опять Византия...— стихотворение «Изгнанники, из тьмы пещер...».

Возрождение — стихотворение «Возрождение».

³⁹ Ср. в стихотворении «Песнь служанки»:

Пускай почтарь трубит с высоких козел,
Летит письмо в открытое окно,
Но Фихте Вам всю душу заморозил
И Вам весна и лето — все равно?

В такие дни Ваш холод — преступленье,
Но господин барон, как сатана?

Фихте Иоганн Готлиб (1762—1814) — немецкий философ.

⁴⁰ «Античный миф в современной французской поэзии» — Гермес. 1908. № 7-10.

⁴¹ ...он говорит в упомянутом выше трактате...— «...мифы, рано определившие обе античных культуры, и особенно эллинскую, создали вокруг себя еще в древности не одно искусство, но и обширную эрудицию. И если эта эрудиция отпугивает иногда от занятия античностью слабых, то от нее лишь выигрывает мечта сильных поэтов, волнуя и заполняя их сознание глубже и создавая более трудную и высокую цель для их самолюбия и благородной энергии» (Гермес. 1908. № 7. С. 178).

⁴² ...вроде знаменитой скрипки Аполлона.— Имеется в виду, вероятно, обращение Фамиры к Аполлону (сцена 10):

Но дѣ струн, кифаред,
Лишь смычком прикоснись...

⁴³ ...в пронзительности, с которой они ударяют по сердцам.— Реминисценция из стихотворения Пушкина «Ответ анониму»:

И выстраданный стих, пронзительно-унылый
Ударит по сердцам с неведомою силой.

38(XXIV)

Впервые — Аполлон. 1914. № 5.

Гумилев не рецензировал в «Аполлоне» первый сборник Ахматовой «Вечер» (ему был посвящен в этом журнале подробный разбор В. А. Чудовского). По-видимому, в рецензии на «Четки» самой Ахматовой явственней всего были упреки, и эту рецензию она подразумевает в письме к Гумилеву от 17 июля 1914 г.: «С недобрым чувством жду июльскую «Русскую мысль». Вероятнее всего, там совершит надо мною страшную казнь Valéře <Брюсов>. Но думаю о горчайшем уже перенесенном и смиряюсь». В 1917—1918 гг. в Лондоне Гумилев говорил Б. В. Анрепу: «Я высоко ценю ее стихи, но понять всю красоту их может только тот, кто понимает глубину ее прекрасной души» (Мосты. Мюнхен, 1970. Кн. 15. С. 411).

¹ «...не „выдумала себя“... — цитата из стихотворения И. Анненского «Человек»: «И был бы, верно, я поэт, когда бы выдумал себя».

² Из стихотворения «Протертый коврик под иконой...».

³ Из стихотворения «Я пришла к поэту в гости...».

⁴ Из стихотворения «Гость».

⁵ Из стихотворения «Знаю, знаю — снова лыжи...».

⁶ Из стихотворения «Меня покинул в новолунье...».

⁷ «Протертый коврик» — из стихотворения «Протертый коврик под иконой...».

«Стопанные каблуки» — из стихотворения «Ты письмо мое, милый, не комкай...».

«Выцветший флаг» — из стихотворения «Вижу выцветший флаг над таможенной...».

⁸ ...я не нашел во всей книге ни одного примера... — Это утверждение Гумилева оспаривалось критиком В. Келлером (Александровым): «Такие строки, как „Воздух силясь губами поймать“, „Грудь предчувствием боли не сжата“, „Смуглый отрок бродил по аллеям“ говорят об обратном» (Огни. Воронеж, 1919. 5 мая).

⁹ О «Горнице» Г. Иванова М. Кузмин писал: «Для внешнего изображения это все недостаточно крепко и объективно, тщетно стараясь достигнуть парнасизма Н. Гумилева (одного из мэтров г. Иванова) и, конечно, не имея остроты А. Ахматовой, о которой тоже не забывает молодой автор» (Петроградские вечера. Пг., 1914. Кн. 3. С. 233).

¹⁰ Понсон дю Террайль, Пьер Алексис, виконт де (1829—1871) — французский романист, автор «Похождений Рокамболя».

¹¹ Крестовский Всеволод Владимирович (1840—1895) — поэт и романист.

¹² В дарственной надписи 1916 г. Владиславу Фелициановичу Ходасевичу (1886—1939) на сборнике «Колчан» Гумилев снова высоко оценивал «Счастливый домик» (сообщено П. Н. Лукницким). Впоследствии, в 1921 г., Ходасевич присутствовал на собраниях третьего Цеха поэтов, руководимых Гумилевым. Он вспоминал: «Хорошо, конечно, что поэты собираются и читают стихи, но от чисто формального, „цехового“ подхода к поэзии, от нарочитого как бы изгнания всякой „идейности“ в обсуждениях мне было не по себе. Для меня поэт — вестник, и мне никогда не безразлично, что он возвещает. О самом главном, об этом „что“ в „Цехе Поэтов“ не принято было говорить» (Х о д а с е в и ч В. Гумилев и «Цех поэтов» // Сегодня. Рига, 1926. 29 августа).

¹³ С Жаном Шюзевилем (Jean Chuzeville) Гумилев часто встречался в Париже в 1910г. (см.: Г у м и л е в Н. Стихотворения и поэмы. Тбилиси, 1988. С. 45). В антологии было помещено предисловие Брюсова, написанное в 1911 г. Гумилев там охарактеризован как «поэт зрительных картин, может быть, не всегда умеющий сказать новое и неожиданное, но всегда умеющий избежать в своих стихах недостатков» (Литературное наследство. М., 1976. Т. 85. С. 203). В примечаниях самого Ж. Шюзевилея говорилось:

«Творчество Гумилева, равно удаленное и от реализма и от символизма, отмечает собой первую попытку реакции против торжествующей школы. Выражение тех же идей мы видим — если даже не пользоваться его весьма ясными статьями в «Аполлоне» — в его аллегорическом сонете „Попугай“» (помимо «Попугая» в антологию из Гумилева были включены стихотворения «Камень», «Основатели», «Озеро Чад»). В рецензии Гумилева цитируются переводы следующих текстов:

Вчера во мгле неслись Титаны
На приступ молниенных бойниц,
И широко сшибались станы
Раскатом громких колесниц

(Вяч. Иванов — стихотворное вступление к книге «Кормчие звезды»)

Елисавета, Елисавета,
Приходи ко мне!
Я умираю, Елисавета,
Я весь в огне.
Но нет ответа, мне нет ответа
На страстный зов.
В стране далекой Елисавета,
В стране отцов

(Ф. Сологуб — из сборника «Пламенный круг»)

Хотите знать Вы, люблю ли я,
Люблю ли, бесценная Юлия?
Сердцем давно Вы это узнали

— Цветок я видала палевый
У той, с кем все танцевали Вы,
Слепы к другим дамам в той же зале.

Клянусь семейною древностью,
Что Вы обманутые ревностью —
Вас лишь люблю, забыв об Аманде!

(М. Кузмин — из стихотворения «В саду» из цикла «Ракеты» в сборнике «Сети»).

¹⁴ ...*статью о новейшей русской поэзии.*— В статье «Футуризм, акмеизм, адаизм и проч». даны характеристики Гумилева, Городецкого, Ахматовой и Цветаевой.

Впервые — Аполлон. 1915. № 10.

¹ *Лёвберг* Мария Евгеньевна (1894—1934), впоследствии — драматург, переводчица, больше стихотворных книг не выпускала. Об отношениях Гумилева с ней см.: Русская литература. 1988. № 2. С. 185.

² *Берман* Лазарь Васильевич (1894—1980) дебютировал в поэтическом сборнике: *Берман Зоря и Пергамент Михаил. Пепел.* (СПб., 1912). Последняя книга его стихов — «Новая Троя» (Пг., 1921). Впоследствии — автор научно-популярных книг для детей. В письме в редакцию «Аполлона» 7 марта 1916 г. Л. В. Берман сослался на этот «отзыв довольно сочувственный» (ГРМ, ф. 97, № 25).

³ *Корона* Александр Акимович (?—1967) — композитор, автор романсов на собственные тексты и на стихи русских поэтов. Поздние его стихи напечатаны в книге: *Содружество: Из современной поэзии русского зарубежья.* Вашингтон, 1966.

⁴ *Луис* Пьер (1870—1925) — французский беллетрист, прославившийся разработкой квазиантичных эротических мотивов.

⁵ *Чролли* — псевдоним Константина Фавстовича Тарасова. На полуценном от автора экземпляре «Гуингма» Блок записал расшифровку псевдонима: «по грузински — Горный Дух». Чролли выпустил также сборник «Сын Фауста» (Пг., 1916). Последняя из известных нам его публикаций — стихи в «Рабочей газете» 19 марта 1917 г.

⁶ *Пучков* Анатолий Иванович (1894—?) — участник Пушкинского семинария С. А. Венгерова, примыкал к околофутуристическому кружку «Чемпионат поэтов», выступал под псевдонимом Анатолий Серебряный. В сборнике «Последняя четверть луны» имелось стихотворение «Георгиевскому кавалеру. Н. Гумилеву»:

С полком ты снова в Петрограде,
Георгий у тебя в петлице.
Я молча радуюсь награде,
Не время храброму хвалиться...

По утверждению Г. В. Иванова, после революции Пучков был заведующим распределительной частью Петрокоммуны (Иванов Г. Анатолий Серебряный // *Сегодня.* Рига, 1933. 26 февраля).

⁷ *Чурилин* Тихон Васильевич (1885—1946), по свидетельству М. Цветаевой, написал свою книгу «непосредственно после выхода из сумасшедшего дома, где Чурилин был два года» (Прометей. М., 1969. Т. 7. С. 153). Цветаева называла Чурилина «гениальным поэтом». Впоследствии Чурилин примкнул к футуристам. Позднее он писал о поэтической теме Гумилева как «„авантюризме“ джек-лондоновского типа» (На вахте. Грозный, 1924. № 3. С. 13).

О влиянии Андрея Белого на Чурилина впоследствии писал Е. А. Ланн: «Стихи Чурилина — слово, достигнутое поэтом в минуту, когда оно плавилось в глубине сознания, — нет знакомых суффиксов и флексий, вылущено ядро слова и вылущенным предстало оно; либо неизвестные нам суффиксы обросли корень, оттеняя резче образ, в нем заключенный» (Камена. Харьков, 1919. № 2. С. 29).

⁸ *Гагарин* Георгий Сергеевич (ум. в 1915), князь, ранее выпустил сборник «Стихи» (СПб., 1908).

⁹ *Салтыков* Александр Александрович (1865—1940), граф, публицист, издал в 1923 г. в Мюнхене второй сборник «Оды и гимны. Новые песни».

¹⁰ *Пруссак* Владимир Васильевич (1895—1918) — участник революционного кружка, выслан в Иркутск, где в 1917 г. вышла вторая его книга стихов «Деревянный крест». Д. Д. Бурлюк считал его «весьма значительным поэтом» (Новая русская книга. Берлин, 1922. № 2. С. 46). Ему посвящена статья Ф. Сологуба «Поэт-витмеровец» (Новые ведомости. 1918. 30 мая). В рецензии на книгу В. Пруссака В. А. Рождественский тоже отрицательно отозвался о «социалистических (!) мотивах, проведенных зачем-то в северянинском темпе («Косоворотка», «Я — партийный оратор, вы — моя оппонентка...»)». (Новый журнал для всех. 1916. № 2-3. С. 75).

40(XXVI)

Впервые — Аполлон. 1916. № 1.

¹ *Адамович* Георгий Викторович (1892—1972) был принят Гумилевым и Городецким в первый Цех поэтов на излете его деятельности. Он, несомненно, может считаться учеником Гумилева, хотя часто высказывал учителю сомнения. В письме, относящемся к первым пореволюционным годам, он писал Гумилеву из Новоржева: «Я вообще здесь, в своих одиноких „рассуждениях о русской поэзии“ часто думаю о Вас. Это совсем не признание, и для меня совсем не неожиданно, — у меня только привычка вести с Вами полу-оппозиционные разговоры, а в сущности я Вами, Вами только и стойкостью среди напора всякой „дряни“ — давно и с завистью восхищаюсь. Вы настоящий „бедный рыцарь“, и Вас нельзя не любить, если любишь поэзию. Меня чуть отпугивает только Ваше желание всех подравнять и всех сгладить, Ваш поэтический социализм к младшим современникам, — но даже и тут я головой понимаю, что так и надо; и что нечего носиться с „индивидуальностью“, и никому в сущности она не нужна. Хорошая общая школа и общий для всех „большой стиль“ много нужнее» (ЦГАЛИ, ф. 2567, оп. 2, ед. хр. 145). В эмиграции Г. В. Адамович неоднократно писал о Гумилеве, и в различных его статьях содержатся ценные свидетельства о высказываниях учителя. «Столица и Усадьба. Журнал красивой жизни» издавался в Петербурге В. П. Крымовым.

² *Лозинский* Михаил Леонидович (1886—1955) был одним из наиболее верных друзей Гумилева. 21 октября 1915 г. он, готовя к печати «Горный ключ», писал Гумилеву на фронт: «Жаль, что ты теперь так недостижим, и я лишен твоих советов при составлении книги» (ЦГАЛИ).

41

Впервые — Биржевые ведомости. 1916. 30 сентября.

Струве Михаил Александрович (1890—1948) познакомился с Гумилевым весной 1915 г., когда они оба находились на излечении в лазарете

деятели искусств. В стихотворении 1921 г. «Н. С. Гумилеву» М. А. Струве обращался к тени старшего друга:

С тобою говорю, как в Петербурге
За чаем иль за дружеским вином

(Русская мысль. София, 1921. № 10-12. С. 36). 15 сентября 1921 г. в парижском литературном кружке «Палата поэтов» М. А. Струве выступил со «Словом о творчестве Н. Гумилева».

Ляндау Константин Юлианович (1890—1969) — участник поэтических кружков середины 1910-х гг., впоследствии — театральный режиссер, остался автором единственного стихотворного сборника.

42

Впервые — Русский солдат-гражданин во Франции. Париж, 1917. 4(17) ноября (в 1917 г. Гумилев находился в Париже в качестве офицера для особых поручений при комиссаре русского корпуса во Франции; как сообщается в другом номере той же газеты, 12 августа 1917 г. он должен был выступать на «литературном утре» в Доме русского солдата, но был неожиданно отозван из зала по спешному делу).

¹ *Алексеев* Никандр Алексеевич (1891—1963) — советский поэт и прозаик. В 1916—1920 гг., будучи солдатом, находился в составе русского экспедиционного корпуса во Франции и издал в Париже сборники своих стихов: «Венок павшим. Сборник избранных лирических стихотворений» (1917), «Ты — ны — ны» (1919), «Ветровые песни» (1920).

² Гумилев имеет в виду макаронизмы в стихах Алексеева, например:

Точно к ночи, точно к свету,
Стройна, гибка, как газель,
Мчится плавно по паркету
Quelle jolie demoiselle.

43

Впервые — Жизнь искусства. 1918. 1 ноября.

Рецензия на кн.: «Арион». 1. Пб., «Сиринга», 1918. Сохранился экземпляр с надписью рукой Вс. Рождественского: «Николаю Степановичу Гумилеву — благодарный „Арион“. 25 окт〈ября〉 1918 г. СПб» (библиотека ИРЛИ). Сборнику предпослан эпиграф из стихотворения Пушкина «Арион»: «Лишь я, таинственный певец, // На берег выброшен грозою». Проект издания зародился в июне 1918 г. в рамках литературного общества «Арзамас», к которому был близок Гумилев (см.: Городецкий и С. Петровский ад // Кавказское слово. 1918. 28 июля).

