

ВЯЧЕСЛАВ
ИВАНОВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«НАУКА»

Солнце-Двойник

Мои наде змисли, наде бларими,
Солнце Справное, мушмиса,
~~Ксвоменсиса~~ ~~суда~~ ~~отка!~~

Пред тобою ~~на~~ лес карими
Мои спина, и Ти спужива
Оби нами жемни сердца.

Во сердце змислуван и жиново,
Думнои ~~кисел~~ ~~киса~~, Справат
~~Мои~~ ~~Моресенион~~ ~~Твои~~ ~~Двоимки~~.

Во пострумат небеснои
Кто, ратушном, угадени
~~Сво~~ ~~Дит~~ ~~мушисени~~ ~~Двоимки~~.
~~Сво~~ ~~Дит~~ ~~мушисени~~ ~~Двоимки~~.



Вячеслав Иванов. Рисунок К. Сомова. 1906.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ.

II

Брюссель 1974

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

под редакцией
Д. В. ИВАНОВА И О. ДЕШАРТ
с введением и примечаниями
О. ДЕШАРТ

FOYER ORIENTAL CHRÉTIEN
Avenue de la Couronne, 206 — 1050 Bruxelles

© 1974 Воспроизведения и переводы текстов, а также переложения их для театра, кино, радио и телевидения, даже частичные, без особого разрешения Издательства «Foyer Oriental Chrétien» и наследников Вячеслава Иванова воспрещаются.

Dépôt légal 1975 - 0362 - 1

СОДЕРЖАНИЕ

АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЕ ПИСЬМО	5
ТАНТАЛ	23
НОВЫЕ МАСКИ	76
ВАГНЕР И ДИОНИСОВО ДЕЙСТВО	83
ПРЕДЧУВСТВИЯ И ПРЕДВЕСТИЯ	86
ПРОМЕТЕЙ	105
О ДЕЙСТВИИ И ДЕЙСТВЕ	156
НАЛЬ И ДАМАЯНТИ	171
ИГРЫ МЕЛЬПОМЭНЫ	189
О СУЩЕСТВЕ ТРАГЕДИИ	190
ЭКСКУРС: О ЛИРИЧЕСКОЙ ТЕМЕ	203
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ НОРМА ТЕАТРА	205
ЭКСКУРС: О КРИЗИСЕ ТЕАТРА	215
МНОЖЕСТВО И ЛИЧНОСТЬ В ДЕЙСТВЕ	219
COR ARDENS. — ЧАСТЬ ПЕРВАЯ	223
COR ARDENS. — ЧАСТЬ ВТОРАЯ	393
ДВЕ СТИХИИ В СОВРЕМЕННОМ СИМВОЛИЗМЕ	536
ЭКСКУРС I: О ВЕРЛЭНЕ И ГЕЙСМАНСЕ	562
ЭКСКУРС II: ЭСТЕТИКА И ИСПОВЕДАНИЕ	566
О ПОЭЗИИ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО	573
ИСКУССТВО И СИМВОЛИЗМ:	587
ЗАВЕТЫ СИМВОЛИЗМА	588
МЫСЛИ О СИМВОЛИЗМЕ	604
ЭКСКУРС: О СЕКТЕ И ДОГМАТЕ	613
МАНЕРА, ЛИЦО И СТИЛЬ	615
О ГРАНИЦАХ ИСКУССТВА	627
SIMBOLISMO. СИМВОЛИЗМ	652
ПОСЛЕСЛОВИЕ	670
ПАРЕРГА И ПАРАЛИПОМЕНА	676
МУЗЫКА НА СЛОВА BREVE AEVUM	829
ПЕРЕВОДЫ ВАЖНЕЙШИХ ИНОЯЗЫЧНЫХ ТЕКСТОВ	839
СОКРАЩЕНИЯ	842
ОГЛАВЛЕНИЕ СТИХОВ	843

АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЕ ПИСЬМО

Вот Вам, наконец, когда Вы уже изверились в силу моего обещания, досточтимый и долготерпеливый Семен Афанасьевич, не простая отписка, а добросовестная, — и, быть может, даже слишком пространная, — в прозе, которой Вы разрешили болтливость, и в стихах, законодателем не предусмотренных, — автобиографическая запись о том, как жизнь меня слагала; о том же, что мне удалось сложить из жизни, пусть судят другие, если им видна неконченная строика из-за неснятых лесов.

Отец мой был из нелюдимых,
Из одиноких — и невер.
Стеля по мхам болот родимых
Стальные цепи, землемер
(Ту груди звучную, чьи звенья
Досель из сумерек забвенья
Мерцают мне, чей странный вид
Все память смутную дивит), —
Схватил он семя злой чахотки,
Что в гроб его потом свела.
Мать разрешения ждала, —
И вышла из туманной лодки
На брег земного бытия
Изгнанница — душа моя.

Но я унаследовал черты душевного склада матери. Она оказала на меня всецело определяющее влияние. Я страстно ее любил и так тесно с нею сдружился, что ее жизнь, не раз пересказанная мне во всех подробностях, стала казаться мне, ребенку, пережитою мною самим.

Ей сельский иерей был дедом,
Отец же в Кремль ходил — в сенат.
Мне на Москве был в детстве ведом
Один, другой священник — брат
Ее двоюродный. По женской
Я линии — Преображенский,
И благолепие люблю,
И православную кутью.
Но сироту за дочь лелеять
Взялась немецкая чета:
К ним чтицей в дом вступила та.

Отраднo было старым сеять
Изящных чувств и мыслей сев
В мечты одной из русских дев.

А девой русскою по праву
Назваться мать моя могла:
Похожа поступью на паву —
Кровь с молоком — она цвела
Так женственно-благоуханно,
Как сердцу русскому желанно;
И косы темные до пят
Ей достигали. Говорят
Пустое все про «долгий волос»:
Разумницей была она
И Несмеяной прозвана.
К тому ж имела дивный голос:
«В театре ждали б вас венки», —
Так сетовали знатоки.

Немало лет прожила моя мать в благочестиво-чопорном, пиетистически-библейском доме престарелой и бездетной четы фон-Кеппенoв; хозяин дома, брат известного академика, дерптский теолог, знаток еврейского языка и деятельный член Библейского общества, был в то же время главноуправляющим именованного светлейшего князя Воронцова. По-немецки моя мать не научилась, — как не одолела никогда и отечественного правописания, — но стала любить и Библию, и Гете, и Бетховена и взлелеяла в душе идеал умственного трудолюбия и высокой образованности, который желала видеть непременно осуществленным в своем сыне. Хотелось ей также, чтобы ее будущий сын был поэт. Не даром в свои долгие девические годы наполняла она вороха тетрадей списанными стихами; кстати сказать, переписывала она что-то и для молодого Островского и восхищалась «разборами» Белинского, с сестрой которого, по ее словам, водила знакомство. Она была пламенно религиозна; ежедневно, в течение всей жизни, читала Псалтирь, обливаясь слезами; видывала в знаменательные эпохи вещие сны и даже наяву имела видения; в жизнь вглядывалась с мистическим проникновением, но, при живой фантазии, мечтательствовать себе не позволяла и отличалась, по единогласному свидетельству всех, ее знавших, чрезвычайно трезвым, сильным и пронизательным умом. Она боготворила царя-освободителя, была счастлива тем, что родилась в девятнадцатый день месяца февраля (1824), ненавидела нигилизм и отчасти славянофильствовала с оттенком либеральным, каковая приверженность идее славянства сказалась и в выборе моего имени. Помню, что в детстве заезжал к нам раз толстый барин, в голубой шелковой русской рубаше (по фамилии,

кажется, Нащокин), и мы ездили с ним куда-то в его карете, а потом мать объясняла мне, что это — «славянофил».

По смерти своих стариков мать моя уже не собиралась замуж, — ей было почти сорок лет, — а жила уединенно с нашею Татьянушкой:

Моей старушка стала няней,
И в памяти рассветно-ранней
Мерцает облик восковой.
Кивает няня головой, —
«А возле речки, возле моста —
Там шелкова растет трава...»
Седая никнет голова.
Очки поблескивают просто...
Но с детства я в простом ищущу
Разгадки тайной — и грущу...
С Украйны девушкой дворовой
В немецкий дом привезена,
Дни довлечив до воли новой,
Пошла за матерью она.
Считала мать ее святою;
Ее Украйна золотою
Мне снилась: вечереет даль,
Колдует по степи печаль...

Тогда пришел к моей матери с обоими своими малолетними сыновьями отец мой, оставшийся вдовцом по смерти первой жены, незадолго до того покинувшей его и детей. Мать ее давно знала, пользовалась ее доверием, корила ее за легкомыслие и выслушивала ее жалобы на гордость, замкнутость, деспотизм отца, на его неумение обеспечить семье достаток. Мальчишки стали перед матерью на колени и просили ее «быть им мамой». Предложение было неожиданным, но она согласилась. Через год — 16 февраля 1866 года — я родился в собственном домике моих родителей, почти на окраине тогдашней Москвы, в Грузинах, на углу Волкова и Георгиевского переулков, насупротив ограды Зоологического сада.

Я с любовью отмечаю эти места, потому что с ними связаны первые впечатления моей жизни, сохраненные памятью в каком-то волшебном озарении, — как будто тот слон, которого я завидел из наших окон в саду, ведомого по зеленой траве важными людьми в парчевых халатах, и тот носорог, на которого я подолгу глазел сквозь щели ветхого забора, волки, что выли в ближайшем нашем соседстве, и олени у канавы с черною водой, высокая береза нашего садика, окрестные пустыри и наш бело пушистый дворник,

...седой, как лунь,
Как одуванчик — только дунь, —

остались навсегда в душе видениями утраченного рая. Бывал я по
летам и в деревне, у сестер отца, живших в имениях своих мужей;
но и сельские картины не могли затмить в моей душе красот
однажды виденного Эдема.

Простудившись в пору моего появления на свет, отец мой бросил
свое ремесло землемера и, лишь спустя значительный промежуток
времени, поступил на службу в Контрольную Палату. Он был
счастлив досугом, затворился в своей комнате —

И груди вольнодумных книг
Меж Богом и собой воздвиг...

И все в дому пошло неладно:
Мать говорлива и жива,
Отец угрюм, рассеян, жадно
Впивает мертвые слова —
И сердце женское их ложью
Умыслил совратить к безбожью.
Напрасно! Бредит Чарльз Дарвин;
И где ж причина всех причин,
Коль не Всевышний создал атом?
Апофеоза «протоплазм»
Внушает матери сарказм:
Назвать орангутанга братом —
Вот вздор! Мрачней осенних туч,
Он запирается на ключ.

Заветный ключ! Он с бранью тычет
Его в замок, когда седой
Стучится батюшка и причет —
Дом окропить святой водой.
Вы — Бюхнер, Молешотт и Штраус,
Товарищи недельных пауз
Пифагорейской тишины,
Одни затворнику верны, —
Пока безмолвия твердыня,
Веселостью осаждена,
Улыбкам женским не сдана.
Так благость Божья и гордыня
Боролись в ищущем уме:
Отец мой был не *sieur Nomais*, —

Но века сын! Шестидесятых
Годов земли российской тип,
«Интеллигент», сиречь проклятых
Вопросов жертва — иль Эдип;

Быт может, искренней, народной
Других и про себя свободней:
Он всеночной от юных лет
Любил вечерний, тихий свет...
Но ненавидел суеверье
И всяческий клерикализм;
Здоровый чтил он эмпиризм:
Питай лишь мать к нему доверье,
Закон огня открылся б мне,
Когда б я пальцы сжег в огне...

Победа в этой борьбе осталась все же за матерью. Перед самую смертью, под влиянием особенных внутренних событий, отец мой обратился к вере с полной сознательностью и пламенностью чрезвычайной.

Мне было пять лет, когда он умер; я остался с матерью и няней; мои единокровные братья воспитывались в Межевом Институте; мы жили в маленькой квартирке на Патриарших Прудах. Мать воспитывала во мне поэта, показывала портреты Пушкина, гадала обо мне по Псалтырю и толковала мне слова о том, что псалмопевец был юнейшим среди братьев, и что руки его настроили псалтирь. Но еще при жизни отца я познал магию лермонтовских стихов («Спор», «Воздушный корабль»): они казались тем волшебнее, чем менее были понятны. На седьмом году глубоко потрясло и восхитило меня Уландово «Проклятие певца», стихотворный перевод которого я открыл в старинном журнале с картинками. Позднее над моею постелью оказался случайно приклеенным к обоям, верхом вниз, лоскуток печатной бумаги, на котором я разобрал пушкинскую оду «Пока не требует поэта»: постоянно перечитывать ее и не понимать было мне сладостно. О своем раннем развитии заключаю из отчетливых воспоминаний о взволнованных разговорах по поводу франко-прусской войны, из влюбленности в Пизанскую башню с ее окружением, из галлюцинаций, связанных с виденным, также на картинке, «Моисеем» Микель-Анджело. С семи лет меня начали обучать иностранным языкам и русской словесности. Учительницей моей была хорошенькая барышня, дочь нашего домовладельца; меня как-то опьяняли ее свеженькое личико, ее голос, запах, от нее исходивший, и я мучительно ревновал к морскому офицеру, ее жениху.

Это была уже вторая моя влюбленность; предметом первой, носившей своеобразно-чувственный характер, была, годом раньше, маленькая подруга, с которою мы укрывались по темным комнатам от больших. От моей прекрасной наставницы узнал я не только о Ломоносове, но даже о Кантемире и на уроках прочитывал наизусть и с восторгом, вместе с отрывками из «Кавказского Пленника» и с Некрасовским «Власом», всю державинскую оду «Бог». По девятому

году я посещал частную школу, устроенную не без притязаний на изысканность семьею нашего известного экономиста М.И. Туган-Барановского; братья Туганы, их двоюродный брат и я, составляли высший класс и соревновали в писании романов. Туда принес я и свое стихотворение «Взятие Иерихона»; законоучитель прочел его всем детям; я познал одновременно и гордость литературного успеха, и обиду критических инсинуаций: глупенькая учительница заявила, что видела где-то нечто подобное.

Мне было семь лет, когда мать велела мне читать по утрам акафисты; ежедневно прочитывали мы вместе по главе из Евангелия. Толковать евангельские слова мать считала безвкусным, но подчас мы спорили о том, какое место красивее. Так, мать особенно любила 12-ую главу от Матфея с приведенным в ней пророчеством Исаии («трости надломленной не переломит, и льна курящегося не угасит»), а меня еще властительнее пленял конец 11-ой главы, где говорится о «легком иге». С той поры я полюбил Христа на всю жизнь. Эстетическое переплеталось с религиозным и в наших маленьких паломничествах по обету пешком, летними вечерами, к Иверской или в Кремль, где мы с полным единодушием настроения предавались сладкому и жуткому очарованию полутемных старинных соборов с их таинственными гробницами. Чистому же художеству, о котором мать моя думала немало, часто вздыхая о том, что я, за недостатком средств, не обучаюсь необходимейшему на ее взгляд искусству — музыке, посвящали мы долгие часы совместных вечерних чтений. Так, медленно и с упоением — мне было тогда семь лет — прочитан был нами полный «Дон-Кихот». Рано познакомила меня мать и со своим любимцем — Диккенсом.

Детскими книгами она учила меня пренебрегать: Андерсен был в ее глазах книгою не детской; Робинзон был мною усвоен, одновременно с «Дон-Кихотом», в подлинной редакции; Жюль-Вернова поэма о капитане Немо была с восторгом мною изучена; десяти лет я увлекался «Разбойниками» Шиллера. Прибавлю, что мать ревниво ограждала меня от частых сношений с детьми соседей, находя их дурно воспитанными, и приучала стыдиться детских игр. Она бессознательно прививала мне утонченную гордость и тот «индивидуализм», с которым я должен был долго бороться в себе в гимназические годы, и тайные яды которого остались во мне действительными и в зрелую пору моей жизни.

Девяти лет я поступил приходящим учеником в приготовительный класс (где мне нечего было делать) московской первой гимназии; выбор гимназии был также обусловлен соображениями эстетическими: она помещалась в красивом старом здании подле тогда еще не открытого храма Христа Спасителя. Поступление мое совпало с приездом в гимназию императора Александра II. Этот приезд отпечатлелся в моей памяти с такою точностью, что я до сих пор вижу в воображении тень от сабли идущего царя на залитой

солнцем коридорной стене, возвестившую за миг его появление; он прошел через классную комнату, сказав: «здравствуйте, дети», — и так поглотил собою все окружающее, что я не видел никого из провожавшей его свиты. Первый учебный год я провел, по болезни, почти весь дома, а в следующем неожиданно был провозглашен «первым учеником», каковым и оставался до окончания курса. Тогда же круто изменился и мой нрав: из мальчишка заносчивого и деспотического я сделался сдержанным и образцовым по корректности воспитанником, а также обособившимся и вначале даже нелюбимым товарищем.

Когда я был во втором классе, шла русско-турецкая война; мы с матерью были охвачены славянским энтузиазмом. К тому же оба мои брата, артиллерийские офицеры, были на войне, и один из них, ординарец при самом Скобелеве, приезжал на короткое время, по военному поручению, в Москву. Я посылал братьям в окопы письма, полные воинственно-патриотических стихов, которые признал через год детским лепетом. На открытии памятника Пушкину я стоял, с замиранием сердца, перед закутанною статуей в рядах гимназистов и был взят на торжественное заседание в университет. Эта пора была апогеем моей религиозности: я простаивал долгие часы по ночам перед иконою и засыпал от усталости на коленях. Мать была недовольна этими крайностями, но деятельно мне не препятствовала. Со страстью занимался я греческим языком за год до начала его преподавания. Перейдя в четвертый класс, уже давал уроки; а в пятом, внезапно и безболезненно, сознал себя крайним атеистом и революционером.