¹ *Злобин* Владимир Ананьевич (1894—1967) — поэт, критик, автор сборника стихов «После ее смерти» (Париж: Рифма, 1951), книги о З. Н. Гиппиус «Тяжелая душа» (Вашингтон, 1970).

² *Майзельс* Дмитрий Львович — автор книги стихов «Трюм» (1918), вышедшей в том же издательстве «Сиринга», что и сборник «Арион». Был типографским рабочим, уезжал на заработки в США, в начале первой мировой войны вернулся в Россию; сотрудничал в журнале «Рудин». См.: Русская стихотворная сатира 1908—1917-х годов. Л., 1974. С. 425—426, 657.

³ *Маслов* Георгий Владимирович (1895—1920) — поэт, автор поэмы «Аврора» (Пб.: Картонный домик, 1922), участник Пушкинского семинара С. А. Венгерова.

⁴ *Оцуп* Николай Авдеевич (1894—1958) — участник третьего Цеха поэтов, автор стихотворных книг «Град» (Пг.: Цех поэтов, 1921), «В дыму» (Париж, 1926), «Жизнь и смерть. Стихи 1918—1958 гг.» (Париж, 1961. Т. 1—2.) и др., воспоминаний о Гумилеве (в кн.: Оцуп Николай. Современники. Париж, 1961), статей «О поэзии А. Блока, о Н. Гумилеве и о классической поэзии» (Цех поэтов. Берлин, 1922, № 2-3. С. 108—114), „Николай Гумилев” (Оцуп Николай. Литературные очерки. Париж, 1961. С. 18—54), редактор «Избранного» Н. С. Гумилева (1959). О сильном влиянии Гумилева на стихи Оцупа 1918—1919 гг. см.: Нельдижен С. Град // (Вестник театра и искусства. Пг., 1922, № 17. С. 3).

⁵ *Анна Регатт* — псевдоним Елены Михайловны Тагер (1895—1964), поэтессы и писательницы, жены Г. В. Маслова. См. о ней заметки Т. Ю. Хмельницкой (День поэзии. 1965. М.; Л., 1965. С. 295—296) и С. С. Альтерман (Даугава. 1988. № 8. С. 126—127).

⁶ *Рождественский* Всеволод Александрович (1895—1977) к этому времени выпустил первый сборник стихов «Гимназические годы (Стихи юности)» (СПб., 1914); был сравнительно близок к Гумилеву в послереволюционные годы. Ср. его слова о Гумилеве в рецензии на книгу гумилевской прозы «Тень от пальмы» (1922): «...и только немногие помнят его живой голос, те пленительно-невероятные истории, которые этот суховато-сдержанный человек умел рассказывать с истинно гимназической пылкостью воображения» (Книга и революция. 1923. № 11-12 (23-24). С. 63). Влияние Гумилева на стихи Рождественского неоднократно отмечалось критикой — Ф. М. Вермелем (Новый мир. Берлин, 1921. № 277. 25 декабря), М. А. Зенкевичем (Печать и революция, 1927. № 3. С. 193), А. Свентицким (Вестник литературы. 1921. № 6-7 (30-31). С. 8) и др.

Стихотворение Вс. Рождественского «Игрушечный магазин» («Арион», с. 45—46) Гумилев сближает со стихотворением В. Ф. Ходасевича «Рай» («Вот, открыл я магазин игрушек...», 1913), входящим в его книгу «Счастливый домик». Стихотворение «В детском сквере» сближается с «Одуванчиками» («Захлопоталась девочка...», 1909) И. Ф. Анненского.

⁷ *Тривус* Виктор Михайлович (1895—1920?) — поэт; печатался в «Новом журнале для всех», журнале «Рудин». Учился на классическом от-

делении историко-филологического факультета Петербургского университета с 1914 г., был призван на военную службу в 1916 г.; в 1918 г. вступил в Красную Армию. В «Арионе» напечатаны в числе прочих (с. 58—59) его стихотворения «Заседание Совета Солдатских и Рабочих Депутатов» («Крепость Кушка», 1918) и «Из дневника Бухарского похода» («Новая Бухара», 1918). Пропал без вести во время войны с Польшей. См. о нем: Вс. Рождественский: Страницы жизни: Из литературных воспоминаний. 2-е изд. М., 1974. с. 127.

⁸ К «*дразнящему автобиографизму*» Гумилев, по-видимому, относил такие строки Тривуса, как: «И злое имя Антонины // Всех обольстительней имен», «Жила ты в Старой Руссе, // Потемкинская, двадцать», «Пусть тетка из Валдая // Одна, крестясь, поплачет». Ср. у Потемкина: «Из мужских имен на свете // Мне противней всех Андрей», «О шляпка милая! Как ты // Напоминаешь шляпу Жени», «Как ласковы, как сини // Глаза любимой Тони», «Как пойдешь по Болховской // И свернешь направо» (Потемкин П. П. Герань. СПб., 1912. С. 11, 17, 45, 175).

СТАТЬИ О РУССКОЙ ПРОЗЕ

А. РЕМИЗОВ. ЧАСЫ

Впервые — Речь. 1908. 7 августа.

Роман Алексея Михайловича Ремизова (1877—1957) «Часы» был издан в 1908 г. в первоначальной редакции, написанной в 1903—1904 гг.; позднее он был переработан и в новой редакции вошёл в «Сочинения» Ремизова (СПб.: Шиповник, [1910]. Т. 2.).

В скептической оценке романа Гумилев не был одинок. Например, Андрей Белый в своей рецензии на «Часы» отмечал, что стиль Ремизова «пока (...) не нашел себе фабулы», что «часто заемная в основном и лишь усовершенствованная в деталях техника его письма паразитирует на лирике его глубоко-страдающей души», и приходил к выводу: «Боюсь, как бы не представлял собою этот роман шага назад, а не вперед, в творчестве уважаемого беллетриста» (Весы. 1908. № 6. С. 67—68; подпись: Яновский). М. О. Гершензон в своем отзыве о романе также обращал внимание на «чудовищную форму», на «капризные зигзаги» и ненужную эксцентричность «внешней манеры изображения», но тем не менее подчеркивал: «...по мере чтения вы все менее чувствуете, что это юродство — не нарочитое, не декадентский умысел, а искренняя и честная манера странного художника, который иначе не умеет выразить то, что ему нужно было выразить» (Вестник Европы. 1908, № 8. С. 769). О взаимоотношениях Ремизова с Гумилевым см.: Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1987. № 1. С. 51, 57—58.

И. АННЕНСКИЙ.
ВТОРАЯ КНИГА ОТРАЖЕНИЙ.

Впервые — Речь. 1909. 11 мая.

«Вторая книга отражений» переиздана в кн.: А н н е н с к и й И. Книга отражений. М., 1979.

¹ «*Суета сует...*» — из библейской книги Екклесиаста, или Проповедника.

² ...«*Медь звенящая...*» — из первого послания св. апостола Павла к коринфянам.

³ *Аэндорская волшебница* — персонаж библейской Первой книги Царств.

М. КУЗМИН.
ПЕРВАЯ КНИГА РАССКАЗОВ

Впервые — Аполлон. 1910. № 5.

¹ ...оттого, что Гекуба ничто для актера... — ср. в эссе Оскара Уайльда «Упадок лжи»: «Единственно красивые вещи — это те, до которых нам нет никакого дела. Я позволю себе процитировать себя самого: именно потому, что Гекуба нам ничто, ее горести составляют вполне пригодный мотив для трагедии». Имеется в виду известное место из «Гамлета» (акт 2, сцена 2).

БАР. М. ЛИВЕН.
ЦЕЗАРЬ БОРДЖИА

Впервые — Аполлон. 1912. № 5 (подписано «Н. Г.»; нами исправлены опiski в названиях произведений М. Ливен).

Ливен-Орлова Магда Густавовна (1855—?) — поэтесса, драматург, прозаик, автор книг «Стихи. 1900—1910» (СПб., 1911), «На пороге. Роман». (Берлин, 1927), «Голоса ночи. Рассказы» (Берлин, 1929). По стихотворной повести М. Ливен «Маддалена» (1905) написал в 1911 г. оперу С. С. Прокофьев.

¹ *Борджиа* Цезарь (Чезаре) (1476—1507) — представитель знаменитого княжеского рода в Италии. Историк Николо Макиавелли (1469—1527) апологетически представил его в своем сочинении «Князь».

² ...попытку гр. Алексея Толстого... — драматическая поэма А. К. Толстого «Дон Жуан» (1860).

Впервые — Ежемесячные и научно-популярные приложения к журналу «Нива». 1912. № 11.

Сергей Абрамович *Ауслендер* (1886—1937?) — прозаик, драматург, критик, участник «молодой редакции» «Аполлона». Подружился с Гумилевым в конце 1908 г.

По-видимому, в *Башилове* шутливо использованы черты облика самого Гумилева. В очерке Г. Адамовича «Гумилев» воспроизводится пример гумилевского монолога: «Советую вам поступать так же. Я встаю в восемь часов. От девяти до половины одиннадцатого я пишу стихи, потом я читаю Гомера. Без пяти одиннадцать я беру ледяную ванну и сразу принимаюсь за работу над историей Ганнибала» (Иллюстрированная Россия, Париж, 1931. № 25. С. 2). Рассказ «Пастораль», написанный в сентябре 1910 г., вероятно, отражает гумилевское пребывание в гостях у С. А. Ауслендера в деревне Парахино в марте 1910 г., и рассуждения Башилова о любви могут быть отголосками происходивших тогда между С. А. Ауслендером и Гумилевым «долгих разговоров о любви, какой она должна быть» (Панорама искусств. М., 1988. Вып. 11. С. 201).

СТАТЬИ

ОБ ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

СЛАВЯНСКИЕ ПОЭТЫ

Впервые — Речь. 1908, 19 июня. Подписано «Н. Г.»

Штейн Сергей Владимирович (1882—1955) — поэт, переводчик, критик, один из самых ранних литературных знакомцев Гумилева. Автор рецензии на «Путь конквистадоров» (Слово. 1906. 21 января) и мемуаров о Гумилеве «Погиб поэт...» (Последние новости. Таллинн, 1921. 16 сентября), в которых вспоминал: «...после первых лет его литературной деятельности стало все более чувствоваться для меня и до сих пор причинно непонятное расхождение между нами — и с течением времени оно росло, а не уменьшалось. Интимно приятны друг к другу мы не были никогда (...) Я познакомился с Гумилевым, когда он был воспитанником седьмого класса николаевской царскосельской гимназии. Чистенький, аккуратно одетый, с тщательно расчесанным пробором, он производил впечатление благовоспитаннейшего юноши — «enfant de bonne maison» (ребенок из хорошей семьи). Он издавал гимназический журнал, где помещал детски-незрелые стихи, но к ним относился не по-детски вдумчиво и серьезно. Особенно часто стал я его встречать в период его увлечения А. А. Горенко (Ахматовой).

вой), семья которой была мне родственно близка. Характерная черта, сближающая и Анну Ахматову, и Гумилева, — литературное развитие их совершалось с исключительной быстротой. Отчасти я склонен приписывать это явление благотворному влиянию И. Ф. Анненского <...> Несомненно, и Брюсов оказал свою долю влияния на Гумилева. Нужно, однако, отметить, что последний был решительно не в состоянии долго находиться в подчиненном положении даже у крупнейших литературных авторитетов. Он прокладывал собственную дорогу».

В рецензируемой книге напечатаны стихи сербских поэтов Николая I Петровича (1841—1921) — князя Черногорского, а с 1910 по 1918 гг. — короля Черногории; Йована Йовановича-Змая (1833—1904), Йована Илича (псевдоним Прокича, 1824—1901), Воислава Илича (1860—1894), Йована Дучича (1871—1943), словенских поэтов Антона Ашкерца (1856—1912), Отона Жупанчича (1878—1949), польского поэта Казимежа Пшервы Тетмайера (1865—1940) и чешского поэта Карла Гавличека-Боровского (1821—1856).

О ВЕРХАРНЕ

Впервые — Речь. 1908. 24 ноября.

¹ *Вопль Альбериха* — отсылка ко второму действию «Золота Рейна» Р. Вагнера (эпизод похищения сокровищ Вотаном и Логе).

² *Гетевский Вагнер* — персонаж «Фауста».

³ *...огненный Локи, Брюсов...* — эпизод из «Золота Рейна» Р. Вагнера — похищение огненным богом Логе кольца Нибелунгов у Альбериха — проецируется на отождествление автора текста со злокозненным божеством скандинавской мифологии Локи в стихотворении Брюсова «Бальдуру — Локи» (1904). Локи и Логе сближались в представлениях фольклористики прошлого века.

ФРАНЦУЗСКИЕ ЛИРИКИ XIX ВЕКА

Впервые — Речь. 1909. 20 июля.

По воспоминаниям Ахматовой, Гумилев в конце 1900-х гг. испытал влияние Альфреда де Виньи (1797—1863). По-видимому, о своих пристрастиях к этому поэту Гумилев говорил позднее кому-то из московских литераторов (например, В. Мониной или О. А. Мочаловой), и отсюда — свидетельство С. П. Боброва: «Нам приходилось слышать, что Гумилев очень любил также (позднее, положим) Альфреда де Виньи, может быть, самого крупного, по своей сосредоточенности, резкости, нервной подвижности — из французов» (Красная новь. 1922. № 3(7). С. 263).

В рецензии упомянуты также поэты Анри де Ренья (1864—1936) и Жорж Роденбах (1855—1898).

Впервые — Аполлон. 1911. № 9.

Получив от Гумилева эту статью вместе с несколькими переводами стихотворений Готье, секретарь редакции Е. А. Зноско-Боровский писал С. К. Маковскому 9 ноября 1911 г.: «...и статья неважная, и переводы ужасны» (ОР и РК ГПБ).

Впоследствии Гумилев писал еще одну статью о Т. Готье — в 1920 г. как предисловие к невышедшей книге в издательстве «Всемирная литература». Сохранилась заключительная часть этой статьи: «...в кругах поэтической молодежи. Позже, когда французская поэзия разделилась на два рукава, с одной стороны в журнале парнасцев «Современный Парнас» в первом же номере и на первом месте были напечатаны стихи Готье, а с другой — «Цветы зла» Бодлера, книга, положившая по мнению многих основание символизма, были посвящены „безгрешному поэту, совершенному волшебнику французского слова Теофилю Готье“. Только Верлэн своей проповедью милого, вольного, несовершенного искусства заставил французских поэтов несколько позабыть того, кто и имел все права быть их учителем. Культ Теофиля Готье переходит в Англию и там культивируется Суинберном и особенно Оскаром Уайльдом. В Германии его влияние можно было бы проследить на Стефане Георге. В России стихи Теофиля Готье переводились крайне редко, и самое имя его было мало известно. Однако, когда в 1914 году вышел полный перевод «Эмалей и камней», он был принят чрезвычайно благосклонно и критикой, и публикой, что, конечно, указывает на роль, которую Теофилю Готье суждено сыграть в деле развития русской поэзии» (ЦГАЛИ).