Этот переворот во мне произошел перед самою катастрофою первого марта. Все проклинали цареубийц; среди гимназистов устраивались, по слухам, добровольные союзы для наблюдения за политической благонадежностью товарищей. Я терзался в душе, а порою и открыто гневался, слыша поносимыми имена людей, которые уже были в моих глазах героями и мучениками. Во внешней жизни эта эпоха определилась для меня, как начало долгого и сурового труженичества. Я давал так много платных уроков, что имел свободу читать и думать только ночью. Учебными занятиями я мог пренебрегать: учителя тревожили меня единственно для разбора новых текстов *à livre ouvert* или для общих культурно-исторических характеристик, предоставляли мне погружаться за уроками в исправление товарищеских тетрадок, прощали погрешности в моих латинских и греческих работах за их общий прекрасный стиль и чувство языка и признавали мои русские «сочинения», всегда прочитываемые вслух матери, весьма чуткой к чистоте и красоте речи, образцовыми. Те же ученические сочинения, порой на скользкие для меня темы, возбуждали удивление друзей, посвященных в тайну моего мирозерцания, дипломатическою ловкостью, с которою я умел в них одновременно не выдавать и не предавать себя. Были

среди товарищей и такие, которые упрекали меня в лицемерии, а в добрые минуты выражали уверенность, что в будущем я, в качестве политического борца, благородно оправдаю возлагаемые на меня надежды. Мать же была омрачена происшедшею во мне переменною, которой я от нее не тайл, и в нашей тесной дружбе стала обоими мучительно ощущаться глубокая трещина. В ночные часы поглощал я груды подпольной литературы, где были и старый «Колокол», и трактаты Лассалья, и многие новейшие издания революционных партий.

Главный вопрос, меня мучивший, был вопрос об оправдании терроризма, как средства социальной революции; мое решение созрело лишь к концу гимназического курса и было определенно отрицательным. Что же до «чистого афеизма», * «уроки» которого преподавал я устно и письменно одному любимому и замечательному товарищу, потом немало пострадавшему за свои политические убеждения, то мое вольнодумство обошлось мне самому не дешево: его последствиями были тяготевшее надо мною в течение нескольких лет пессимистическое уныние, страстное вожделение смерти, воспеваемой мною и в тогдашних стихах, и, наконец, детская попытка отравления доставшимся мне от отца ядовитыми красками в семнадцатилетнем возрасте. Примечательно, что моя любовь ко Христу и мечты о Нем не угасли, а даже разгорелись в пору моего безбожия. Он был и главным героем моих первых поэм («Иисус» — искушаемый в пустыне; «Легенда» — о еврейском мальчике в испанском готическом соборе). Страсть к Достоевскому питала это мистическое влечение, которое я искал примирить с философским отрицанием религии. Благотворным было для меня в эти годы сближение с одним товарищем-поэтом, по имени Калабиным, который чистым ясновидением угадал во мне таящегося от мира поэта: читая мне без устали и на распев стихи Пушкина и Лермонтова и указывая на «жесткие» строки в моих собственных произведениях, он разбудил и развил во мне мои первоначальные, детские лирические восторги.

Два года моего московского студенчества были временем смелого до чрезмерной самонадеянности подъема душевных сил. Жизнь аудиторий показалась мне на первых порах каким-то священным пиришеством. Университет приветливо улыбнулся мне присуждением премии за работу по древним языкам. Я был историк: последовать добрым советам директора гимназии и поехать стипендиатом в лейпцигский филологический семинарий казалось мне предсудительною уступкою реакции; через историю мечтал я самостоятельно овладеть проблемами общественности и найти путь к общественному действию. Ключевский меня пленил; П.Г. Виноградов давал мне из своей библиотеки, для подготовки к задуманному сочинению, немецкие книги. Я посещал только избранные лекции и много времени проводил у своего друга, А.М. Дмитревского,

полного тех же стремлений, что я сам. В последнем классе гимназии мы с ним сообща перевели русскими триметрами отрывок из «Эдипа-царя», теперь же вместе прилежно читали французские томы для В.И. Герье. Он собирался посвятить себя истории русского крестьянства и все знал и усваивал себе основательнее меня. При взгляде на него мне вспоминались строки:

Горел полуночной лампадой
Перед святынею добра.

В промежутки между нашими занятиями его мать играла нам Бетховена, сестра-консерваторка также исполняла на рояле какую-нибудь классическую вещь или пела песни Шуберта и Шумана. Мы усердно посещали с нею концерты. Я страстно в нее влюбился, и через год было между нами решено, что я женюсь на ней, и мы уедем учиться в Германию. На родине мне не сиделось: было душно и жутко. Дальнейшее политическое бездействие — в случае, если бы я остался в России — представлялось мне нравственною невозможностью. Я должен был броситься в революционную деятельность; но ей я уже не верил. Я писал тогда:

О, мой народ! Чем жертвовать тебе?
Чего молить? Не новых приношений
В отчаяньи возросших поколений!...

Напрасны «жертвы», зло одними нашими усилиями неодолимо:

Не сокрушить его слепой борьбе,
Пока молчат твои святые грозы...

Свое последнее лето в России я проводил в подмосковном имении братьев Головиных, где приготавливал к шестому классу лица младшего брата Павла, рано умершего юношу-поэта, и немного занимался по-гречески с другим братом, лицеистом старшего класса, Федором Александровичем (впоследствии председателем второй Государственной Думы), с которым по сей день связан взаимною сердечною приязнью. Я сгорал в то лето какою-то лихорадкою дерзновения и счастья, писал с каждою почтой своей будущей жене и ее брату и получал от них письма, бродил ночами по лесу и вырезал на деревянной стене своей комнаты строки из «Фауста»:

Vernunft fängt wieder an zu sprechen,
Und Hoffnung wieder an zu blühn;
Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,
Ach! nach des Lebens Quelle hin.

Этими «источниками жизни» представлялись мне, в нераздельном слиянии, любовь и «страна святых чудес» — Запад. Головины похитили мои рукописи, и во мне был разоблачен не только поэт, но и поэт-символист, хотя слова «символизм», в смысле литературного направления, никто из нас не знал. А именно один молодой человек из нашей компании (дело было лунною ночью, мы лежали на стогу сена), разбирая мои стихи, сделал открытие, что я изображаю природу не так, как другие, и не так, как ему лично нравится, но влагаю в изображаемое какой-то особенный, тайный смысл.

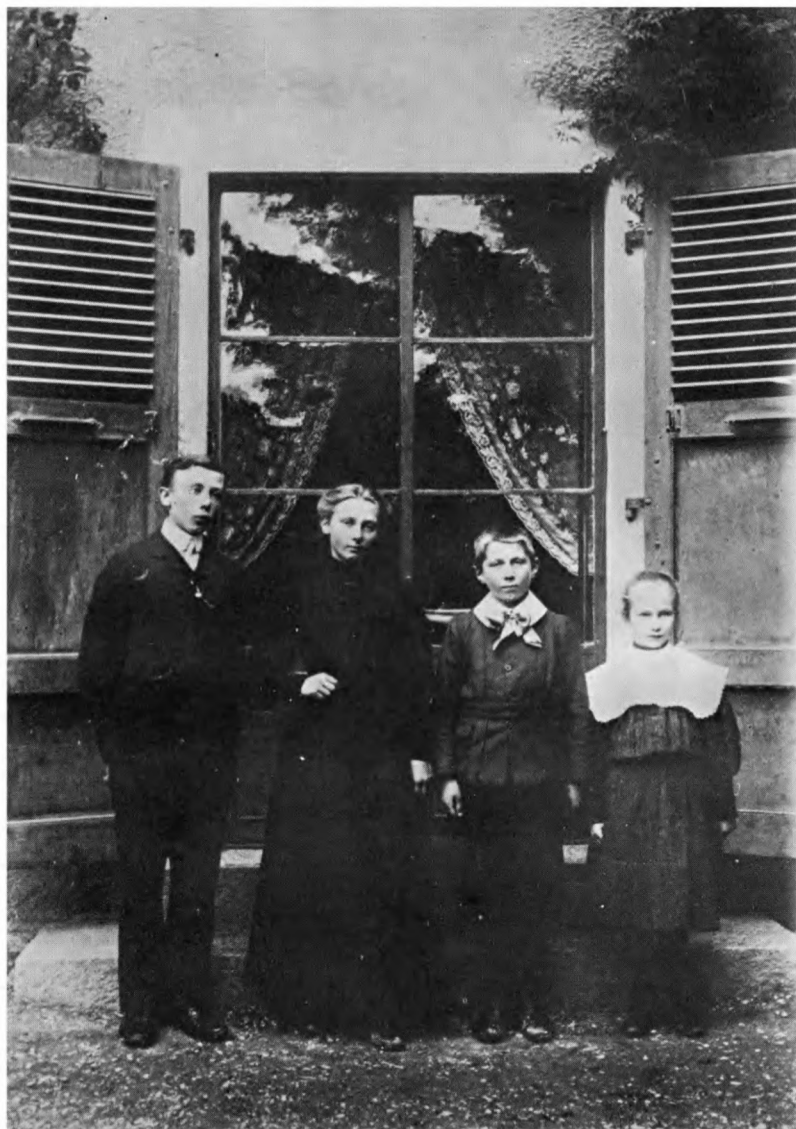
Мои профессора расстались со мною, по окончании второго курса, весьма благожелательно: В.И. Герье нашел мое решение учиться в Германии разумным; проф. Зубков (покойный) дал мне в Бонн к Бюхелеру и Узенеру рекомендательные письма (увы, я ими не воспользовался, далеко обегая свою суженую и избранницу сердца — античную филологию), П.Г. Виноградов выработал для меня программу последовательных занятий у Гизебрехта, Зома и Моммзена. С родиною я простился следующим *Farewell*, показывающим, до какой степени еще и тогда я был ребенком:

Куда идти? Кругом лежал туман;
Во мгле стопа неверная скользила.
И вот — бойцы; вот — кровь их свежих ран;
Вот — свежая насыпана могила...
И ты ль пойдешь на темный вражий стан?
В тебе ль живет божественная сила?
Ты ль — сумрачный грядущий великан,
Чье на небе заблещет вдруг светило?...
И я был слаб и беден в этот миг:
Я головой смущенною поник,
Но с верою покинул край родимый.
Я верою пошел руководимый,
Дабы найти в пыли священных книг
Волшебный щит и меч неодолимый.

Германия встретила нас еще на море доносившимся с берега благоуханием цветущих лип. Вскоре я увидел и прирейские замки, и готические соборы, и Сикстинскую Мадонну, и трирскую *Porta Nigra*. Потом мы поселились в берлинской мансарде. Первый семестр (с осени 1886 г.) ушел на усвоение языка. В конце второго я представил Моммзена исследованье о податном устройстве римского Египта и был им ласково ободрен. Он позвал участников семинария ужинать в свою «тесненькую» виллу и там спросил меня, остаюсь ли я на более долгое время в Берлине; я сказал, что желал бы, но боюсь, что вспыхнет война; «мы не так злы (*wir sind nicht so böse*)», был ответ. Я восхищался каждым, всегда внезапным и нетерпеливым, движением этого тщедушного и огненного старика,



Лидия Зиновьева-Аннибал. Фот. СПб. 1906.



Сергей. Вера, Костя Шварсалон (дети ЛДЗ от первого брака) и «маленькая» Лидия (дочь ВИ и ЛДЗ). Villa Java.

в котором мысль и воля сливались в одну горящую энергию, каждую вспышкой его гениального и холерического ума. Вот несколько строк о нем из моего стихотворного дневника:

В сей день счастливый Моммзен едкий
Меня с улыбкой похвалил.
Он Ювенала очертил
Характеристикою меткой,
Тревожил искры старых глаз
И кудрями седыми тряс.

Нередко и на лекциях (по эпиграфике и государственному праву), и в беседе с участниками семинария обращался он к своей постоянной мысли о том, что вскоре должен наступить период варварства, что надлежит спешить с завершением огромных работ, предпринятых гуманизмом девятнадцатого века; о причинах же предстоящего одичания Европы ничего не говорил. Начались мои блуждания в области исторических проблем, удалявшие меня от того, к чему лежало мое сердце, — от изучения эллинской души. Так, я занимался равенским экзархатом и представил проф. Бреслау первую часть большого исследования о византийских учреждениях в южной Италии. Правда, я не пренебрегал вовсе и филологией (критические анализы Фалена меня увлекали, тогда как Кирхгоф был скучен; дискуссии у Гюбнера велись по-латыни), а равно слушал философию и разбирал Метафизику Аристотеля у Целлера, посещал музеи с Курциусом, работал по латинской и греческой палеографии с Ваттенбахом, проходил политическую экономию у Шмоллера. Наконец, П.Г. Виноградов, со мною переписывавшийся, приехав однажды в Берлин, разрешил меня от послушания исторической науке и определенно посоветовал отдаться филологии, продолжая, однако, работать у Моммзена: он надеялся, что я буду совмещать в Москве филологическую доцентуру с преподаванием римской истории. Через год О. Гиршфельд признал «солидною работою» первый набросок моей будущей диссертации (*De societatibus vectigalium*). Тот же вопрос о государственных откупах, но уже не в римской республике, а за время империи (эта часть, большая первой по объему, не была мною позднее переработана и не вошла в мою латинскую диссертацию) я разрабатывал далее в семинарии Моммзена, который заводил серьезнейшие и опаснейшие диспуты с более зрелыми учениками, среди которых вспоминаю Мюнцера (ныне профессора в Базеле), П. Мейера (проф. в Берлине), знаменитого впоследствии бельгийца Ф. Кюмона, выступавшего у нас с своими первыми опытами о распространении религии Митры в римском мире. Рядом с научными занятиями шли у меня занятия для заработка: сначала — литературная обработка доставляемого мне материала по международной политике для одного корреспондента

ческого бюро, потом — частное секретарство у агента нашего министерства финансов, камергера Куманина, ныне покойного доброго друга моей юности. Немало было у меня и знакомств среди молодых русских ученых, работавших в Берлине. Помню празднование Татьянина дня в отдельном кабинете ресторана с П.Г. Виноградовым, кн. С.Н. Трубецким, А.И. Гучковым, В.В. Татариновым (учеником Виноградова) и проф. Гатцуком.

Как только я очутился за рубежом, забродили во мне искания мистические, и пробудилась потребность сознать Россию в ее идее. Я принялся изучать Вл. Соловьева и Хомякова. По отношению же к германству сразу и навсегда определились мои притяжения и отталкивания, грани любви и ненависти. Я упивался многотомным Гете, с любовью углублялся в Шопенгауера, ничего не знал на свете усладительнее и духовно-содержательнее немецкой классической музыки и отчетливо видел общую форсировку, надутое безвкусие и обезличивающую силу новейшей немецкой культуры, мещанство духа, в которое выродилась протестантская мысль, стоявшая передо мною в лице тюрингнца и Штраусова друга — Целлера, — наконец, протестантски-националистическую фальсификацию истории.

С недоумением наблюдал я, что государственность может служить источником высочайшего пафоса даже для столь свободного и свободолюбивого человека, как Моммзен; но истинным талантам старого поколения я многое прощал, как и самому Трейчке я прощал его крайний шовинизм за подлинный жар его благородного красноречия. Зато самодовольный и все же ненасыщенный национализм последнего чекана, который кишел и шипел вокруг клубами крупных и мелких змей, был мне отвратителен. По случаю отставки Бисмарка, ознаменовавшей собою «новый курс», я написал сонет, где уподоблял молодого императора Фазтону, самонадеянная дерзость которого должна повлечь за собою мировой пожар и гибель его виновника. Несколько стихотворений из поры моего берлинского студенчества вошли переработанными в мой первый сборник.

Отмечу для характеристики внутреннего перелома, которым сопровождалось мое переселение за границу, что в 1889 г., в год парижской всемирной выставки, которую я клеймил, как «юбилей сакиры», написал я длинное послание к брату жены о теургической задаче искусства с характеристиками и Гесиода, и древнего синкретизма, и искусства катакомб, и романских церквей, и готического стиля, и Рафаэля, и современного притязательного ничтожества; главная мысль содержалась в следующих строках:

В те дни, как племена, готовя смерть и брани,
Стоят, ополчены, в необозримом стане,
И точат нищие на богача топор,
И всяк — соперник всем, и делит всех раздор,

Когда, как торгоши, тому хотим лишь верить,
Что можем мерою ходячею измерить, —
Христово царствие теперь ли призывать?
Но волен жрец искусств: ему дано воззвать, —
Да прозвучит в ушах и родственно и ново —
Вселенской Общины спасительное слово.

В 1891 г., отбив в Берлине девять семестров и напутствуемый наставлениями Гиршфельда тщательно передумать и изложить по латыни свою диссертацию, а также хорошо изучить Лувр, я отправился в Париж с томиками Ницше, о котором начинали говорить. Мы поселились вблизи Национальной Библиотеки у одного chef d'institution и officier d'Académie, под руководством которого я в течение почти года ежедневно упражнялся в французской стилистике. Тогда же в первый раз побывал я на короткое время в Англии. В парижской Национальной библиотеке, правильно мною посещаемой, познакомился я с И.М. Гревсом; за сближением на почве общих занятий римскою историей последовала и душевная дружба. Он властно указал мне ехать в Рим, к которому я считал себя не довольно подготовленным; я по сей день благодарен ему за то, что он победил мое упорное сопротивление, проистекавшее от избытка благоговейных чувств к Вечному городу, со всем тем, что должно было там открыться. Ни с чем не сравнимы были впечатления этой весенней поездки в Италию через долину разлившейся Роны, через Арль, Ним, Оранж с их древними развалинами, через Марсель, Ментону и Геную. После краткого предварительного пребывания в Риме мы пустились в путь дальше, на Неаполь, и объездили Сицилию, после чего надолго сели в Риме, деля всецело жизнь одной простой итальянской семьи, так что на третий год этой жизни могли считать себя до некоторой степени римлянами. Я посещал германский Археологический институт, участвовал вместе с его питомцами («ragazzi Capitolini») в обходах древностей, думал только о филологии и археологии и медленно перерабатывал заново, углубляя и расширяя свою диссертацию, но подолгу обессиливал вследствие изнурявшей меня малярии. Жизнь в Риме привела с собою немало новых знакомств с учеными (вспоминаю, какими они были в ту пору, профессоров Айналлова, Крашениникова, М.Н. Сперанского, М.И. Ростовцева, покойных Кирпичникова, Модестова, Редина, Крумбахера, славного Дж. Б. де-Росси) и с художниками (братья Сведомские, Риццони, Нестеров, подвижник катакомб — Рейман).

Властителем моих дум все полнее и могущественнее становился Ницше. Это ницшеанство помогло мне — жестоко и ответственно, но, по совести, правильно — решить представший мне в 1895 г. выбор между глубокою и нежною привязанностью, в которую обратилось мое влюбленное чувство к жене, и новою, всецело захва-

тившею меня любовью, которой суждено было с тех пор, в течение всей моей жизни, только расти и духовно углубляться, но которая в те первые дни казалась как мне самому, так и той, которую я полюбил, лишь преступною, темною, демоническою страстью. Я прямо сказал о всем жене, и между нами был решен развод. Прежде чем были устранены многие препятствия, стоявшие на пути к нашему браку, я и Л.Д. Зиновьева-Аннибал должны были несколько лет скрывать свою связь и скитаться по Италии, Швейцарии и Франции. Друг через друга нашли мы — каждый себя и более, чем только себя: я бы сказал, мы обрели Бога. Встреча с нею была подобна могучей весенней дионисийской грозе, после которой все во мне обновилось, расцвело и зазеленело. И не только во мне впервые раскрылся и осознал себя, вольно и уверенно, поэт, но и в ней: всю нашу совместную жизнь, полную глубоких внутренних событий, можно без преувеличений назвать для обоих порою почти непрерывного вдохновения и напряженного духовного горения.

Между тем моя первая жена, без моего ведома, принесла Вл. Соловьеву на суд мои стихи. Он нашел в них «главное», как он говорил, — «безусловную самобытность», а о моем «нищестии» предрек, что на нем я не остановлюсь. Я был обрадован телеграммой о его сочувствии и желании, с моего разрешения, отдать мои стихи в журналы. С тех пор, в течение нескольких лет, я имел с ним важные для меня свидания, всякий раз как приезжал в Россию. Он был и покровителем моей музыки, и исповедником моего сердца. В последний раз я виделся с ним месяца за два до его кончины и принял его благословение дать своей первой книге заглавие: «Кормчие Звезды». Мать моя умерла в 1896 г.; разрыв мой с первой женой от нее старательно скрывали, но она все угадывала и страдала, хотя ранний брак мой с самого начала был ей не по сердцу.

Что до моей диссертации, она была представлена в Берлине, и вскоре Гиршфельд обрадовал меня новогодним приветом (1896 г.), присланным в Париж, с припиской, что Моммзен высказался о ней очень благоприятно («sehr günstig beurtheilt»), и что сам он к его оценке в факультете присоединился. Каково же было мое разочарование, когда, явившись через несколько месяцев к Моммзену, вышедшему ко мне в халатике, я услышал от него: «Вашею работою я собственно недоволен; через несколько лет вы напишете нечто лучшее». После чего он дал мне свою визитную карточку с просьбой к декану факультета показать мне его отчет. Новое удивление испытал я, найдя в отчете щедрые похвалы, кончавшиеся заявлением — «um nicht Superlative zu gebrauchen», — что диссертация далеко выходит за обычный уровень и написана «diligenter et subtiliter»; следовала детальная полемика с моею теорией (о *societas publicanorum*), имевшей ту особенность, что она противоречила его собственной. Мне оставалось явиться на экзамен, который, по уверениям Гиршфельда и намеку самого Моммзена,

был бы простою формальностью; Гиршфельд убеждал меня также по получении докторской степени «габилитироваться» в Германии приват-доцентом. Но на испытание мне никогда не суждено было предстать: ревностное изучение специальных исследований и толстых книг, в роде «Государственного Права» Моммзена, не обеспечивало меня от возможности промахов в ответе на какие-нибудь вопросы порядка элементарного, а мое самолюбие с этою возможностью не мирилось. Да и не тем уже в то время сердце полно было.

Рима, однако, я не оставлял для эллинизма и за почти годичное наше пребывание в Англии усердно собирал, в лондонском Reading-Room при Британском музее, материалы для исследования религиозно-исторических корней римской веры во вселенскую миссию Рима. Зато в Афинах, где я пробыл год, я уже всецело предаюсь изучению религии Диониса. Это изучение было подсказано настоячивою внутреннею потребностью: преодолеть Ницше в сфере вопросов религиозного сознания я мог только этим путем. Из Афин мы ездил с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал на пасху в Палестину и посетили по пути Александрию и Каир. После этой поездки я заболел в Афинах тифом в столь длительной и опасной форме, что врачи почти уже отчаивались в моем выздоровлении.

Думая о возможной смерти, которая сама по себе всегда была мне желанна, я радовался, что оставляю по себе «Кормчие Звезды»: книга печаталась в России. В 1903 г. я читал курс лекций о Дионисе в парижской Высшей школе общественных наук, устроенной М.М. Ковалевским для русских. Инициатором этого приглашения был покойный И.И. Щукин; с покойным М.М. Ковалевским связала меня с тех пор глубокая приязнь. Там я познакомился с пришедшим на мою лекцию Валерием Брюсовым, уже рецензировавшим мою книгу стихов. Мережковский писал мне, прося дать лекции о Дионисе в «Новый Путь». В следующем году мы с женою познакомились с московскими поэтами, — Брюсов, Бальмонт, Балтрушайтис признали меня торжественно «настоящим», и торжественно же мы побратались, — а вслед затем и с петербургским кружком «Нового Пути». В 1905 г. мы, покинув Женеву, где я продолжал работать над Дионисом и учился санскриту у де-Соссюра, поселились в Петербурге. Осенью 1907 г. умерла после семидневной болезни (скарлатины) в деревне Загорье Могилевской губернии Л.Д. Зиновьева-Аннибал. Что это значило для меня, знает тот, для кого моя лирика не мертвые иероглифы; он знает, почему я жив и чем жив.

Я посвящал в последующие годы много усилий делу петербургского Религиозно-философского общества, а также делу Общества ревнителей художественного слова, основанного покойным Иннокентием Анненским, С.К. Маковским и мною, и в течение двух лет был преемником Анненского, в качестве преподавателя греческой и римской литературы, на Высших женских курсах Раева. В 1912 г.

я закончил в Риме исследования об отдельных проблемах религии Диониса, которые медленно печатаются и выйдут в свет вместе с общим очерком, каковой представляют собою статьи в «Новом Пути» и в «Вопросах Жизни». Так же исподволь печатаются и «Лири Новалиса» в моем переложении, и монография «Эпос и начало трагедии», и лирическая трилогия «Человек», и статьи о Скрябине, дружба с которым в два последние года его жизни была глубоко значительным и светлым событием на путях моего духа, и, наконец, книга статей «Родное и Вселенское», выражающая мое религиозно-общественное самоопределение, каким я обрел его в себе в эти трагические годы. В настоящее время я занят преимущественно переводами трагедий Эсхила и «Новой Жизни» Данта. В заключение прибавлю, что я не упоминаю некоторых важнейших для меня и дорогих имен, или потому, что они связаны с внутренними событиями, говорить о которых здесь не место, или же по той общей причине, что жизнь моя со времени переселения в Россию вовсе не рассказана в этом очерке.

Сочи, январь-февраль 1917 г.

ТАНТАЛ

ΠΟΣΒΥΑΨΗΝΗ

Ευμβάκχῳ τὸδε μὲν βάκχῃ πέλοι εὐχαρι θύρβοιν
Ευμμούσῳ τ' ἄνθημ', εὖιοι δ' εὐχαλί θεῶ.