Гумилев здесь говорит о книге своих переводов (подборку рецензий на нее см.: Бюллетени литературы и жизни. 1914. № 21). Начало статьи (с пометкой Гумилева «не кончено») также сохранилось в его бумагах: «Осенью 1829 г. двое юношей постучали в дверь дома на улице Жан-Гужона, где их ждал самый знаменитый от Монмартра до Монпарнаса человек, двадцативосьмилетний мэтр Виктор Гюго. Старший юноша едва достиг совершеннолетия, но его дружбы искали, знакомством с ним гордились. Это был Жерар Лабрюни, автор книги стихов и переводчик «Фауста», которому Гете поручил передать свое полное удовлетворение. Никогда Жерар де Нерваль, как он начал называться впоследствии, не был так чествуем, как в эту эпоху своей жизни. Рядом с ним был изысканно одетый, с густой гривой волос, обличавших в нем художника, девятнадцатилетний ученик мастерской Риу Теофиль Готье. Жерар Лабрюни оценил в нем широкие плечи, громкий голос и безмерную любовь к поэзии, решив, что все это может пригодиться мэтру. Ведь предисловье к „Кромвелю“ восстановило против новой школы не только Академию и классиков, но и читателей, даже таких, которые ничего почти не читают, поэтов мало и они плохо организованы, а тут на носу еще первое представление „Эрнани“; чтобы провести его, необходимо содействие учеников художественных школ,

и, конечно, самого фешенебельного из них и в то же время самого артистичного, главаря влиятельнейшей мастерской Риу, Теофила Готье. К тому же он сам писал стихи, и его поэму „Похищение Елены” можно было бы напечатать, если бы повар его родителей не употребил ее, чтобы опалить курицу, беда небольшая, потому что под мышкой Теофила был портфель, полный других рифмованных строк» (ЦГАЛИ).

О неожиданном предпочтении Готье французским символистам писал Мандельштам в сонете о Гумилеве 1915 г.:

Автоматичен, вежлив и суров,
На рубеже двух славных поколений
Забыл о бесхарактерном Верлене
И Теофила принял в сонм богов...

Доклад на тему «Гумилев и Готье» был сделан В. Э. Морицем в Государственной Академии художественных наук в 1926 г. (см.: На литературном посту. 1927. № 1. С. 89).

¹ Из стихотворения Пушкина «To Dawe, esqг.».

² Слова д'Альбера, героя романа «Мадемуазель де Мопен»: «Синтия! Вы прекрасны! Спешите! Кто знает, будете ли вы жить завтра!»

³ В парижском *отеле Пимодан*, где Готье жил в конце 1840-х гг., в квартире Фернана Буассара проходили сеансы клуба «любителей гашиша».

⁴ О *белизне* идет речь в стихотворении «Симфония ярко-белого», о *контральто* — в одноименном стихотворении (в переводе Гумилева —

О как ты мил мне тембр чудесный,
Где юноша с женою слит,
Контральто, выродок прелестный,
Голосовой гермафродит!).

«*Тайное средство*» — «пантеистический мадригал» о взаимном стремлении «атомов» друг к другу в память о предыдущих воплощениях материальных форм.

⁵ Из стихотворения «Искусство». В переводе Гумилева — «Одно, ликуя, искусство не умрет».

⁶ Интерьер, нарисованный здесь, перекликается с первой строфой стихотворения «Однажды вечером» («В узких вазах томление умирающих лилий...»), написанного Гумилевым весной 1911 г. и посвященного теме Леконта де Лиля.

⁷ Риу (Rioulт) Луи-Эдуард (1790—1864) — живописец, рисовальщик, ученик Давида.

⁸ *Нерваль*, Жерар де (Жерар Лабрюни) (1808—1855) — выдающийся французский поэт-романтик.

⁹ ...*призывом к Рабле*... — Поэма «Альбертус, или Душа и грех. Теологическая легенда» завершается строками: «...закройте дверь, дайте мне щипцы, и скажите, чтоб принесли том Пантагрюэля».

¹⁰ *Теньер* — фламандский художник Давид Тенирс (1610—1690?).

¹¹ *Жирарден* Дельфина де (1805—1855) — французская писательница, жена Эмиля де Жирардена, создателя дешевой прессы, вовлекшего Готье в газетную работу.

¹² «*Tra los montes*» («За горами» — исп.) — книга очерков о путешествии по Испании (1841).

¹³ *Сент-Бёв* Шарль Огюстен (1804—1869) — поэт и критик, которого Готье называл «Златоустом поэзии» (Готье Т. Шарль Бодлер: Биография-характеристика. СПб., б. г. С. 21).

¹⁴ ...«оттенков и только оттенков», «серую песенку» — из стихотворения Верлена «Искусство поэзии».

АНТОЛОГИИ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

Впервые — Аполлон. 1913. № 2.

¹ Поэзия Генри Уодсворта *Лонгфелло* (1807—1882) была излюбленным чтением Гумилева еще в детстве. Стихотворение «Дня нет уж...», которое Гумилев знал в переводе И. Анненского и которое откликнулось реминисценциями в ряде стихотворений («Стокгольм», «Заблудившийся трамвай»), упоминается в некрологе К. М. Фофанову.

² Об интересе Гумилева к Джону *Китсу* (1795—1821) в первые после-революционные годы под влиянием вернувшегося из Англии Е. И. Замятина вспоминала одна из сотрудниц «Всемирной литературы», А. Ф. Даманская (Последние новости. Париж, 1928. 11 октября).

³ Переводы из лорда Альфреда *Теннисона* (1809—1892) Гумилев впоследствии редактировал во «Всемирной литературе». Пьеса Роберта *Браунинга* (1812—1889) «Пиппа проходит» была переведена им (по подстрочнику М. К. Грюнвальд) в 1914 г. (Северные записки. 1914. № 3, 4).

⁴ Шарль *Вильдрак* (1882—1971) и Жюль *Ромен* (1885—1972) были близки к группе «Аббатство».

⁵ Над переводами из Жана *Мореаса* (Иоаннеса Пападиамантопулоса; 1856—1910), которого Гумилев определял как «одного из крупнейших французских поэтов последнего времени, сперва символиста, потом представителя нео-романской школы и, наконец, классика» (Вестник литературы, 1920. № 20), он работал осенью 1920 г.

Кроме того, в рецензии упомянуты английские поэты Роберт Льюис *Стивенсон* (1850—1894) и Уильям *Блэйк* (1757—1827). По свидетельству И. Одоевцевой, Гумилев говорил ей, что строку «в каждой луже запах океана» он «у Стивенсона откопал» (Новое русское слово. 1975. 16 ноября); о чтении Гумилевым *Блэйка* пишет Г. В. Иванов (Иванов Г. Стихотворения. Третий Рим... М., 1989. С. 444), но его свидетельства не всегда достоверны. Упоминаются также итальянские поэты Джозуе *Кардуччи* (1835—1907), Джованни *Пасколи* (1855—1912) и Габриэле *Д'Аннунцио* (1863—1938), которому Гумилев посвятил стихотворение 1915 г.; рус-

ские поэты Георгий Иванович *Чулков* (1879—1939), с которым у Гумилева отношения иногда складывались конфликтно и постоянно возникали мировоззренческие разногласия, одно из которых зафиксировано в дарственной надписи Гумилева Чулкову на сборнике «Колчан» 16 января 1916 г.:

У нас пока единый храм,
Мы братья в православной вере,
Хоть я лишь подошел к дверям,
Вы ж, уходя, стучитесь в двери,—

и второстепенный символист Виктор Иванович *Стражев* (1879—1950).

[ВЬЕЛЕ-ГРИФЭН]

Впервые — Северные записки. 1914. № 1. Предисловие к гумилевскому переводу «Кавалькады Изольды».

Вьеле-Гриффен Франсис (1864—1937) — французский поэт, прославившийся разработкой свободного стиха. Его переводил И. Анненский, назвавший Вьеле-Гриффена «самым утонченным из поэтов современности» (Гермес. 1908. № 7. С. 213). «Кавалькада Изольды», или, точнее, «Поездка Иелдис» («La chevauchée d'Yeldis») — поэма 1893 г. *Визан* Танкред де (псевдоним Винсента Пьери; 1878—1945) — член Савойской академии. Гумилев наносил ему визит в мае 1910 г. в Париже. *Гурмон* Реми де (1858—1915) — влиятельный французский критик, чью «Книгу масок» цитирует здесь Гумилев.

¹ По-видимому, ближайшим источником этого рассуждения была статья М. Шварца «Ницше и Шопенгауэр» (Русская мысль. 1913. № 12), в которой излагалось, как из идеи Фридриха Ницше о круговороте жизни, вечном возвращении всех вещей вытекает необходимость наложения печати вечности на все моменты жизни, с тем чтобы сделать их достойными вечного повторения.

[ТИТ ПЕТРОНИЙ АРБИТР.

МАТРОНА ИЗ ЭФЕСА]

Впервые — В кн.: Т и т Петроний Арбитр. Матрона из Эфеса / Перевод с латинского, послесловие и примечания Г. И. Гидони, с предисловием Н. С. Гумилева и с 12-ю гравюрами на дереве Григория Гидони. Пг., 1923. С. 5—6. Автограф (ИРЛИ) с пометой: «Из коллекции Г. И. Гидони. Написано летом 1918 г.». См. рецензию Н. Лернера на издание 1923 г., в которой он отрицательно отозвался о качестве перевода (Жизнь искусства. 1923. № 44. С. 32). О Григории Иосифовиче Гидони (1895—1937) см.: Художники народов СССР: Биобиблиографический словарь. М., 1976. Т. 3. С. 37.

«*Матрона из Эфеса*» — вставная новелла из романа «Сатирикон» (фрагмент 111—112) римского писателя Гая Петрония Арбитра (ум. в 66 г.).

Летом 1918 г. Гумилев послал А. Л. Вольнскому для помещения в газете «Биржевые ведомости» информационную заметку, в которой, в частности, сообщалось: «Начинает свою деятельность издательство «Книжная редкость». К изданию предположены книги, которые еще не появлялись на русском языке и редки не только, на каком написаны. Кроме виньеток, они будут снабжены графическими рисунками, раскрашенными от руки. Каждое издание выходит в количестве 300 экземпляров и повторено не будет. В ближайшем времени выходят „Матрона из Эфеса“, повесть Тита Петрония Арбитра с иллюстрациями Г. Гидони и „Абиссинские песни“, собранные Н. Гумилевым с рисунками по образцам абиссинской живописи. Предполагаются к изданию „Письма о танце“ Апулея, „Письма о живописи“ Дюрера и пр.». Из намеченных книг увидела свет только «Матрона из Эфеса» — без обозначения издательства.

¹ *Сарданопал* — легендарный ассирийский царь, нарицательное имя для обозначения типа роскоши и изнеженности. *Алкивиад* (ок. 450—404 до н. э.) — афинский политический деятель и полководец, воспитанник Перикла, ученик Сократа. *Бозмунд I*, князь Тарентский (1065—1111) — норманнский полководец, покоритель Антиохии. *Букингам* — английский политический деятель Джордж Вильерс, герцог Бэкингам (1592—1628). *Джордж Бреммель* (1778—1830) — знаменитый английский денди.

² Серафим *Саровский* (1760—1833) — иеромонах Саровской пустыни, в начале XX в. канонизирован православной церковью.

³ *Барбе д'Оревилю* Жюль-Амеде (1808—1889) — французский писатель, автор книги «О дендизме и Джордже Бреммеле» (1845), появившейся в 1910-е гг. в русском переводе: Барбэ д'Оревилю. Дэндизм и Джордж Бреммель / Вступительная статья М. Кузмина. Перевод М. А. Петровского. М.: Альциона, 1912.

⁴ *...арбитр изящества...* (*elegantiae arbiter*) — титул Петрония у Тацита (Анналы, XVI, 18—20).

[ГИЛЬГАМЕШ. ВАВИЛОНСКИЙ ЭПОС.]

Впервые — предисловие к кн.: Гильгамеш. Вавилонский эпос. СПб., 1919. С. 5.

Эпос о Гильгамеше — памятник вавилоно-ассирийской литературы (второе тысячелетие до н. э.), зафиксированный на клинописных таблицах. Работу над переводом (по подстрочнику В. К. Шилейко) Гумилев начал весной 1914 г.; тогда же будущий перевод был предложен журналу «Русская мысль», но редакция журнала этим проектом не заинтересовалась. Перевод был завершён в 1918 г.

Перевод был отрецензирован Н. О. Лернером, который отмечал, что до гумилевского варианта «у нас были только наивные стихотворные переложения „А. К.“ (А. А. Кондратьева)», и завершал рецензию поже-

ланием: «От учено-поэтического союза Гумилева и Шилейко хотелось бы ждать также перевода других частей того же эпоса (Сотворение мира, Схождение Иштар в преисподнюю)» (Жизнь искусства, 1919. 17—18 мая). В рецензии, подписанной «А. Д.», перевод был назван «тяжелым и не всегда передающим дух суровой и мятежной ассиро-вавилонской поэзии» (Зори. Киев, 1919. № 1. С. 48).

¹ Шилейко Владимир Казимирович (1891—1930) — ассириолог, поэт, примыкал к Цеху поэтов, печатал стихи в журнале «Гиперборей». См. о нем: И в а н о в Вяч. Вс. Одетый одеждою крыльев // Восток и Запад: Ассиро-вавилонская поэзия / В переводах В. К. Шилейко. М., 1987. С. 150—158.

² ...выкинуть утомительные повторения... — Это решение Гумилева вызвало отрицательную реакцию Виктора Шкловского, уделившего в своих ранних работах по поэтике особое внимание функции повторений: «Гумилев, переводя шумеро-аккадскую поэму „Гильгамеш“, взял и выбросил „лишние“ длинноты, т. е. эпические повторения. Действие столь же незаконное, как и выбрасывание из триолета „лишних“, т. е. повторяющихся стихов» (Шкловский В. Издание текста классиков // Жизнь искусства. 1919. 6 июня).

«ПОЭМА О СТАРОМ МОРЯКЕ»

С. Т. КОЛЬРИДЖА

Впервые — предисловие к кн.: К о л ь р и д ж С. Т. Поэма о старом моряке / Перевод и предисл. Н. Гумилева. Пг., 1919. С. 5—10.

¹ ...мальчик, катающийся по тинистому пруду... — из стихотворения Вордсвордта «Слепой мальчик».

[О ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ]

Впервые — Литературное обозрение. 1987. № 7. С. 111—112.

В рукописи (ИРЛИ) текст заглавия не имеет. Хранится вместе с письмом Гумилева в издательстве «Всемирная литература» к А. Н. Тихонову-Сереброву, на котором поставлена дата (видимо, получения письма): 4 февраля 1919 г. Скорее всего к этому времени относится и сама рукопись (текст написан по новой орфографии).

По свидетельству Н. А. Оцуца, Гумилев в 1919—1920 гг. читал лекции «о новой поэзии, о французских символистах» (О ц у ц Н. Н. С. Гумилев: Воспоминания // Последние новости. Париж, 1926. № 1982. 26 августа); ср. воспоминания Г. В. Адамовича: «Когда-то Гумилев в тесном замкнутом кружке, „для избранных“, читал о французской поэзии лекции: бывало

интересно, даже увлекательно, — в частности, о Мореасе, которого Гумилев особенно любил. Но о Малларме стыдно было слушать! Гумилев его высокомерно „опровергал“, противопоставляя ему Готье и парнасцев и цитируя его стихи, в том числе и „Лебедя“, повторял: „Не знаю, для чего это написано“» (А да м о в и ч Г. О Штейгере, о стихах, о поэзии и прочем // *Опыты*. Нью-Йорк, 1956. № 7. С. 31). А. Я. Левинсон в рецензии на книгу Гумилева «Романтические цветы», назвав ее автора «„молодым“ французским поэтом на русском языке», предположил у него «внимательное изучение Виктора Гюго» и поэтические импульсы от «Пьяного корабля» А. Рембо и «Passeur d'eau» Э. Верхарна (*Современный мир*. 1909. № 7. С. 188—191). О сочетании у Гумилева романтизма Гюго с холодной сознательностью парнасцев писал и Б. Олидорт в рецензии на его книгу «Костер» (*Орфей*. Ростов-на-Дону, 1919. № 1, с. 66).

¹ Подразумеваются каноны классицизма, зачинателем которых был Франсуа Малерб (1555—1628), а исчерпывающим выразителем — Никола Буало (1636—1711).

² «Романскую школу», неоклассицистское течение во французском символизме, возглавил Жан Мореас; к ней примыкали также М. Дюплесси, Р. де Латайед, Э. Рейно, Ш. Моррас.

³ Теорию «научной поэзии» выдвинул в середине 1880-х гг. и развивал в последующие десятилетия Рене Гиль. В России ее пропагандировал В. Я. Брюсов; см. его статью «Литературная жизнь Франции. II. Научная поэзия» (*Русская мысль*. 1909. № 6; Брюсов В. Избр. соч.: В 2-х т. М., 1955. Т. 2. С. 193—209).

⁴ *Фуцуристы* — по-видимому, подразумевается группа поэтов-кубистов (Гийом Аполлинер, Андре Сальмон, Макс Жакоб, Блэз Сандрар).

[•БАЛЛАДЫ• РОБЕРТА САУТИ]

Впервые — в кн.: Саути Р. Баллады / Переводы под редакцией и с предисловием Н. Гумилева. Пг., 1922.

¹ ...резкую вражду к нему со стороны Байрона — Имеются в виду прежде всего выпады против Саути и Вордсворта в прологе к поэме Байрона «Дон Жуан», который Гумилев переводил для «Всемирной литературы»:

Боб Соути! В вас поэта-лауреата
Не чтить не может английский поэт,
И хоть теперь вы тори, а когда-то
Вы были вигом — так устроен свет, —
Где зрю эпического ренегата?
В Озерной школе, с местом или нет?
По мне же сладкие поэты эти
Всего «две дюжины дроздов в паштете»... и т. д.

(Текст гумилевского перевода опубликован М. Л. Гаспаровым — Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1988. № 4, с. 359). Тесть Гумилева Н. А. Энгельгардт рассказывал:

«Вот, например, великолепное, золотообрезное в мягком переплете Oxford edition: The poetical works of William Wordsworth, 1916 г. На этом экземпляре Николай Степанович написал мне шесть стихов, содержание которых связано с нашими беседами о пошлости выходок Байрона против озерной школы. Вот эти стихи:

Николаю Александровичу Энгельгардту
Чтобы загладить старую обиду,
Слепого Байрона змеинный яд,
Друид британский русскому друиду
Сегодня вверил свой заветный клад.

Да будет имя Уордсворда штандартом,
Внесенным Николаем Энгельгардтом» (Даугава. 1987. № 6.

С. 116).

ПОЭЗИЯ БОДЛЕРА

Впервые — Вестник русского христианского движения. 1985. № 144; Гумилев Н. Неизданное и несобранное. Париж, 1986. С. 75—81. Автограф — ЦГАЛИ. К заглавию сделана сноска-примечание: «Биография Шарля Бодлера будет помещена в другом томе его сочинений. Так как к этому тому приложена великолепная статья Т. Готье, мне остается добавить лишь немного по поводу поэзии Бодлера. По поводу отдельных его стихотворений см. Примечания». Часть примечаний сохранилась в этом автографе, например к стихотворению «Соответствия»: «Это знаменитое стихотворение оказало большое влияние на символистов и легло в основу одной из их теорий, теории соответствий. Перевод сделан коллективно группой поэтов, работавших в «Студии Всемирной Литературы» под руководством Н. Гумилева. В состав их входили Георгий Иванов, Георгий Адамович, Маргарита Тумповская, Борис Евгеньев, Н. Оцуп и др.». Таким образом, текст статьи — это предисловие к неосуществленному изданию Бодлера в издательстве «Всемирная литература». Работа над книгой была завершена к осени 1920 г. (Литературное наследство. Т. 92. Кн. 4. С. 566) — этим временем, по-видимому, и датируется предисловие.

¹ В письме к Бодлеру 1859 г. по поводу присланного автором стихотворения «Семь стариков» Гюго писал: «Вы одариваете небеса искусства неведомо каким мрачным лучом. Вы создаете новый трепет».

² *Де Квинси* Томас (1785—1859) — английский романтик, автор «Исповеди англичанина — курильщика опиума».

³ *Лассаль* Фердинанд (1825—1864) — немецкий экономист, основатель партии социал-демократов.

⁴ Письмо Гюстава Флобера к Луизе Колле от 18 сентября 1846 г.

⁵ *Ришпен Жан* (1849—1926) вошел в литературу имморалистическим сборником «Песнь босяков».

⁶ *Жилькен Иван* (1858—1926), участник литературной группы «Молодая Бельгия». Сборник «Ночь» вышел в 1897 г.

[ФРАНЦУЗСКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ]

Впервые — Предисловие к кн.: Французские народные песни. Пг.; Берлин, 1923. Текст выверен по автографу (ЦГАЛИ). Все переводы в этой книге были сделаны Гумилевым. К. В. Мочульский писал в рецензии на это издание: «Французская народная песня привлекла поэта своим непередаваемым своеобразием. Он взялся за задание почти неосуществимое: воссоздать на русском языке лирические интонации французской песенки (...) Несмотря на русские народные словечки, дух французской песни воспроизведен превосходно» (Звено. Париж, 1923. 2 апреля).

СТАТЬИ

ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

ARTISTE-PEINTRE

Впервые — В мире искусств. Киев, 1907. № 22-23.

Фармаковский Мстислав Владимирович (Формаковский, 1873—1946) — художник, критик, музейный работник, главный хранитель Русского музея. Сотрудничал с Гумилевым в журнале «Сириус» (Париж, 1907. № 1—3), издававшемся на средства Фармаковского (под редакцией Гумилева, Фармаковского и А. И. Божерянова).

17 ноября 1907 г. Гумилев сообщал Брюсову о своей поездке в Россию во второй половине октября: «...между прочим, проездом в Киеве сделался сотрудником „В мире искусств“». В № 20-21 этого журнала было опубликовано стихотворение Гумилева «Я долго шел по коридорам...» («Ужас»).

¹ ...мечта *Стриндберга*. — Шведский писатель Август Стриндберг (1849—1912) в полемике с современными ему лозунгами женской эмансипации отстаивал идеал подлинного освобождения женщины.

ВЫСТАВКА НОВОГО РУССКОГО

ИСКУССТВА В ПАРИЖЕ

Впервые — Вesy. 1907. № 11.

В 1906 г. Гумилев получил от Брюсова предложение написать статью о «Русской художественной выставке в Париже», устроенной С. П. Дягилевым в Осеннем Салоне. 29 октября 1906 г. Гумилев писал Брюсову: «О выставке Дягилева я не напишу ничего: она слишком велика по замыслу. Русское искусство представлено с самого своего начала, с тех пор,

когда оно, может быть, даже и не существовало: я говорю о некоторых иконах. Я не могу написать о ней в стиле Сологуба: я не мистик. Я не могу написать в стиле Макса Волошина: я не художник. Написать же в моем собственном стиле я мог бы только о двух, трех картинах Врубеля, о Бенуа и о Феофилактине. А подобная статья не заслуживала бы даже названия „впечатлений от выставки Дягилева“. Простите меня за этот отказ: но мне казалось лучше отказаться, чем брать работу, не соответствующую моим силам». Однако год спустя Гумилев впервые удовлетворил собственные опыты повествовательной и критической прозы, и 24 ноября 1907 г. он послал Брюсову заметку о новой русской выставке, а в следующем письме от 3 декабря пояснял: «На русской выставке, о которой я писал в „Весы“, я познакомился с Рерихом и княг(иней) Тенишевой. (...) За последнее время я много занимался теорией живописи, а отчасти и театра, читал, посещал выставки и говорил с артистами. Результаты Вы можете видеть в моем письме о „Русск(ой) Выст(авке)“». Через полмесяца, узнав, что заметка принята в «Весы», Гумилев писал Брюсову: «Ведь это моя первая напечатанная проза, потому что „Сириуса“ считать нельзя».

ДВА САЛОНА

Впервые — Весы. 1908. № 5 (подпись «Н. Г.»).

В апреле 1908 г. Гумилев писал Брюсову из Парижа: «На днях я был в Весеннем Салоне, и он мне так понравился, что я написал о нем и „Независимых» заметку, которую буду очень рад увидеть в „Весках“. Посмотрите, нельзя ли будет ее там напечатать. А то я все еще мало верю в мой талант как художественного критика. Впрочем, я много вращаюсь в кругах художников, и сообщаемые мною сведения вполне достоверны». В мае Брюсов обращался к Гумилеву, уже приехавшему в Россию: «Посылаю Вам корректуру Вашей статьи (...) Мы кое-что смягчили в Ваших словах о Сезанне. М. б., придется вообще сделать к этой заметке „редакционное примечание“, но все же она интересует нас. (...) Статья Ваша такого рода, что я советую Вам подписать ее лишь инициалами». Редакционное примечание было сделано: «Редакция помещает это письмо как любопытное свидетельство о взглядах, разделяемых некоторыми кружками молодежи, но не присоединяется к суждениям автора статьи».

Наряду с художниками, составившими эпоху в истории искусства: Полем Гогеном (1848—1903), Полем Сезанном (1839—1906), Анри Руссо (1844—1910) и широко известными в свое время мастерами Игнасио Зулоага (1870—1945), Паоло Трубецким (1866—1928), Полем Синьяком (1863—1935), называются и герои отдельных сезонов: пейзажист, акварелист Франсис Гара, Рембрандт Бугатти (1885—1916), Анна Жеребцова (1885— после 1927). Сведениями о других названных Гумилевым художниках (Блумфельд, Дирикс, Гандара, Динз, Вебер) мы не располагаем.

¹ «*Будущая Ева*» — название романа Вилье де Лиль Адана. «Мучительная дева» — из стихотворения Пушкина «Поедем, я готов...».

² «*Сокровищница Венеры*» — из поэмы английского графика Обри Бердсли (1872—1898) «Венера и Тангейзер». *Рескин* Джон (1819—1900) — английский эстетик.

ПО ПОВОДУ
«САЛОНА» МАКОВСКОГО

Впервые — Журнал Театра литературно-художественного общества. 1909. № 6.

С. К. Маковский вспоминал впоследствии: «С Гумилевым я познакомился в первых числах января 1909 года в Петербурге, на выставке „Салон“. Эта выставка — „Живописи, графики, скульптуры и архитектуры“, устроенная мною в музее и „Меншиковских комнатах“ Первого кадетского корпуса <...> Я затеял ее по просьбе друзей-художников, оттого что Дягилев перестал пестовать „Мир искусства“ и кому-то надлежало „объединить“ наиболее одаренных художников. <...> На мое приглашение откликнулось около сорока художников (из разных обществ); было выставлено более шестисот произведений, картин и рисунков по преимуществу: одного Рериха, которым я увлекался в то время, пятьдесят вещей и между ними лучший его холст маслом „Бой“ <...> впервые выступили тогда прославившиеся впоследствии К. С. Петров-Водкин, В. В. Кандинский, Н. К. Чурлянис» (Маковский С. На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен, 1962. С. 197). О «внутренней близости Рериха и Гумилева» см.: Вагин Е. Поэтическая красота и миропереживание Н. Гумилева // Беседа. Париж. 1986. № 4. С. 175—179.

В этой рецензии говорится о работах (из не упоминавшихся ранее) Константина Андреевича *Сомова* (1869—1939), Александра Николаевича *Бенуа* (1870—1960), Кузьмы Сергеевича *Петрова-Водкина* (1878—1939), Елены Константиновны *Люкш-Маковской* (? — 1968), Льва Самойловича *Бакста* (1866—1924) и *Шитова*, сведений о котором обнаружить не удалось.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРЕДИСЛОВИЕ «ОТ РЕДАКЦИИ»

«ЖУРНАЛА «СИРИУС»»

Впервые — Сириус. Двухнедельный журнал искусства и литературы. Париж. 1907. № 1. Без подписи.

Редакцию журнала составляли: литературный отдел — Н. Гумилев, критический отдел — Мстислав Фармаковский, художественный отдел — Александр Божерянов. Вышло всего три номера журнала. В журнале были напечатаны рассказ Гумилева «Гибели обреченные», его стихотворение «Франция» (за подписью «К-о») и два его очерка за подписью «Анатолий Грант»: «Карты» и «Вверх по Нилу» (Листы из дневника) 9 мая — 17 июня». Последний отчасти подал основания для версии об африканском путешествии Гумилева в 1907 г.

¹ ...развертывая, но роскошная Помпея... — В журнале был опубликован очерк М. В. Фармаковского «Помпейи».

ПИСЬМО

К А. А. АРХАНГЕЛЬСКОМУ

Впервые — Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1987. № 1.

¹ Датируется по почтовому штемпелю.

Архангельский Александр Григорьевич (1889—1938) — тогда начинающий стихотворец, а впоследствии советский сатирик и пародист. О книжке его стихов «Черные облака» (Чернигов, 1919) известный филолог А. А. Смирнов писал: «Весь сборник проникнут (...) влиянием петербургской группы современных лириков. (...) По существу, эти подражания, непретенциозные и довольно умелые, не плохи. Автор сознательно идет на выучку к старшим» (Творчество. Харьков, 1919. № 5-6. С. 39). Архангельский обратился к Гумилеву, по-видимому, на адрес журнала «Аполлон», в котором Гумилев не только вел обозрение русской поэзии, но и участвовал в комплектовании стихотворного отдела.

НАБРОСОК НАЧАЛА ДОКЛАДА 1914 г.

Впервые — Гумилев Н. Неизданное и несобранное. Автограф — ЦГАЛИ.

В 1914 г. Гумилев несколько раз выступал публично на тему об акмеизме и символизме, в частности в прениях по лекции Г. И. Чулкова «Пробуждаемся мы или нет?» — ср. газетные отчеты: «...ломали копья в защиту акмеизма гг. С. М. Городецкий, Н. С. Гумилев и О. Э. Мандельштам; они отмежевывались, как говорится, от символизма и футуризма, но границы самого акмеизма в их речах казались символическими» (День. 1914. 17 января); «Наиболее интересные выступления были от лица акмеистов: Сергей Городецкий и Н. Гумилев. Первый очень остроумно, а второй очень убежденно защищавшие свою школу» (Россия. 1914. 8 февраля). 8 февраля 1914 г. Гумилев выступал на диспуте в Психоневрологическом институте: «Н. Гумилев находит, что символизм есть в сущности боваризм,

стремление к недоступному. Символизм бежит от жизни и действия, в то время как мы все стремимся к действию» (Болтынский Г. Литературный диспут // Жизнь студентов-психоневрологов. Газетка студентов и слушательниц Психоневрологического института. 1914. 12 февраля; термин «боваризм», по-видимому, произведен от имени героини романа Г. Флобера «Госпожа Бовари» и имеет в виду свойственную ей вялую и безответственную мечтательность). 13 апреля 1914 г. он выступил в кабаре «Бродячая собака» в прениях по докладу М. А. Кузмина о современной русской прозе: «Н. Гумилев констатировал разрозненность публики и писателей, находил школы необходимыми, как ярлыки и паспорта, без которого, по уверению оппонента, человек только наполовину человек и нисколько не гражданин» (Кузмин М. Как я читал доклад в «Бродячей Собаке» // Синий журнал. 1914. № 18. С. 6). 25 апреля 1914 г. на заседании Всероссийского литературного общества он сделал теоретический доклад «Об аналитическом и синтетическом искусстве». Судя по газетному отчету, доклад содержал следующие тезисы: «Футуризм есть прямое развитие символизма, вследствие единства их аналитического метода; метод акмеизма синтетичен, и, наконец, как общественное явление акмеизм выступил на смену боваризму XIX века (мечта о преображенной жизни). При этом символисты не обладают способностью „действовать“ на нас и без особого напряжения воли поняты быть не могут — что, естественно, нервнрует читателя, восстанавливает его против поэта. Что же касается футуризма, то он представляет очень благодарный материал с точки зрения экспериментальной психологии, но, разумеется, к поэзии, к действительным отношениям между людьми, никак не относится» (День. 1914. 27 апреля). Ср. в отчете Агасфера (И. Я. Воронко): «Н. Гумилев десятиэтажным штилем начал давить реализм, издеваться над символизмом и превозносить, как манну небесную, акмеизм» (Воскресная вечерняя газета. 1914. 27 апреля). С положениями этого выступления, очевидно, перекликается начало доклада, сохранившееся в бумагах Гумилева.