ΛΗΨΑ ΔΡΑΜΥ:

Τανтал
Хор
Гермес
Первый Вестник
Второй Вестник
Бротеас
Πελοπс
Иксион
Сизиф
Голос Тартара
Голос Адрастеи

Вершина горы, вдали, озарена первыми утренними лучами. Облако, тая, являет горный склон, и высеченный в скале престол, и царя на престоле.

ТАНТАЛ

Встань, Солнце, из-за гор моих! Встань озарить
избыток мой, и вознесенный мой престол,
мой одинокий, и сады моих долин!
Встань, око полноты моей, и светочем
уснувший блеск моих сокровищ разбуди,
и слав моих стань зеркалом в поднёбесьи,
мой образ-Солнце! Вечный ли Титан тебя,
трудясь, возводит тяжкой кручей предо мной,
иль Феникс-птица мне поет свой вещий гимн,
паря под сводом раскаленным меж двух зорь, —
с тобой, мой брат, я одинок божественно!

Солнечные лучи, спускаясь с вершины, достигают Тантала. Из расходящихся рдяных облаков выступает хор нимф. Девы приближаются к престолу, увенчивают царя и осыпают престол розами.

ХОР

Слава Солнцу высокому, слава!...
Мы сплели тебе Тантал-царь, венец
из росистых роз, из душистых роз, —
слава!
От медвяных ключей, из румяных лучей
мы несем тебе, Тантал-царь, венец, —
тебе митру солнечной славы!

Хор располагается по уступам утесов, озирая долины.

Волнорунной рекой облака текут
и, клубясь, лижут уступы скал,
и спадают, и тают у кручей, —
по дебрям влекутся, по кедром льнут,
и туманом ущелья замкнуты.
Дриада сидит на густом дубу
и ловит мглу,
вся укуталась тканью летучей.

Прогалиной скачет олень; его
нимфы резвой тучей укрыли в сеть,
в струйный плен покрывал беловеяных:

он, прядая, рвется, и слеп стоит, —
и, напуган смехом беззвучным,
весь трепещет, опутан руками богинь
по упорным ногам, по узорным рогам
в безысходный плющ, неразрывный...
Но стрелами палящими
гонит долу стада волокнистые
Гиперидн.
Кипарисов верхи встают из зыбей,
как зубцы кремлей, как башни твердынь,
червленея над пастбищем тучным...

Завеса сквозит: в изумрудах лег
вертоград долин над змием-рекой.
И не облачный клуб
по лазурным излучинам млеет —
над глубиью висит лебедей серебро
и к пучине серебряной реет...

Ты красуйся, Танта́л-царь,
избытком смеющимся
Геи — Всематери;
ей же отвечает — издали, издали —
улыбкой бесчисленной
Фаласса, Фаласса!

Окружив престол, девы рассыпают из кошиц золотоцветные крокосы и лилии.

ТАНТАЛ

За дар улыбчивый благодаренье вам,
о души легких веяний и чистых струй,
отрадные дыханья отрешенных гор!

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

Твоих обилий дань и струй и веяний,
тебе дар утра, Танта́л, от даров твоих.

ТАНТАЛ

Не дань мила: вы дар у одаренного
с отрадой благодарности отъемлете.

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

Ты полн, владыка! и тебя ль мне одарить?

ТАНТАЛ

Богиня, девы, чей вертеп таит моей
пустыни тайна, — шепчет Адрастея мне:
«Учись не мнить безмерной Человека мощь.»

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

Юдоли блекнут: ты превыше долов, царь!
Коль смертен ты, бог — смертен, о Человекобог!

ТАНТАЛ

От Зевса, девы, зачала меня Плутò,
и — первенец — я на сосцах Обильной спал.
Зовусь: Избыток; и слыву: Богачество.
Бессмертным я содружник. И какой бы дар
измыслил мне Кронион? Небожителей
блаженней, девы, Тантал... и печальнее!

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

Иной, знать, дух в груди богов, иной — в твоей.

ТАНТАЛ

Иной, о, непорочные! Им вождедель
и брать дано; неведомо желанье мне.

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

Аль ты богов богаче, Изобилья сын?

ТАНТАЛ

Чего б алкал я, тем я сыт. За чем бы длань
простер, — на лоне. Наводнил избыток мой
желаний поймы. И наречь бессилен дух,
чего, незрячий, влит в несказанной тьме, —
от исполненья гладен, из избытка тощ,
нищ — невозможным, совершимым — пресыщен.

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

Щедр неисчерпно рог богов. Им говорят
желанья сердца, духу сокровенные,
чреватой воли чада нерожденные.
С небес нисходит милость благодатная.

ТАНТАЛ

выступая вперед

Довольно! Вечно ль я — лишь чадо милости,
лишь сын царевой ласки, лишь — Обилья сын?

Иным, чем сам он, Танта́ла родил Кронид,
и неподобен человек жильцам небес.
Он одарил, — но где дары? Они — я сам.
Один в себе, несущу́ я мир божественно.
Но тесен мир моим алканиям. Богов
молить об утоленьи, девы? Но не всё ль
они сказали, что сказать велела им
святая Правда и Судьба извечная? —
Не всё ль сказали этим миром солнечным,
что я уведал и, познав, запечатлел
своим согласьем, в оный миг, когда
разверзлось это око и мой дух воззрел?
Нет, девы! Из себя — себя творить, собой
обогащать и умножать себя, воззвать
из недр своих себя иного — волю я.

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

Тебя ль неблагоприятным обличу я, царь?
Тебе ль кто дань приемлет с умилением,
как дар; чей дар смирен, как дань; кому цветок
его лугов — рубин венца, а древа тень —
намет царев; кого струя нагорных вод
пьянит вином веселия небесного;
кто щедр и кроток, и улыбчив, как дитя, —
тебе ль неблагодарностью воздать богам?

ТАНТАЛ

Дарами, девы, волен я бессмертных чтить;
но их дары мне неуютны. Чужды мы.
Я есмь; в себе я. Мне — мое; мое ж — я сам,
я, сущий.

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

Даром сущих возвеличен ты.

ТАНТАЛ

Когда сей глаз разверзся и мой дух воззрел,
игрою дивной мне явился, девы, мир:
земля и море, солнце дня и звездный свод, —
на все глядел я, ничего не вождедел, —
ни красных зорь, ни ясных звезд. Я зеркалом
сиял недвижимым, и в меня гляделся мир
(но зеркалом моим был мир воистину).
Когда же юность воспалила жар любви,
воскликнул я Мгновению: «Прекрасно ты!» —
и, се, Гемера к жениху вошла в чертог

зарей стыдливой, — и Бротеас-первенец
родился, смертный, от угасшей матери.
Но, дерзновенней, выпрненной ширясь, дух
объятий горних похотел и звездных ласк:
и из семи сестер-Плеяд я на одной
взор удержал, и светлую тропой ко мне
сошла богиня. Таинства небесных нег
с восторгами земли мы амбросийною
мешали ночью, в пúстынях подоблачных,
на вознесенном ложе Геи-Матери,
тихо цветущей... Вечность я лобзал в уста,
лобзала Вечность в полные уста свой Миг,
безбрежный свой, свой неизбежный, Семя-Миг.
И нисходя, и восходя, и нисходя,
была Диона верною супругой мне;
и понесла мне Ниобею-дочь, и — отрока
возлюбленного — понесла Пелопса мне...
Тогда познал я, девы, что крылатый миг
и вечность, дольний цвет и звездный свод,
что всё — мое зеркало, и что я — один.

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

Остерегись богоборенья, гордый дух!
О, царь, не мни чрезмерной человека мощь!

ТАНТАЛ

Не лжив завет; но неизбежен сердца рок.
Не волен дух остановить свой бег. Титан
в груди возводит солнце неотступное.
Кто скажет солнцу: «Здесь пребудь, не восходи
до славы полдня, не стремись к полуночи!...»

ХОР

безмолвствует

ТАНТАЛ

В безмолвном велелепии полуночи,
с престольных высей, одиноком меж пламеней
глядящей тверди, громким зовом я воззвал
к звездам: «Иные звезды наречет мой дух,
и всколосится новиной созвездий сев
в эфирном поле вашем по браздам моим!...»
Тогда затмились очи, будто Ночь сама
ко мне прильнула плотью; сила чресл ушла;
легла усталость влажная на мощь ramen
хитоном тяжким; и на выю сон налег.