¹ *Te Deum* — католический гимн («Тебя, Господи, славим...»).

² *Ламаргин* Альфонс Мари Луи де (1790—1869) — французский поэт-романтик.

³ *Марлинский А.* — псевдоним Александра Александровича Бестужева (1797—1837), русского поэта-декабриста и прозаика романтической школы.

⁴ «...ни с кем не сравнимым...» — неточная цитата из стихотворения Блока «В кабаках, в переулках, в извивах...».

⁵ *Незнакомка* — одноименное стихотворение Блока.

АФРИКАНСКОЕ ИСКУССТВО

Впервые — Гумилев Н. Неизданное и несобранное. Автограф — ЦГАЛИ. В начале 1914 г. статья анонсировалась в журнале «Аполлон». В начале июля 1914 г. Гумилев писал Ахматовой о том, что собирается

писать «статью об африканском искусстве» (Новый мир. 1986. № 9. С. 222). По-видимому, в связи с начавшейся 19 июля войной статья не была завершена.

Образцы африканского фольклора Гумилев начал собирать во время своего второго абиссинского путешествия. На заседании Общества ревнителей художественного слова 13 апреля 1911 г. Вячеслав Иванов сообщил Обществу свою оценку образцов абиссинской народной поэзии, записанных и переведенных Н. С. Гумилевым во время его недавнего африканского путешествия. В. И. Иванов сначала показал, что каждому искусству свойственна особая стихия, непрестанное соприкосновение с которой необходимо для полного и органичного его развития. Для словесного творчества такой стихией является народная поэзия. Затем В. И. подробно разобрал одну абиссинскую оду и показал, что она удовлетворяет основным требованиям в актуальности, реальности и прегнантности поэтического восприятия» (Русская художественная летопись. 1911. № 9. С. 142). В эту же поездку Гумилев привез абиссинские картины-иконы, о которых он рассказывал в докладе 5 апреля 1911 г. в редакции «Аполлона». Пять из них тогда же были напечатаны с комментариями Гумилева (Синий журнал. 1911. № 18. С. 12). Но в данной статье, по-видимому, Гумилев собирался говорить об искусстве других регионов Африки.

АНТОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ

Публикуется впервые. Автограф вклеен в альбом В. Б. Бертенсона, врача и собирателя автографов (ОР и РК ГПБ, ф. 66, № 1, л. 166). На соседнем листе альбома — запись С. М. Городецкого от 16 мая 1915 г. Маем 1915 г., по-видимому, датируется и гумилевский проект антологии — в это время Гумилев находится в петроградском Лазарете деятелей искусств на излечении. Такая датировка подтверждается и содержанием списка — он не мог быть составлен ранее марта 1915 г., когда вышли «Плавающие-путешествующие» Кузмина.

В скобках указано количество страниц, которые Гумилев намеревался отвести каждому названию.

¹ Кузмин... статья о кларизме.— «О прекрасной ясности» (Аполлон. 1910. № 4).

² Садовской... из повести...— возможно, речь идет о повести Б. А. Садовского «Неврастеники (Повесть недавних дней)» (Современник, 1914. № 11).

³ Толстой... из черкесской повести...— по-видимому, «Эшер» А. Н. Толстого.

⁴ Хлебников. «Сад» (2); бой запорожцев — стихотворение в прозе «Зверинец» и «Смерть Паливоды» — 4-й парус «сверхповести» «Дети выдры».

Новый век (New Age). Лондон, 1917. 28 июня.

Перевод с английского Р. Д. Тименчика.

В мае 1917 г. Гумилев был командирован на Салоникский фронт (куда в конечном итоге не попал, будучи оставлен в Париже). Через Стокгольм, Берген и Лондон он добирался до Парижа (куда прибыл 1 июля 1917 г.). В Лондоне Гумилев встречался со многими английскими литераторами, в частности с Г. К. Честертоном, который вспоминал в автобиографии, как некий русский поэт-офицер беседовал с ним о том, что «только поэтам будет предоставлено править миром. Он был настолько любезен и комплиментарен, чтобы избрать меня, поскольку я тоже поэт, в абсолютные и автократические властители Англии. Д'Аннунцио был сходным образом посажен на трон в Италии. Анатолий Франс был коронован на французский престол. (...) он был уверен, что коль скоро политические деятели будут поэтами, или по крайней мере литераторами, они никогда не сделают ошибок и всегда поймут друг друга. Короли и магнаты или же толпа могут схлестнуться в слепом конфликте, но люди пера не поссорятся никогда». Судя по одному из писем О. Хаксли от середины июня 1917 г., у него тоже была подробная беседа с Гумилевым. Эти материалы рассмотрены в статье американской исследовательницы Э. Русинко «Гумилев в Лондоне» (*Russian Literature Triquarterly*. 1979. № 16). См. также письмо Гумилева к Ахматовой из Лондона — Книги и рукописи из собрания М. С. Лесмана. М., 1989.

Бехгофер (Veschofer) Карл Эрик (1894—1949) — английский журналист, беллетрист, переводчик с русского. В 1914 г. познакомился с Гумилевым в «Бродячей собаке». В 1917 г. Гумилев в Лондоне останавливался у него.

Ирландский поэт Уильям Батлер *Йейтс* (1865—1939), которого Гумилев называет наряду с Гилбертом Кейсом *Честертоном* (1874—1936) и «А. Е.» (А. Э. Хаусменом — 1859—1936) был автором пьесы «Графиня Кэтлин», которую Гумилев переводил в период «Всемирной литературы» (в это же время он работал и над собственной драмой «Красота Морни» — «из ирландской жизни»).

Названные в лондонском разговоре имена и литературные явления обрисовывают сферу интересов Гумилева и его соратников по Цеху поэтов в середине 10-х гг. Когда говорится об интересе к китайской поэзии в России, то имеется в виду прежде всего резонанс выпущенной В. Алексеевым в 1916 г. книги «Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту». Вскоре после лондонского интервью Гумилев занялся переводом французских переложений китайских стихов — вошли в его книгу «Фарфоровый павильон» (1918). В связи с интересом Гумилева к китайской поэзии следует обратить внимание на то, что одновременно с Гумилевым китайские стихи (видимо, с помощью переводов-посредников) переводил член Цеха поэтов Василий Васильевич Гиппиус (впоследствии видный советский литературу-

вед), живший тогда в Киеве (переводы эти печатались в одесском журнале «Жизнь» в 1918 г.), а также на то, что, по свидетельству Н. А. Оцуца, Гумилев в пореволюционные годы вел беседы с лингвистом Е. Д. Поливановым, знатоком китайского стихосложения.

Прогнозируя пути развития французской поэзии, Гумилев касается творчества Поля *Клоделя* (1868—1955) и Франсиса *Жамма*. Эти же два имени — единственные из французской поэзии начала XX в. — включены в составленный Гумилевым и Лозинским в конце 1916 г. рекомендательный список для чтения молодой поэтессе Ларисе Рейснер. Жорж *Дюамель* (1884—1966), как и Шарль *Вильдрак*, входил в группу «Аббатство».

В годы войны Гумилев обратился к проблемам религиозного сознания, как это видно и по стихам, вошедшим в сборник «Колчан». Видимо, не случайно этот сборник был послан автором на отзыв философу С. Н. Булгакову. В ноябре 1916 г. Гумилев писал с фронта Ларисе Рейснер: «У меня „Столп и Утверждение Истины“, долгие часы одиночества, предчувствие надвигающейся творческой грозы», и именно впечатлениями от «письма пятого» («Утешитель») из книги священника Павла Флоренского «Столп и Утверждение Истины» навеяно рассуждение о *Третьем Завете*. Имя философа Анри *Бергсона* (1859—1941) обозначает еще один круг идей, через который прошли многие русские сверстники Гумилева (в частности, Городецкий и Мандельштам).

Мысли Гумилева о пути, которым должен следовать театр, по-видимому, связаны с его собственными драматургическими замыслами. В 1916 г. для петроградского Театра марионеток Ю. Л. Слонимской и П. П. Сазонова он написал стихотворную пьесу-сказку «Дитя Аллаха» (она предназначалась для кукольной сцены, но это не умаляет ее программного значения: в ту эпоху вновь ожили давние романтические представления о театре марионеток как об идеале всякого театра). Музыка к несостоявшемуся спектаклю должен был писать композитор Артур Сергеевич Лурье (1892—1967) — его, по-видимому, в первую очередь имеет в виду Гумилев, говоря о новых композиторах, лишенных выхода на новую публику. В театральных чаяниях Гумилева нельзя не увидеть связь с его замыслом стихотворной трагедии «Отравленная туника», писавшейся в 1917—1918 гг., и с уже опубликованной в 1917 г. драмой «Гондла».

ВОЖДИ НОВОЙ ШКОЛЫ

Впервые — Опыты. Нью-Йорк, 1953. Кн. 1. В составе публикации Г. Струве «Из архива Н. С. Гумилева». Начало статьи содержалось в одной из записных книжек Гумилева, сохранившихся в его лондонском архиве 1917—1918 гг., оставленного Гумилевым при отъезде из Лондона в апреле 1918 г. художнику Б. В. Анрепу. По замечанию публикатора, текст написан «мелким, четким почерком, почти без помарок».

Об отношении Гумилева к *Баратынскому* есть любопытное свидетельство Г. В. Адамовича:

«Помню, Гумилев, сидя у высоких полок с книгами, говорил:

— Если мне нужен Баратынский, я не поленюсь, возьму лестницу, полезу хоть под самый потолок... А для Лермонтова — нет. Если он под рукой, возьму, но тянуться не стану» (А д а м о в и ч Г. Комментарии. Вашингтон, 1967. С. 88). Ср. в изложении того же мемуариста рассказ Гумилева о том, как он в качестве вольнослушателя сдавал экзамен И. А. Шляпкину: «Гумилев, бывший уже известным поэтом, собирался блеснуть утонченной оригинальностью своих суждений и с особой тщательностью подготовил вопрос о стилистическом влиянии Баратынского на некоторых позднейших стихотворцев. Шляпкин (...) сказал: „Так, так... Значит, вы специализируетесь по русской литературе? Скажите, как вы считаете, права ли была Татьяна, отказавшись бросить мужа и уйти с Онегиным?“ Гумилев был озадачен и потом не без основания говорил: „Он меня принял за гимназиста“. О Баратынском ему так и не удалось сказать ни слова» (А д а м о в и ч Г. Петербургский университет // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1969. 7 марта).

Об отношении юного Гумилева к *Тютчеву* интересное свидетельство находим в предисловии родственника поэта В. В. Тютчева к изданию стихотворений Ф. И. Тютчева: «...в дни моей собственной юности я как-то встретил бродившего по полям, лугам и рощам нашего соседа по имению будущего поэта Николая Гумилева. В руках у него, как всегда, был томик Тютчева. „Коля, чего Вы таскаете эту книгу? Ведь Вы и так ее знаете наизусть?“ — „Милый друг,— растягивая слова, ответил он,— а если я вдруг забуду и не дай Бог искажу его слова, это же будет святотатство“» (Цит. по: Т ю т ч е в Ф. И. Избранные стихотворения. Нью-Йорк, 1952. С. VIII).

¹ *У нее глаза...* — из стихотворения «Морская душа» (сборник «Будем как солнце»).

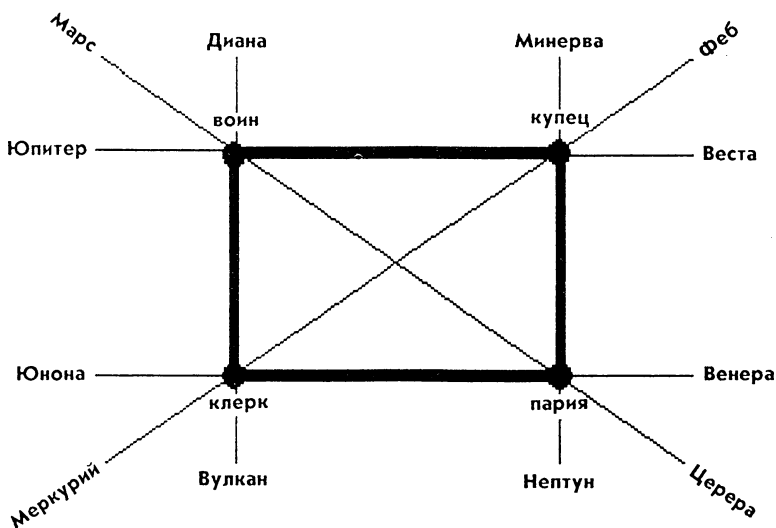
² *Посмотри — у горбуна...* — заключительные строфы стихотворения «Тайна горбуна» (сборник «Будем как солнце») приводятся по памяти и в обратной последовательности.

³ *Отчего мне так душно...* — Стихотворение из сборника «Только любовь» приведено с многочисленными искажениями — несомненно, по памяти.

ПЛАН КНИГИ

• ТЕОРИЯ ИНТЕГРАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ. •

Впервые — Неизданный Гумилев. Нью-Йорк, 1952. Опубликовано Глебом Струве по листку из лондонского архива Гумилева (оставленного поэтом Б. В. Анрепу перед отъездом в Россию в апреле 1918 г.). В этом же издании воспроизведена начертанная Гумилевым на отдельном листке диаграмма соотношений между двенадцатью римскими богами и четырьмя «кастами»:



К диаграмме приложен набросок списка:

Воин-клерк — Лермонтов.

Воин-купец

Воин-пария

Купец-клерк

Купец-пария — Некрасов

Клерк-пария — Блок

Для работы над этой классификацией составлены два списка русских поэтов — XIX и XX вв.; Пушкин, Лермонтов, Державин, Жуковский, Тютчев, Некрасов; Вальмонт, Брюсов, Блок, Сологуб, Кузмин, Ахматова, Мандельштам, С. Городецкий.

О принципах гумилевской поэтики вспоминал его собеседник в пореволюционные годы А. Я. Левинсон: «Я смог оценить тогда обширность знаний Гумилева в области европейской поэзии, необыкновенную напряженность и добротность его работы, а особо его педагогический дар. „Студия всемирной литературы“ была его главной кафедрой; здесь отчеканивал он правила своей поэтики, которым охотно придавал форму „заповедей“, столь был уверен в непререкаемости основ, им провозглашенных. (...) Не мистический опыт, а откровение поэзии в высоких образцах руководило им. Он естественно влекся к закону, симметрии чисел, мере; помнится, он принялся было составлять таблицы образов, энциклопедии метафор, где мифы всех племен соседствовали с исторической легендой; так вот, сакраментальным числом, ключом, было число 12: 12 апостолов, 12 паладинов и т. д.» (Современные записки. Париж. 1922. № 9. С. 314).

О «количественной теории» строфики см.: Г и н з б у р г Л. Человек за письменным столом. Л., 1989. С. 15.

¹ *Бомбасты* — по-видимому, имеются в виду скопления согласных.

² *Пять основных метров.* — В конспекте раздела «Фонетика» будущей книги о поэтике, который, по-видимому, должен был следовать за «Анатомией стихотворения», Гумилев обозначил: «9 метров русского стиха: ямба, хорей, дактиль, анапест, амфибрахий, 1, 2, 3, 4 пэоны. Самостоятельного значения пэоны не имеют». В пэонах, по Гумилеву, наблюдается «затихание метрической силы, достигшей своего апогея в трехсложных стопах». В этих набросках Гумилев предлагает и свою «семантику» метров — он говорит о «волевом характере ямба»: «Голос уверенного в себе человека крепнет по мере того, как он говорит» (имеется в виду ударение на втором, а не на первом слоге в ямбической стопе). «Приказание, просьба, вопрос, ждущий ответа, сообщенье чего-либо — вот стихия ямба» (Гумилев ссылается при этом на тот факт, что в армии выкрикивают вместо «Слушай!» — «Слушай!»). В разделе «Хорей» Гумилев помечает: «половое начало» (см.: Г у м и л е в Н. Фонетика // ИРЛИ, Р. 1, оп. 5, № 492).

³ *Пантум* — каноническая стиховая форма в малайской поэзии: в четверостишиях с перекрестной рифмовкой второй и четвертый стих каждого четверостишия становятся соответственно первым и третьим в последующем, а второй и четвертый последнего четверостишия должны повторить первый и третий из начального в перевернутой последовательности; таким образом, открывающий и замыкающий стих в пантуме совпадают, и этим предуказано тематическое движение стихотворения; этой формой написано стихотворение Гумилева «Гончарова и Ларионов» (Г у м и л е в Н. Стихотворения и поэмы. Тбилиси. 1988. С. 464; см. также: Т и м е н ч и к Р. Н. Гумилев и Восток // Памир. 1987. № 4. С. 129—131) и один эпизод (переключка Гафиза с птицами) в третьей картине стихотворной драмы-сказки «Дитя Аллаха» (1916).

⁴ *Танка* — в японской поэзии пятистишие, «верхняя» строфа дает главную мысль (часто со ссылкой на время года) — из этих «начальных» строф позднее возникла самостоятельная форма хокку, трехстишие, насчитывающее семнадцать слогов, вторая, «нижняя» строфа дает некое заключение; Гумилев назвал в 1917 г. танкой свое трехстишие «Вот девушка с газельими глазами...», содержащее тридцать два слога, но впоследствии он называл его «Хокку». Ср. также стихотворение Гумилева «Китайская девушка»:

И, не веря в приманки,
Я пишу на шелку
Безмятежные танки
Про любовь и тоску.

В 1915 г. в Москве поэт С. Вермель издал сборник «Танки. Лирика», содержащий 42 пятистишия с каноническим для танки распределением слогов.

⁵ *Окончанья.* — В методiku Цеха поэтов входила тщательная разработ-

ка финала стихотворения. Так, Городецкий писал о стихах Потемкина: «Иногда его пьесы несколько длинны перед концом: слишком замедляется подготовка разрешения. Иногда они лишены разрешения» (Речь. 1912. 3 сентября). Впоследствии Г. В. Адамович писал по поводу одного стихотворения В. Л. Пиотровского: «Вероятно, Гумилев оценил бы и композиционную складность этого стихотворения, наличие в нем развития и заключения» (Последние новости. Париж, 1939. 30 июня). Особую роль играли «окончания» и в манере самого Гумилева. В. Набоков писал о нем: «Читая его, понимаешь, между прочим, что стихотворенье не может быть просто «настроением», «лирическим нечто», подбором случайных образов, туманом и тупиком. Стихотворенье должно быть прежде всего интересным. В нем должна быть своя завязка, своя развязка. Читатель должен с любопытством начать и с волнением окончить» (Литературное обозрение. 1989. № 3. С. 99).

⁶ *Время и пространство... Статичность и углубленность...* — Ср. в отчете Д. Цензора о заседании Цеха поэтов в январе 1914 г.: «...в дебатах по поводу прочитанного поэт Н. Гумилев отметил в творчестве новейших поэтов любопытное явление, требующее исследования психологов. Это — стремление уйти из времени и обосновать свои переживания вне понятий: настоящее, прошедшее и будущее» (Златоцвет. 1914. № 3. С. 16).

Гумилевские размышления о категории времени перекликаются с проблематикой русской религиозной философии начала XX в. Показательно, что философ С. А. Алексеев-Аскольдов увидел в стихотворении «Пиза» формулы, приближенные к его собственным построениям: «...поэт (...) бросает несколько метких мыслей о природе времени:

Все проходит, как тень, но время
Остается, как прежде, мстящим,
И былое, темное бремя
Продолжает жить в настоящем».

(Цит. по: Зырянский С. [С. А. Алексеев-Аскольдов]. Поэзия Николая Гумилева // Журнал для всех. Рига. 1944. № 6).

ПРОГРАММЫ ЛЕКЦИИ

Впервые — Записки института живого слова. Пг., 1919. № 1.

Программы связаны со всей системой взглядов Гумилева на историю и перспективы поэзии, сложившейся у него в последние годы жизни. Так, по воспоминаниям одного из слушателей, осенью 1920 г. в петроградском доме отдыха перед чтением поэмы «Дракон» Гумилев разъяснял аудитории: «В древние времена власть принадлежала духовенству-жрецам; затем — вплоть до наших дней — войску. Сейчас же на наших глазах начинается период власти пролетарской. Ясно каждому, что и он ложен, как предыдущие, и только когда власть перейдет к мудрецам, к людям выс-

шего разума — словом, к человеческому гению, только тогда... о, тогда...» (Н. Д. Встречи с Н. С. Гумилевым // *Время*. Берлин, 1924. 22 сентября). Г. В. Адамович вспоминал: «В последние годы жизни он выработал величественную концепцию поэзии, долженствующей возглавлять мировой порядок. Миром должны управлять поэты, и дело поэзии помогать строить „прекрасную жизнь“» (Новый корабль. Париж, 1928. № 4). «Поэт должен все уметь,— говорил Гумилев.— Поэты будущего — естественные и единственные правители свободных народов» (О ц у п Н. О поэзии и поэтах // *Числа*. Париж, 1932. № 6. С. 135). «Увлекаясь, он видел в близком будущем этот союз всемирным и дальше — его *idée fixe* — интернационал поэтов, управляющий вселенной» (И в а н о в Г. Гумилев // *Дни*. Париж, 1925. 18 октября). 2 января 1920 г. Гумилев делал доклад в Доме искусств «на тему о том, что поэты и прочие артисты должны в будущем делать жизнь, участвовать в правительствах...» (С о м о в К. А. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 195). К этому кругу идей относится еще одна реплика Гумилева:

«Как-то раз я, шутя, напомнил ему, что Платон в своей идеальной утопии государства советовал изгнать поэтов из республики.

— Да поэты и сами не пошли бы к нему в республику,— гордо возразил Гумилев» (А м ф и т е а т р о в А. Гумилев // *Сегодня*. 1921. 18 сентября).

Идеалом Гумилева были древнеирландские жрецы-поэты — друиды. О возвращении верховенства к ним после многовекового владычества других каст Гумилев говорил в стихотворении «Канцона третья» из сборника «Костер»:

Земля забудет обиды
Всех воинов, всех купцов,
И будут, как встарь, друиды
Учить с зеленых холмов.

И будут, как встарь, поэты
Вести сердца к высоте,
Как ангел водит кометы
К неведомой им мете.

Блок пометил на своем экземпляре «Костра» рядом с этим стихотворением: «Тут вся моя политика, сказал мне Гумилев» (Библиотека А. А. Блока: Описание. Л., 1984. Кн. 1. С. 254).

¹ *Возможность поэтической машины.*— В 1917 г. в русской печати появились сообщения об изобретенной студентом Гарвардского университета «машинки для мышления», комбинирующей словосочетания (см. напр.: *Вестник литературы*. 1917. № 1. Стлб. 14—17). По свидетельству покойного С. М. Бонди, Гумилев читал доклад для преподавателей Института живого слова, в котором предлагался проект изготовления подобной машины, представляющей из себя 12-дисковую рулетку, на которой диски

вращаются с разными скоростями. Руководитель института В. Н. Всеволодский-Гернгросс отказался осуществить этот проект из-за отсутствия денег по смете.

² ...в плоскости четвертого измерения...— по-видимому, отсылка к концепции русского мистика П. Д. Успенского, согласно которой наш трехмерный мир феноменов является частью четырехмерного «космического» мира ноуменов.

³ *Идиотизмы* — по формулировке Городецкого, «так в грамматике называют слова, имеющие частный, областной или личный смысл» (Речь. 1914. 30 июня).

⁴ *Ши хинг* — «Шицзин» («Книга песен») — свод древнекитайской поэзии (XII—VII вв. до н. э.).

⁵ *Похищение белой коровы* — здесь сконтаминированы названия двух ирландских эпических текстов: «Книга пестрой коровы» и «Похищение быка Куальнге».

ОТВЕТЫ НА АНКЕТУ
ОБ ОТНОШЕНИИ К ПОЭЗИИ НЕКРАСОВА

Летопись Дома литераторов. 1921. № 3. 1 декабря.

В настоящем издании извлечены ответы Гумилева, относящиеся к 1919—1920 гг. На эти же вопросы К. И. Чуковского отвечали Андрей Белый, Вяч. Иванов, Д. С. Мережковский, М. Горький, Ахматова, Блок, Кузмин и другие литераторы. В книге К. Чуковского «Некрасов» (Л., 1926. С. 393) приведены еще два ответа Гумилева:

«— Как вы относитесь к народолюбию Некрасова?

— У Некрасова к народу отношение иностранца. Не виновна ли в этом его польская кровь?

— Как вы относитесь к распространенному мнению, будто Некрасов был безнравственный человек?

— Ценю в его безнравственности лишнее доказательство его сильного темперамента».

Имеется еще ряд свидетельств об отношении Гумилева к Некрасову. Так, В. А. Рождественский в разговоре передавал высказывание Гумилева о том, что последний «очень любил Некрасова за его арифметическую точность:

Он — действительный статский советник,
Этот чин даровал ему царь»

(письмо Д. С. Усова и Е. Я. Архиппову 1927 г.— ЦГАЛИ, ф. 1458, оп. 1, ед. хр. 78, л. 149; приводятся строки из «Газетной»). По воспоминаниям тестя Гумилева Н. А. Энгельгардта, «в момент ареста Гумилев уже лежал в постели и читал Некрасова, которого очень любил...» (ЦГАЛИ, ф. 577, оп. 1, ед. хр. 345, л. 115). Упоминаются и цитируются стихотворения «Влас» (1854), «Крестьянский грех» — из части «Пир — на весь мир»

в поэме «Кому на Руси жить хорошо», «О погоде». Часть вторая. «Крещенские морозы» (1865).

Наконец, интересно свидетельство очевидца, присутствовавшего на литературных беседах с участием Гумилева осенью 1920 г. в Союзе поэтов: «Но на поэтических дискуссиях обтачивается акмеизм — детище Н. Гумилева, и надо сказать, что теория эта достигла завидной простоты и стройности. Точность, простота, отсутствие красивых слов (всяких там грез, очей и прочей северянинщины), полнота восприятия (чувство, образ, мысль) и поэтическое преобразование обыденности (...) По-новому оценивается старик Некрасов, мало замеченный как мастер стиха и сочный изобразитель. Быть может, он один из родоначальников акмеизма» (Третьяков В. Поэтические течения в России // Театр и жизнь. Рига. 1920, 5 декабря).

[ГР. А. К. ТОЛСТОЙ]

Вступительная статья к кн.: Толстой А. К. Избранные сочинения. Берлин; Пг., 1921; с некоторыми разночтениями — во втором тираже (Берлин; Пг., М., 1923).

[ПИСЬМО ДЛЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ПЕЧАТИ]

Впервые опубликовано в кн.: Гумилев Н. Стихи. Поэмы. Тбилиси, 1988 — по копии П. Н. Лукницкого, снятой в середине 1920-х гг. Обстоятельства написания этого заявления освещены в очерке члена редколлегии «Всемирной литературы» А. Я. Левинсона «Блаженны мертвые»: «Помню, как сейчас: кто-то принес на заседание „редакционной коллегии издательства Всемирной Литературы“ в Петрограде бумажку: копию письма Д. С. Мережковского, напечатанного в парижской газете. То, что называется по-советски „коллекцией“, была группа писателей и ученых, голодных, нищих, бесправных, отрезанных от читателей, от источников знания, от будущего, рядов которых уже коснулась смерть, писателей, затравленных доносами ренегатов, вяло защищаемых от усиливающегося натиска власти, — и безоговорочно, до конца (от истощения, как Ф. Д. Батюшков, от цинги или от пули) верных литературе и науке. И вот в письме этом для этого пусть фантастического, пусть безнадежного, но высокого, но бескорыстного усилия нашлись лишь два слова: „Бесстыдная спекуляция“. Я не забуду этого дня: Гумилев, „железный человек“, как прозвал его я в шутку, — так непоколебимо настойчив бывал он при защите того, что считал достоинством писателя, — был оскорблен смертельно, он хотел отвечать в той же заграничной печати. Но как доказать всю чистоту своего писательского подвига, всю меру духовной независимости своей от режима? Не значило ли это обресть на гибель и дело и людей?» (Последние новости. Париж, 1921, 20 октября; статья Д. С. Мережковского была напечатана

в этой же газете в ноябре 1920.) Собранием редколлегии (в середине февраля 1921 г.) письмо было решено не публиковать.

Ранее Гумилеву уже пришлось защищать достоинство издательства от нападок с другой стороны — они исходили от его бывшего соратника по группе акмеистов Сергея Городецкого. Приехавший летом 1920 г. из Баку в Петроград Городецкий в статье «Разложение интеллигенции» (Известия. Пг., 1920. 12 августа) обвинил своих коллег в том, что они саботируют, отлынивают от созидательной работы, уходят в «переводчество». Гумилев ответил ему письмом, цитаты из которого Городецкий привел, не называя имени автора, в своей статье «Лазарь, выходи из гроба!» (Известия. Пг. 1920, 1 сентября). Гумилев видел в позиции Городецкого «невежество, клевету и злопыхательство», «преступное легкомыслие» и «крайнюю неосведомленность». Говоря о деятельности «Всемирной литературы», Гумилев употребил выражения «огромная культурная ценность» и «интернационализм духа», замечая, что при помощи «Всемирной литературы» Советская власть может «заставить себя уважать». Две фразы Гумилева Городецкий привел полностью: «Ты же знаешь о Леконт де Лиле, одном из величайших поэтов Франции, почему же о нем не знать рабочему и крестьянину?», «Литература и народ любовно тянутся друг к другу, только встреча их произойдет не на улице, пестрящей обрывками воззваний под выкрики митинговых ораторов, а в просторных светлых дворцах, превращенных в библиотеки на зеленых лугах, возвращенных всем людям». Авторство Гумилева было известно в литературных кругах (Х о д а с е в и ч В. О Блоке и Гумилеве // Дни. Париж, 1926. 8 августа).