И — как аратай, не скончав бразды, волов
не разрешив ревущих, пал под плуга тень,
дремой развязан и истомой Пановой,
покорен полдню, — обаяла греза дух.
Впервые сжал мне чрево глад. А я стоял
под звездным деревом, некий бог, и сотрясать
мог плодовитое; с него ж плоды, как град
падучих звезд, катились в синий мрак и мне
на лоно, тая. Жадный, я тянулся сам
за ветвью златоплодной; досягала длань
высокой ветви: но, едва схватить я мнил
рукой обилье, — умыкало, тронутый,
в мерцанье сеней зарный сук бессонное
движенье древа (ветр ночной его шатал).
Вновь простирался до безмерной выси я, —
вновь убегало алчущего ветвие...
Палила жажда мне гортань; а я стоял
по горло в чистых, как эфир, водах речных.
Запекшиеся разевал, вод захлебнуть,
уста: уст мощных чьих-то дуновение
напухшей зыбью отдувало влаги стекло
от печи рта. Я припадал, лоя струи:
от персей жарких, чресл и ног они текли,
дробясь и раздвигаясь, и сбывая прочь,
и оголяя черное далече дно;
и, вновь нахлынув, обымали тело мне
коварной лаской и прохладой... Истомлен, —
«о Адрастея, Адрастея, горе мне,» —
я восстенал. И ветер дохнул. И, вспыхнув вдруг,
осыпалось обилие; иссяк поток.
На камне гладком я лежу, остывший труп;
она ж мне тело, тонким льном пелен обвив,
поверх связала тесными повязками, —
и мимо идут люди, и глядят на труп,
и на тесмах заклятья погребальные
благоговейным разбирают шопотом,
и чтут на мне Великой написание:
«Учись не мнить безмерной Человека мощь».

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

О царь! что твой вещает сон, гадать страшусь.
Кто мудр, чтит Адрастею, и покорствует.

ТАНТАЛ

Покорствуя, о девы, препоясал я
чресла, и в путь пустился, и вертеп узрел,

и — в устье став — к Неотвратимой так возвал:
«Ты, что ни жертв не требуешь, ни милости, —
тому, чье сердце — твой престол, как сей вертеп
моих пустынь, чей неизбежен дух, как ты, —
внемли, о Неизбежная! Я таинства
принес неумолимой воли. Если ты
была со мной в виденьи сонном, — мне меня
яви, поведай! Что пророчит сердцу сон?
О чем гадают сердце, и куда влечет?
Не все ль на этом лоне, и не всех ли звезд
я достигаю? Но несытый шепчет дух:
себя ты достигаешь! — одиночеством
своим исполнен, — гладен одиночеством»...

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

Нищ — невозможным, совершимым — пресыщен.

Проходит темное облако.

ТАНТАЛ

Тогда, о девы, тронул ночь Безликой стон
из глуби полрой, глухо, как беззвучный ветер:
«Из солнца солнце. Горе солнцу. Бог богов
родил. Возжегший смеркнет. Я была твоей»...
И новый вздох подъял мне на главе волосы:
«Ты — мой, о Тантал! В Тартар, Тантал, ты сойдешь»...

ХОР

(Строфа)

Неизменным быть —
незакатных богов удел;
а человеку суд —
солнцезарных достичь вершин
и нисходить в сумрак.
Смертным творят его
усилья снедающей воли,
высей любовь неударная,
мысль огнекрылая
и стремлений истома.

(Антистрофа)

Богоравный царь!
о, зачем ты земли жилец?
Мне ль твой оплакать гроб?
Ах, не знал бы алканий ты
заповедных сердца!

Был бы ты страшный Пан
на скал сокровенном престоле, —
вечной была б мне даров с тобой
неувядающих, —
вечной светлая мена!

ТАНТАЛ

Темен из темных уст — несказанный вздох!

ХОР

Неизглаголанной — тайной чреват глагол!

ТАНТАЛ

Темный ведет он рок.

ХОР

Ах, он вещает смерть!

ТАНТАЛ

Славу свершения...

ХОР

Смерть — родившему...

ТАНТАЛ

Солнцу, родившему...

ХОР

С Ночью темною...

ТАНТАЛ

Солнца родившему...

ХОР

И обреченному!

ТАНТАЛ

Ныне дерзает дух... —

ХОР

Смертный, свой дух смири!

ТАНТАЛ

Вечных презреть богов!

ХОР

Вечным склонись богам!

ТАНТАЛ

Смей, неотступное, — Солнце, к полудню течь!

ХОР

Мне ли твой зреть закат, — о неудержное?

ТАНТАЛ

Ты опьянись огнем!

ХОР

Остерегись слепой

А ты: губит Обман богов!

ТАНТАЛ

«Дерзай», велит мой жребий, «и, дерзнув, умри!»

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

Чрез край дерзая, упредишь ты черный час.

ТАНТАЛ

И миг — бессмертье, если твой — крылатый миг;
но ожиданье верной смерти — смерть сама,
хотя б всю вечность роковой звенел полет
стрелы певучей, что мертвит, не долетев.
Один из смертных жив я: ибо мой — сей миг.

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

Поведай тайное твое сполна твоим.

ТАНТАЛ

Глубин сердечных умысл как открою вам,
вы мирные? и как совет души ночной?...
Тяжел избыток; бремя он плечам моим, —
и радостно, о девы, расточать дары!
Богатств бессмертных неисчерпно полон рог
моих судеб, и неоскудно щедр мой дух.
Все б расточил я, — и со дна моих морей
прилив растущий наводнил бы берега,
неся на гребнях и меча на брег дары.
И тяжко золото; и тускло камень:
росой сошла моя любовь к цветам долин.
Избыток новый мне пленил желаньем мысль,
пчелу услад, и нищих я взыскал блаженств.
Как ветер легкий, я лобзаньем легких душ
хочу пьянеть; бездомным быть, как дремный ветр.

Кто с крыл мне снимет плены золотых цепей?
И чья рука подымет вес венцов моих?
И чье чело сберет грозу вершин моих?...
Вращая так в эфире духа око дум,
совет обрел я, и двух верных слал гонцов
к двум богоравным, двум сынам моих надежд,
на дщицах им запечатленных написав:
«С тобой доить мне злато чернокосмых коз».
Зане, кто одолеет тетиву схватить
тугого слова, — цель уметит он стрелой.
Я ж и мой кремль, о девы, и сокровищниц
моих ключи, и тайных ков желанный плод,
дам без раздела избранным моей мечты.

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

Дарить и щедрить, расточая, без конца...

ТАНТАЛ

Всех риз совлечься, нагу плыть в морях моих...

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

Цвет выпренный ты волишь воли царственной!

ТАНТАЛ

К державству ж дольнему не нисходить.

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

Кто мужи, что наследят долу твой престол?

ТАНТАЛ

Иксион, царь Лапитов, и мой зять — Сизиф.

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

Мужей, надменных богоборством, ты назвал.

ТАНТАЛ

Богопокорных пусть ущедрит сам Кронид.

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

Ты кровных обделяешь, излюбив чужих.

ТАНТАЛ

Во брак Амфион мне поял Ниобу-дочь.

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

Бротееас — сын царева дома, и Пелопс.

ТАНТАЛ

Тот сам себя снедает; этот — снедь богам.

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

О царь, кто злобой омрачил твой дух благий?
Недобрый умысл в сердце лег тебе змеей.
Я ж ни догадкой вникнуть в думу черную
не разумею, ни мой мир в тебя вдохнуть.

ТАНТАЛ

Вы — голубицы белые меж туч моих.

Пробегают тучи.

ХОР

(Строфа)

Ласточкой вьюсь я,
приземною ласточкой рею —
вестницей гроз глухих...
Ах, гнездо я, гнездо свила
над воротами темными,
царь, твоего лабиринта!
Не залететь, —

(Антистрофа)

не заглянуть мне
в подвалы блужданий глубоких,
в ночь безысходную...
Ты раздай, ты раздай венцы,
расточи сокровища:
в легкое, легкое царство
мы полетим!

Девы простирают руки к северу.

Не звезда от Идейских глав
поднялась во поднёбесье:
вот он мчится, богов посол!
Розоперстой зари алей
рдеют крылья легких ног,
оперения над челом.
Держит змееувитый луч;
режет, рея, жезлом эфир.

К нам стремится, как быстрый ветер,
прямо огнешумящий бог,
стройной юности наготой
олимпийской сияя!...
Слава юноше — Аргеифонту, слава!
Тучегонителя вестнику легкому слава!

Из черной тучи выходит Гермес.

ГЕРМЕС

Привет тебе, высокий Тантал!

ТАНТАЛ

Брат, привет!

ГЕРМЕС

Послом бессмертных, Тантал, я предстал тебе!

ТАНТАЛ

Я мнил — вожатым. Твой удел сводить в Аид.

ГЕРМЕС

Твой цвет возрос на пажити бессмертия.

ТАНТАЛ

Но чернотой сизой оперение
твое тускнеет, и с порывом бурным ты
из туч возник, и синебледный мертвый блеск
струит твой жезл, ключ огневой подземных врат.