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- А. Д. (Дейч А. И.?)* 347
Абрамович Н. Я. 312
Авакум Петрович 67, 294
Адамович Г. В. 196—197, 284, 285, 297, 300, 301, 308, 314, 317, 319, 327, 330, 335, 340, 348, 349, 357—358, 360, 361
Азадовский К. М. 317
Александр Македонский 143, 241, 289, 318
Александров (Келлер) В. А. 332
Александрович Ю. (А. Н. Погоряхин) 283
Алексеев В. М. 356
Алексеев Н. А. 205, 336
Алкивиад 237, 346
Альтерман С. С. 337
Альтман М. С. 307
Алякринский С. А. 115—117, 309
Амфитеатров А. В. 285, 362
Андерсен Г. Х. 182
Андреев Л. Н. 101, 195, 203, 270, 305
Анненский И. Ф. 50—52, 92—93, 99—101, 105, 111, 139, 176—178, 181, 186, 197, 209, 213—214, 233, 288, 289, 294, 295, 304, 307, 330, 332, 337, 339, 341, 344, 345
Анреп Б. В. 331, 357, 358
Антонов К. Е. 115, 308
Аполлинер Г. 348
Апулей 346
Апухтин А. Н. 93, 106, 108, 128, 171, 302, 328
Аристофан 295
Аркос Р. 294
Архангельский А. А. 266—267, 353

Архиппов Е. Я. 363
Арцыбашев М. П. 101
Аскольдов (Алексеев) С. А. 360—361
Асселино Ш. 49, 289
Астори Е. 117, 309
Ауслендер С. А. 219—220, 270, 296, 307, 340
Ахматова (Горенко, Гумилева) А. А. 181—184, 197, 207, 208, 285, 287,
290, 294, 301, 313, 317, 318, 321, 324—325, 330, 331, 332, 333,
340—341, 354, 356, 359, 363
Ахрамович В. Ф. 126, 313
Аш Ш. 132, 316
Ашешов Н. П. 330
Ашкерц А. 221, 341

Байрон Д. Г. 46, 60, 70, 71, 73, 112, 126, 200, 204, 241, 242, 247, 248,
303, 313—314, 348
Бакст Л. С. 265, 352
Балтрушайтис Ю. К. 130—131, 157, 161, 199, 315
Бальмонт К. Д. 76, 78—79, 99, 102, 105, 109—112, 116, 119, 123, 126,
129, 130, 132, 137—138, 139, 140, 150, 156, 177, 200, 234, 252, 267,
273—274, 295, 298, 315, 321, 323, 327, 359
Банвиль Т. 60, 65, 71, 73, 248, 292
Баратынский Е. А. 60, 80, 114, 118, 273, 291, 357—358
Барбе д'Оревильи Ж.-А. 237, 346
Баскер М. 287
Батюшков К. Н. 201
Батюшков Ф. Д. 294, 364
Бах И. С. 202
Бахрах А. В. 286
Башкирцева М. К. 121, 312
Безант А. 302
Белинский В. Г. 96
Беллами Э. 63, 292
Белый Андрей (Б. Н. Бугаев) 45, 80—82, 86, 88, 95, 97, 110, 113, 117, 126,
141, 150, 163, 193, 211, 270, 283, 292, 299, 313, 314, 320, 334, 338, 363
Бем Е. М. 119, 311
Бенедикт св. 92, 302
Бенедиктов В. Г. 81, 113
Бенуа А. Н. 265, 349, 352
Бергсон А. 273, 357
Бердсли О. 263, 352
Берман Л. В. 190, 334
Бернер Н. Ф. 319

- Бергенсон В. Б.* 355
Бестужев Вл. (Вл. В. Гиппиус) 161—162, 199, 322
Бехгофер К. Э. 270—273, 356—357
Билибин И. Я. 260
Блок А. А. 76, 78, 86, 96, 110, 111, 116, 117, 124, 126, 132—136, 150, 151—153, 168, 187, 192, 207, 267, 283, 286—288, 293, 297, 300, 302, 303, 309, 313—314, 315—317, 321, 329, 334, 337, 354, 359, 362—363, 365
Блох Р. Н. 288
Блумфельд 262, 351
Блэйк У. 233, 344
Бобринский П. А. 151, 320
Бобров С. П. («С. Рюмин») 127, 293, 314, 341
Богданова 307
Бодлер Ш. 60, 92, 118, 152, 164, 177, 227, 233, 244, 248—252, 291, 342, 344, 349
Божемянов А. И. 350, 353
Боккаччо Дж. 91
Болтянский Г. М. 354
Бонди С. М. 362
Борджиа Ч. 217—218, 339
Бородаевский В. В. 83—86, 126, 299, 314
Боттичелли С. 141
Бозмунд Тарентский 237, 346
Брандт Н. Г. 107—108, 306
Браунинг Р. 233, 344
Бреммель Дж. 237, 346
Брюсов В. Я. 50, 51, 76, 78, 86, 87, 91, 92, 97, 100, 101, 104, 109—111, 116, 121, 124, 126, 129, 132, 139—142, 147, 155, 163, 164, 169—170, 187, 188, 192, 223, 225—226, 232, 252, 270, 273, 284, 285, 290, 291, 295—297, 299, 301, 302, 306, 307, 310, 312, 315, 318, 321, 323, 324, 327, 328, 330—332, 341, 348, 350, 351, 359
Буало Н. 231, 243, 348
Буасона (Боассон Ф. Г.) 154
Буассар Ф. 343
Бугатти Р. 263, 351
Булгаков С. Н. 357
Бунин И. А. 89, 109, 112—113, 116, 270, 286, 308, 330
Буренин В. П. 314, 320
Бурлюк Д. Д. 312, 326, 329, 335
Бурлюк Н. Д. 169, 312, 327
Бурнакин А. А. 146, 320
Бэкингем Д. 237, 346
Бюто 255
Бялик Х. Н. 132, 316

Вагинов К. К. 285
Вагнер Р. 135, 223, 315, 317, 341
Валуевич Р. 288
Валш Ж. 97, 303
Василевский Л. М. 133, 316
Василий Кесарийский (Великий) 67, 294
Вебер 262, 351
Вейнберг П. И. 103, 305
Вейнингер О. 103, 305
Венгеров С. А. 334, 337
Вербицкая А. А. 118
Верлен П. 45, 71, 73, 75, 97, 139—140, 177, 198, 201, 225—226, 232, 250,
252, 269, 284, 294, 342—344
Вермель С. М. 360
Вермель Ф. М. 337
Верхарн Э. 222—224, 232, 245, 253, 323, 341, 348
Верховский Ю. Н. 80, 111, 113, 126, 164, 283, 298
Веселкова-Кильштет М. Г. 140, 318
Визан Т. 235, 345
Вийон Ф. 58, 139, 291
Вилье де Лиль Адан О. 352
Вильдрак Ш. 233, 271, 294, 357
Виньи А. 225, 307, 341
Волошин М. А. 126, 199, 307, 312, 314, 319, 351
Волынский А. Л. 346
Вольтер Ф. М. А. 73
Воронко И. Я. 354
Вордсворт У. 60, 71, 112, 241, 247, 291, 347, 348
Врангель Н. А. 115—117, 309
Врубель М. А. 351
Всеволодский-Гернгросс В. Н. 363
Вьеле-Гриффен Ф. 187, 235—236, 345

Гавличек-Боровский К. 341
Гагарин Г. С. 194, 334
Гамсун К. 305
Гандара 262, 351
Ганнибал Барка 340
Ганнибал А. П. 309
Ганфман М. И. 283
Гара Ф. 263, 351
Гарднер В. Д. 166, 325
Гаспаров М. Л. 349
Гауптман Г. 135, 317

Гафиз 154

Гваренги (Кваренги) Дж. 219

Гегель Г. В. 295

Гедройц Сергей (В. И. Гедройц) 108—109, 306

Гейне Г. 94, 112, 126, 213, 236

Генигин И. 140, 318

Георге С. 342

Георгиевский М. 288

Гершензон М. О. 338

Гессен В. М. 115—116, 308

Гете И. В. 152, 171, 206, 223, 291, 328, 341

Гидони Г. И. 345

Гиль Р. 76, 107, 139, 162, 225, 294, 323, 348

Гинзбург Л. Я. 359—360

Гиппиус Вас. В. 305, 356

Гиппиус З. Н. 95, 110, 126, 129, 268, 270, 307, 315, 337

Гоген П. 259, 261—262, 265, 351

Гоголь Н. В. 104, 215

Гойнинген-Гюне Е. Ф. 308

Голенищев-Кутузов А. А. 128

Голлербах Э. Ф. 284, 288

Гомер 46, 47, 61, 63, 67, 69, 77, 81, 119—120, 340

Гомолицкий Л. Н. 292

Гончаров И. А. 87

Гончарова Н. С. 360

Гордин В. Н. 108, 306

Горнунг Б. В. 294

Городецкий (Гей) А. М. 312

Городецкий Б. М. 322

Городецкий С. М. 84—86, 119, 126, 158—161, 179—181, 187, 233, 234, 270, 289, 290, 293, 300, 312, 318, 321, 322, 326, 327, 329, 333, 334, 336, 353, 355, 357, 359, 361, 363, 365

Горький М. 53, 281, 289, 295, 305, 363

Готье Т. 58, 126, 225, 227—233, 248, 250, 288, 291, 310, 326, 342—344, 349

Гофман А. Я. 288

Гофман В. В. 111, 128—129, 308

Гофман М. Л. 119—120, 311

Гофман Э. Т. А. 170, 229

Грааль Арельский (С. С. Петров) 131—132, 315, 322

Грегг Ш. 287

Гречишкин С. С. 306

Григорий Нисский 294

Громов П. П. 317

Грюнвальд М. К. 344

Гуревич Б. А. 162—163, 322
Гурмон Р. 236, 295, 345
Гуро Е. Г. 169, 327
Гюго В. 71, 112, 152, 204, 226, 229—230, 248, 270, 310, 342, 348, 349
Гюисманс Ж.-К. 88, 301
Гюйо М. 323

Да Винчи Леонардо 217
Давид Ж. Л. 97, 303
Даманская А. Ф. 344
Д'Аннуцио Г. 63, 232, 233, 292, 344, 356
Данте Алигьери 46, 48, 61, 67, 77, 92, 129, 152, 158, 162, 278
Де Губернатис А. 273
Дейч А. И. 151, 320
Дейч Е. К. 320
Дейч Л. Г. 147, 320
Де Квинси Т. 249, 349
Делакруа Э. 63
Дельвиг А. А. 80, 114
Деникер Н. 294
Державин Г. Р. 164, 171, 240, 324, 359
Джайадева 130, 315
Диль Ш. 304
Дионисий Ареопагит 67
Диесперов А. Ф. 123, 313
Динэ 262, 351
Дирикс 262, 351
Дмитриевич С. 284
Добролюбов А. М. 322
Долинов М. А. 132, 190—191, 316
Дорин Д. 324
Дорм Э. П. 239
Достоевский Ф. М. 50, 164, 203, 213—214, 324
Дружинин М. М. 114, 308
Дубнова С. С. 117, 309—310
Дурьлин («С. Раевский») С. Н. 127, 314
Дучич И. 341
Дю Белле Ж. 231
Дюамель Ж. 271, 294, 357
Дюплесси М. 348
Дюрер А. 346
Дягилев С. П. 350, 352

Евгеньев (Рапгоф) Б. Е. 349
Евреинов Н. Н. 272
Еврипид 238
Емельянов-Коханский А. Н. 117, 310

Жакоб М. 348
Жамм Ф. 145, 252, 273, 319, 357
Жанна д'Арк 106
Жемчужниковы А. М. и В. М. 281
Жеребцова А. 262, 351
Живогов Н. Н. 163, 233, 323
Жилькен И. 252, 350
Жирарден Д. 231, 344
Жирарден Э. 344
Жирмунский В. М. 286
Жуковский В. А. 87, 113, 176, 186, 246, 308, 359
Жупанчич О. 341

Зайцев Б. К. 123, 169, 270, 313
Зайцев П. Н. 293
Замошкин Н. И. 304
Замятин Е. И. 344
Зенкевич М. А. 142—143, 150, 159, 233, 316, 318, 337
Зилов Л. Н. 123—124, 313
Злобин В. А. 207, 337
Зноско-Боровский Е. А. 290, 306, 342
Зубовский Ю. Н. 133, 316
Зулоага И. 261, 351

Ибсен Г. 56, 213
Иванов В. В. 347
Иванов В. И. 50, 70, 80, 84, 85, 105, 106, 110, 112, 124—126, 147—148,
164—166, 188, 232, 268, 284, 294, 298, 299, 300, 306, 307, 311, 319,
321, 323, 325, 326, 329, 333, 355, 363
Иванов Г. В. 144, 185—186, 197—199, 285, 311, 324, 332, 334, 344, 349,
362
Игнатъев (Казанский) И. В. 164, 322, 324
Илич В. 341
Илич (Прокич) И. 341
Иоанн IV 281
Иоанн Дамаскин 45, 288
Ирецкий (Гликман) В. Я. 283
Иейтс У. Б. 271, 356
Иованович-Змай И. 341

Калидаса 273
Кальдерон П. 273
Каменский В. В. 120, 312
Кандинский В. В. 352
Карамзин Н. М. 130, 315
Кардуччи Дж. 233, 344
Карпенгер Э. 305
Кашинцев Ф. Н. 118, 311
Киплинг Р. 73, 294
Киссин С. В. 126, 314
Китс Дж. 177, 233, 344
Клевер О. Ю. 306
Клейнершейхет (Соломин) И. С. 290
Клодель П. 252, 273, 357
Клычков С. А. 119, 127, 311
Клюев Н. А. 136—137, 149, 317
Книпович Е. Ф. 293
Князев В. В. 103, 305
Коваленские 326
Коварский Н. А. 288
Коген Г. 299
Кожебаткин А. М. 313
Кокорин П. М. 324
Колле Л. 349
Кольридж С. И. 60, 65, 71, 112, 240—242, 246—247, 292, 347
Комаровский В. А. 175—177, 330
Коммод 143, 318
Комнина А. 98, 304
Конвей 305
Конге А. А. 132, 316
Кондратьев А. А. 132, 294, 316, 346
Коневской (Ореус) И. И. 321
Константинов С. 131—132, 316
Конфуций 124
Коппе Ф. Э. 45, 288
Коринфский А. А. 242
Корнель П. 73
Корона А. А. 191—192, 334
Костров Е. И. 69, 294
Котомкин А. Е. 133, 316
Котрелев Н. В. 306
Крейд В. П. 288
Крестовский В. В. 186, 332
Кречетов (Соколов) С. А. 90—91, 301, 305
Крученых А. Е. 326

Крымов В. П. 335
Крючков Д. А. 288
Кублицкая-Пиотгух А. А. 293
Кудиш Б. Ю. 162, 323
Кудрявцев А. 288
Кузмин М. А. 75, 87, 96, 110, 113, 126—127, 129, 144, 153—154, 156—158, 168, 188, 191, 198, 215—216, 233, 270, 283, 288, 292, 295, 300, 306, 321, 323, 332, 333, 346, 354, 355, 359, 363
Кузьмина-Караваева Е. Ю. 143—144, 318—319
Кульчинский В. Г. 122, 313
Куприн А. И. 164, 305
Курдюмов В. В. 146, 168, 319
Курлов Е. Е. 102, 304
Курочкин В. С. 103, 305

Лаеров А. В. 288, 306
Ладо-Светогорский (Смородский) Ф. А. 119, 311
Лазаревский Б. А. 292
Ламаргин А. М. Л. 267, 354
Ланн Е. А. 334
Ларионов М. Ф. 294, 360
Лассаль Ф. 249, 349
Лагайед Р. 348
Лафонген Ж. 254
Лафорг Ж. 73, 207
Левберг М. Е. 189—190, 333
Левин М. 162, 323
Левинсон А. Я. 321, 348, 359, 364
Леконт де Лиль Ш. 34, 145, 226, 228, 319, 343, 365
Ленский (Абрамович) В. Я. 91, 301
Лермонтов М. Ю. 49, 50, 63, 71, 87, 112, 124, 134—135, 214, 270, 273, 280, 292, 306, 358, 359
Лернер Н. О. 345, 346
Лесман М. С. 325, 356
Ливен-Орлова М. Г. 217—218, 339
Лившиц Б. К. 121, 169, 233, 312, 327
Лозина-Лозинский А. К. («Я. Любяр») 165, 167, 325
Лозинский М. Л. 199—200, 320, 321, 335, 357
Лонгфелло Г. У. 128, 233, 270, 344
Лондон Д. 334
Лоррен К. 124
Лохвицкая М. А. 164, 324
Ломоносов М. В. 60, 321
Лукницкая В. К. 285

Лукницкий П. Н. 285, 289, 301, 332, 364

Луис П. 191, 334

Лурье А. С. 357

Лурье В. С. 327

Люкш-Маковская Е. К. 265, 352

Ляндау К. Ю. 204, 336

Магомет 124

Майзельс Д. Л. 207, 337

Майков А. Н. 45, 70, 80, 111, 280, 288

Макиавелли Н. 217, 339

Маковский С. К. 264—265, 284, 288, 290, 306, 329, 342, 352

Малерб Ф. 243, 348

Малларже С. 46, 61, 73, 76, 101, 112, 225—226, 232, 252, 284, 289, 292, 348

Мандельштам О. Э. 174—175, 200—203, 233, 295, 328, 329, 343, 353, 357, 359

Маркс К. 249

Марлинский (Бестужев) А. А. 267, 354

Марло К. 141

Маслов Г. В. 207—208, 337

Маяковский В. В. 169, 327

Медведев П. Н. 286

Мей Л. А. 81

Мейерхольд В. Э. 272

Мейнар Ф. 49, 289

Менделеев Д. И. 249

Мережковский Д. С. 270, 307, 363, 364

Мерсеро А. 294

Метерлинк М. 90, 187, 253, 272, 284

Микеланджело Буонарроти 263

Милица-Малороссиянка 326

Миллер С. А. 279

Миллер Ф. Б. 242

Мильтон Дж. 249, 278

Минаев Д. Д. 103, 305

Минский (Виленкин) Н. М. 109, 307

Мольер Ж. Б. 228

Монина В. М. 341

Мопассан Г. 238, 301

Мореас Ж. 72, 180, 225, 234, 253, 344, 348

Мориц В. Э. 343

Морозов Н. А. 106—107, 306, 323

Моррас Ш. 348

Моррис У. 72
Мочалова О. А. 341
Мочульский К. В. 286, 287, 293, 350
Мурузи 329
Мюссе А. 229, 270

Н. Д. 362
Набоков В. В. 361
Навашин Д. С. 130, 315
Надсон С. Я. 48, 93, 116, 128, 302, 303
Наполеон Бонапарт 243, 246
Нарбут В. И. 123, 150, 309, 313
Неведомский (Миклашевский) М. П. 297
Негин 114, 308
Некрасов Н. А. 45, 103, 134, 203, 273, 278—279, 359, 363—364
Нельдихен С. Е. 337
Нерваль (Лабрюни) Ж. 229, 342—343
Низен Е. Г. 326
Никитин Афанасий 260
Николай I Черногорский 341
Ницше Ф. 56, 93, 124, 132, 235, 302, 345
Новицкий Г. П. 162, 322
Нувель В. Ф. 300

Оболенская Н. 288
Одоевцева (Гейнике) И. В. 297—298, 344
Олидорт Б. 348
Олимпов (Фофанов) К. К. 322, 324
Онуа М. К. 97, 303
Оцуп Н. А. 208, 285, 299, 337, 347, 349, 357, 362

П. К. 126, 314
Павлова К. К. 81
Папаригопуло Б. В. 288
Парнок С. Я. 314
Пасколи Дж. 233, 344
Пастернак Б. Л. 285
Пастухов В. Л. 288
Пергамент М. 334
Перикл 346
Перовская А. А. 279

- Перро Ш.* 97, 303
Петр I 100
Петрарка Ф. 80
Петров В. Н. 304
Петров-Водкин К. С. 265
Петровский М. А. 346
Петроний Г. 237—238, 346
Пильский П. М. («Л. Форгунатов») 283, 296
Пиотровский В. Л. 361
Писарев Д. И. 53
Платон 75, 237, 296, 362
По Э. А. 70, 71, 82, 112, 129, 161, 234, 249, 299
Подоводский К. Д. 99, 304
Поливанов Е. Д. 357
Полонская Е. Г. 288
Полонский Я. П. 80, 280
Понсон де Террайль П. А. 185, 332
Поп А. 69, 294
Потебня А. А. 65
Потемкин П. П. 87, 101, 111, 127, 146, 209, 300, 338, 361
Прокофьев С. С. 339
Прусак В. В. 195—196, 335
Прусак М. В. 324
Прутков К. П. 171, 281
Пучков А. И. 192—193, 334
Пушкин А. С. 45, 46, 48, 50, 70, 71, 80, 81, 87, 88, 96, 99, 107, 110, 112—115,
124, 136, 144, 147, 152, 164, 171, 176, 191, 204, 205, 213, 214, 215,
220, 227, 246, 261, 270, 273, 280, 288, 306, 309, 324, 327, 330, 331, 343,
352, 358, 360
Пшибышевский С. 77, 211, 297
Пюимегр Т. Ж. Б. 255
Пяст (Пестовский) В. А. 82—83, 89—90, 127, 299, 314, 329
- Рабинович И. Я. («О. Ларин»)* 289
Рабле Ф. 58, 228—229, 291, 343
Радимов П. А. 145, 184—185, 319
Разумовский А. К. 279
Райт У. и О. 110
Расин Ж. 73, 202
Растрелли Ф. Б. 219
Ратгауз Д. М. 98—99, 304
Рауш фон Траубенберг К. К. 260
Рафалович С. Л. 317
Рафаэль Санги 141

- Рачинский Г. А.* 127, 314
Рейно Э. 348
Рейснер Л. М. 292, 357
Реж Дмитрий (Баранов А. А.) 96, 127, 303
Рембо А. 60, 291, 348
Ремизов А. М. 120, 211—212, 270, 283, 298, 312, 327, 338
Ренье А. 176, 215, 225, 341
Рерих Н. К. 259—260, 265, 351, 352
Рескин Д. 263, 352
Рид Т. М. 295
Римский-Корсаков Г. М. 288
Риц Л.-Э. 229, 342—343
Ричард I Плантагенет 106
Ришпен Ж. 251, 350
Робеспьер М. 240
Роден О. 263
Роденбах Ж. 225, 341
Рождественский В. А. 209, 335, 336, 337, 363
Роллина М. 226, 252
Романов К. К. («К. Р.») 316
Романов М. А. 309
Романовская А. 303
Ромен Ж. 233
Рони, братья 145, 319
Ронсар П. 49, 60, 152, 231
Росетти Д. Г. 299
Рославлев А. С. 91, 101, 109, 167, 233, 304
Ростан Э. 121, 251, 272, 312
Рогштейн А. 102—103, 304
Рубанович С. Я. 127, 314
Рукавишников И. С. 86, 107, 108, 300
Русинко Э. 356
Руссо А. 262, 351
Руставели Ш. 273
- Сабашникова М. В.* 127, 315
Садовской Б. А. 85—86, 110—111, 113, 127, 130, 270, 300, 313, 355
Сазонов П. П. 357
Салгыков А. А. 194—195, 334
Сальмон А. 348
Самоненко Ф. М. 233
Сандрар Б. 348
Сауги Р. 240, 246—247, 348
Свенгицкий А. В. 337

Свенцицкий В. П. 149, 320
Святополк-Мирский Д. П. 116, 284, 309, 330
Себастьян св. 92, 302
Северянин Игорь (Логарев И. В.) 95, 118, 131, 164, 170—172, 195, 302,
311, 322, 324, 325, 328, 335, 364
Сезанн П. 261—262, 351
Семирадский Г. И. 97, 303
Сент-Бев Ш. О. 231, 248, 344
Серафим Саровский 237, 346
Сидоров А. А. 96—97, 127, 303, 315
Сидоров Ю. А. 113, 308
Сизов М. И. 127, 314
Симановский И. Б. 95, 302
Синьяк П. 261, 351
Скалдин А. Д. 164, 166, 311, 326
Скотт В. 113, 247
Слезкин Ю. Л. 270
Слонимская Ю. Л. 357
Слонимский М. Л. 293
Случевский К. К. 233, 318
Смиренские Б. В. и В. В. 288
Смирнов А. А. 353
Сократ 124, 171, 346
Соловьев В. С. 126, 187, 313
Соловьев С. М. 87, 105—106, 110—111, 113, 126, 128, 166—167, 300,
306, 326
Сологуб Федор (Тетерников Ф. К.) 50, 77—78, 102, 104—105, 110, 126,
139, 164, 165, 178—179, 188, 268, 269, 273, 289, 297, 301, 305, 324,
333—335, 351, 359
Сомов К. А. 75, 129, 154, 265, 352, 362
Старк Э. А. 293
Стивенсон Р. Л. 233, 344
Столица Л. Н. 128, 315
Страннолюбская Е. И. 320
Стражев В. И. 233, 345
Стриндберг А. 257, 350
Струве Г. Н. 287, 290, 357—358
Струве М. А. 203—204, 335
Сундберн А. 342
Сухотин П. С. 88—89, 301
Сыкун Ту 278, 356
Сычев А. 288
Сюлли-Прюдом Р. Ф. 45, 288, 323

- Тагер Е. М. («Анна Регатт») 208, 337
Тайлер У. 246
Тайлер, мисс 246
Тан (Богораз) В. Г. 289
Тартаковер С. Г. 132, 316
Тацит 237, 346
Тенишева М. К. 260, 351
Теннисон А. 97, 233, 270, 303, 344
Теньер (Тенирс) Д. 344
Терапиано Ю. К. 327
Тетмайер К. П. 221, 341
Тиняков А. И. («Одинокий») 111, 163, 308, 323
Тихонов (Серебров) А. Н. 347
Тихонов Н. С. 285
Толстой А. К. 91, 94, 218, 279—281, 288, 301, 339, 364
Толстой А. Н. 187, 270, 355
Толстой К. П. 279
Толстой Л. Н. 95, 114, 215, 301, 302
Тома А. 171, 328
Тредьяковский В. К. 122
Трегьяков В. В. 288, 364
Трефолев Л. Н. 288
Тривус В. М. 209—210, 337
Трубецкой П. 263, 351
Тукалевский В. Н. 322
Тумповская М. М. 349
Тургенев И. С. 47, 50, 215, 289
Тютчев В. В. 358
Тютчев Ф. И. 83, 85, 114, 118, 152, 184, 186, 267, 273, 289, 300, 310, 323, 358
Тэффи (Бучинская Н. С.) 97—98, 303
- Уайльд О. 47, 84, 151, 164, 223, 228, 232, 283, 289, 320, 339, 342
Уитмен У. 103, 251, 305
Усов Д. С. 363
Успенский П. Д. 363
- Фарман А. 110
Фарфоровский С. В. 288
Федоров А. М. 116, 233, 309
Феофилактов Н. П. 351
Фет А. А. 60, 80, 85, 280, 291, 310, 323
Фидий 231
Философов Д. В. 297

Фихте И. Г. 176, 331
Флери Ж. 255
Флобер Г. 60, 251, 349, 354
Флоренский П. А. 357
Фор П. 60, 291
Формаковский М. В. 256—258, 350, 353
Форш О. Д. 317
Фофанов К. М. 93, 94, 109, 128, 164, 302, 308, 344
Фохт В. А. 299
Франс А. 215, 356
Франциск Ассизский 92, 148, 224, 302
Фруг С. Я. 93, 128, 302

Хаксли О. 356
Хаусмен А. Э. 271, 356
Хлебников В. В. 120, 169, 172—174, 270, 312, 327, 329, 355
Хмельницкая Т. Ю. 337
Ходасевич В. Ф. 128, 186—187, 209, 297, 315, 332, 337, 365
Хрусталева В. Н. 317

Цветаева М. И. 121, 128, 145, 315, 319, 333, 334
Цензор Д. М. 361

Чайковский П. И. 304
Чеботаревская Ал. Н. 326
Черный Саша (Гликберг А. М.) 103—104, 146, 305, 306
Честертон Г. К. 271, 356
Чехов А. П. 118, 190
Чолба (Трофименко) В. Д. 94, 302
Чролли (Тарасов К. Ф.) 192, 334
Чудовский В. А. 331
Чуковский К. И. 101, 293, 294, 304, 305, 312, 320, 363
Чулков Г. И. 233, 345, 353
Чурилин Т. В. 193—194, 334
Чурленис М. К. 352

Шварц М. Н. 345
Швоб М. 103, 304—305
Шекспир У. 58, 61, 70, 71, 102, 141, 156, 170, 213, 214, 291, 304, 328,
339
Шелли П. Б. 273

Шенъе А. 225
Шершеневич В. Г. 140, 168, 318, 326
Шилейко В. К. 239, 289, 346, 347
Шиллер Ф. 48, 84, 135
Широков П. Д. 324
Шитов 265, 352
Шкловский В. Б. 347
Шлейер И. М. 328
Шляпкин И. А. 358
Шопенгауэр А. 77, 297, 345
Штейгер А. М. 348
Штейн С. В. 221, 330, 340
Штейн Э. И. 117, 309
Шюзевиць Ж. 187—188, 332

Щусев А. В. 260

Эллис (Кобылинский Л. Л.) 92, 111, 120—121, 128, 224, 302
Эльснер В. Ю. 301
Энгельгардт Н. А. 349, 363
Эредиа Х.-М. 45, 71, 102, 288
Эренбург И. Г. 121—122, 131, 311, 312, 315
Эфрон С. Я. 319
Эшельман Р. 290

Языков Н. М. 80, 94, 136
Янгарев Е. Л. 95, 302

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Г. М. Фридендер. Н. С. Гумилев — критик и теоретик поэзии</i>	5
Жизнь стиха	45
Наследие символизма и акмеизм	55
Читатель	59
Анатомия стихотворения	65
[Переводы стихотворные]	69
«Письма о русской поэзии». Рецензии на поэтические сборники	75
Статьи о русской прозе	211
Статьи об иностранной литературе	221
Статьи об изобразительном искусстве	256
Приложения	266
Комментарии (<i>Р. Д. Тименчик</i>)	283
Именной указатель	366

ГУМИЛЕВ Николай Степанович

ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

**Редактор Т. Н. Марусяк
Художественный редактор А. Ю. Никулин
Технический редактор Е. А. Васильева
Корректоры В. Н. Лыкова, И. И. Попова**

ИБ № 5674

Сдано в набор 15.11.89. Подписано к печати 10.05.90. Формат 60×84¹/₁₆. Гарни-
тура школьная. Печать офсет. Бумага тип. № 1. Усл. печ. л. 22,32. Усл. кр.-
отт. 44,64. Уч.-изд. л. 21,14. Тираж 75000 экз. Заказ. 3594. Цена 3 руб.

Издательство «Современник» Государственного комитета РСФСР по делам из-
дательств, полиграфии и книжной торговли и Союза писателей РСФСР
123007, Москва, Хорошевское шоссе, 62

Карельское республиканское объединение полиграфической промышленности
Государственного комитета Карельской АССР по делам издательств, полигра-
фии и книжной торговли. 185630, г. Петрозаводск, ул. «Правды», 4