ГЕРМЕС

Дивлюсь: не как небес избранник, что привык
глядеть бессмертным в очи, но как персти сын —
ты на меня зришь, брат! Лик божества
невидим земнородным: зрим лишь облик наш,
в душе отсветной отражен из облака,
что от земли витанье вечных сил таит.
Так солнце видит не в горящей сфере глаз,
а в зыби вод иль в тусклой мгле. Их темен дух, —
и лик наш темным в омуте их снов скользит.
Тебе ж я светлый вестник.

ТАНТАЛ

Весть поведай, брат.

ГЕРМЕС

Отца благоволение неизменное
тебе вещать я прислан, с вестью новою:
днесь боги снидут на Сипил-гору, к тебе на пир,
сафирных кубков нектар разделить с тобой.

ТАНТАЛ

Да радуются вечные и Зевс-отец!
Скажи богам: их Тантал ждет избыточный
на пир и милость, и прием гостям готов.

ГЕРМЕС

Еще велит тебя пытать отец: чем нрав
потешить твой, и сына чем пожаловать?
Обилью вместный, избери по сердцу дар.

ТАНТАЛ

Скажи Крониду: а на кубках нектарных
и на подарке — Тантал благодарствует.
Не хочет дара сердце вседовольное!
Нет Танталу стяжания угодного;
нет Танталу даров от Зевса по сердцу.

ГЕРМЕС

Нет дару места в лоне преисполненном, —
нет в сердце места доброхотству с ласкою,
за трапезой гостиной — места дружеству.

ТАНТАЛ

Гостиного для дружества, — отцу скажи, —
что взалчет сам, то в дар возьмет от Тантала.

ГЕРМЕС

Надменный, страшно одарять богов! Им дар
угоден чистый; и одно потребно им, —
что жизни тук и сердце и живая кровь.
«Возьми мое», ты скажешь: взалчет бог — тебя.

ТАНТАЛ

О, князь стяжаний! ты не знаешь, как богат
богатый Тантал, ни как Тантал щедрый щедр.
Себя дарить, но не ума́лить может он.
Поток могучий поими: он вновь прильет.

ГЕРМЕС

«Мель!» вопиет раздутым ветер парусам;
и, чем зычней кричит им в уши, тем верней
их мчит на мель... Царь, неразумен твой обет!

ТАНТАЛ

Моя то волит щедрость, чтобы ты изрек
желанье неба.

ГЕРМЕС

Кровное святы богам.

ТАНТАЛ

О, хитрый бог! давно и вдостоль ведаю
их вожделенье, и ревнивцев распрю двух.
Той Распре и Эриде горней жертвую.
Соперники, несущи вам дар единый — двум!

ГЕРМЕС

Язык твой жалит; но острее пронзает мысль!

ТАНТАЛ

Вести ж отцу: гостиного для дружества
я сам угодный вышним уготовал дар, —
Пелопса-сына жертвую, любимого.
Восхочет ли прекрасного поять Перун
иль Посейдон, могучий колебать моря
и сушу, — тот отторгнет от меня — меня,
в ком из обоих к отроку возжглось алчней
желанье (алчут оба!), — в колеснице ли
Энносигея буреконной рок ему
носиться хлябью темной, на Идейских ли
иль Олимпийских высях виночерпием
сиять бессмертным с Гебою цветущею:
равно ему покинуть милый дол удел.
Ты ж, низлетев, восхити дитя во облаке
из храмин царских, и представь пред мой престол;
сам вознесу я жертву на Сипил святой.

ГЕРМЕС

Завет исполню. Царь высокий, радуйся!

Гермес исчезает.

ТАНТАЛ

Идет, о девы, к обреченному на смерть
гостей бессмертных кровный мне и чуждый род.
Зане, в ком воля разная, тем разный путь!...
Двух близнецов качали колыбель одну
две разноликих Мойры. На пиру сидят
два брата, на беседе, угощаются,
личиной схожей кроют лик незнаемый.
Не внятно слово, прежде чем измолвлено:
как гость чужой, стучится в дом, не встречено.
И пришлый третий на беседе братней мил, —
а им Вражда: «Меня примите третьею»...
Но идут гости: надлежит, о девы, пир
им уготовать, как избыток наш велит.

ХОР

(Строфа)

Чистое сердце,
богобоязненный помысл
вышним гостям угодны:
росой прохладной
горних меж пламеней
гостеприимца они
оборонят.
Тучею вскормленный,
дому губителен
у прага падший
Зевсов перун.
Ах! и того очаг,
чьей на свадьбе
вы пировали, пришельцы бессмертные,
с хором Муз,
воспевших, что красное мило,
что прекрасное нёмило, — милый вам
Кадмов дом
испелен твоей славой,
тайный зять,
сына Семелы родитель
огнерожденного, —
огнь — Дий!

(Антистрофа)

Вакх влажноокий,
пришлый неведомый странник,
ты у дверей стучишься.

Приял Икарий
гостя прекрасного:
гостеприимца лозой
ты одарил.
Гроздь прозябшие
выжал он, выпил он —
познал усладу
пламенных струй.
И возвестителем
таинств бога
по миру ходит, уча упоениям.
Люди пьют
низлившийся нектар. Пожаром,
в яростном сердце, роса благодатная,
воспылав, —
их разъяряет на буйство.
Пал пророк
жертвою новых Титанов —
образ страдальный твой,
буй-Вакх!

(Эпод)

Кто богоносец? кто богоборец?
Страшно, о, страшно богов приближение,
их поцелуй!
Бога объявший, — с богом он борется;
Пламень объявший, пламенем избранный,
тонет во пламени духом дерзающим, —
персть сожжена!

Хор выступает.

Мы же, Судьбе всеодержной покорствуя,
взыдем, о, сестры, на горы пустынные,
пир уготоваем!
Мы расцветим цветы, луг оросим росой,
ложа устелем нарциссом и розою;
кущи лозой обовьем, плодовитые,
мы благовоньями
дух напоим!
Капайте, капайте, смольные, пьяные
вони древес! По утесистым теменям
солнцем просвеченный полог смарагдовый,
зыбля, прострите,
сени чудес!

Хор скрывается.

ПЕРВЫЙ ВЕСТНИК

входя

Владыка!

ТАНТАЛ

Раб мой верный, — ты дрожишь?

1 ВЕСТНИК

Мой царь!

ТАНТАЛ

Великой скорби вестником явился ты!
Восплачем оба: нет в живых Иксиона?

1 ВЕСТНИК

Дерзну ль, живой, поведать роковую весть?

ТАНТАЛ

Держай! Еще ли Тантала не знаешь ты?

1 ВЕСТНИК

В стенах Лапитов-камнетесов...

ТАНТАЛ

Что спознав,
ты повернул мой парус в соль бесплодную?

1 ВЕСТНИК

Был стон и плач по стогнам по Иксиону, —
и благодарный храмы оглашал пэан.

ТАНТАЛ

Как в темной вести яд двойной смесил мне рок?

1 ВЕСТНИК

По страстотерпцу плач творят спасенные.

ТАНТАЛ

Страстнѳй ли долей свой народ Иксион спас?

1 ВЕСТНИК

Виной в пучину вверх народ, изгнанием — спас.

ТАНТАЛ

Так жив Иксион?

1 ВЕСТНИК

Коль по дебрям гончие
не истомили зверя, — кипь вспененных уст
точа, бежит он, озираясь, под бичом
сестер Эринний, яростный, от яростных
ища сокрыться, где не светит око дня.

ТАНТАЛ

Чьей крови дым пахучий раздражил собак?

1 ВЕСТНИК

Своих первоубийцей стал Иксион-царь,
мстя западной горючей за увод коней
в колодце смольном тестю на дворе своем.

ТАНТАЛ

Довольно. Прочь!

1 ВЕСТНИК

Царь, дщица здесь, что ты мне дал.

ТАНТАЛ

Огню да будет жертвой за Иксиона.

Вестник удаляется.

ТАНТАЛ

Огонь, в колодезь падший! не с тобой доить
мне вымя чернокосмых коз, слепой беглец
надежд великих, пламень ямный!... Пламень свой
лелей, о, Тантал! Утвердись. С тобой Сизиф.

ВТОРОЙ ВЕСТНИК

входя

Царь, умереть вели мне, но безмолвствовать!

ТАНТАЛ

Казню тебя твоею вестью. Мой Сизиф
отпал от друга?

2 ВЕСТНИК

Полонивший Смерть в борьбе,
Аидом необорным уведен навек
в темницу бездны.

ТАНТАЛ

Вестник не бесславных дел,
иди с весельем! Одарен ты будешь мной.

2 ВЕСТНИК

Царь, письма, что ты мне дал, запечатлев...

ТАНТАЛ

Морскому ветру пепел их, молясь, предай.

Вестник удаляется.

ТАНТАЛ

Мятежный, вольный, сильный, о хитрец — Сизиф,
неуловимый, тонкий, как подвижный ветр
священной соли, неистомный двигатель,
что, движа, роет, и изрыскал щели скал, —
как без тебя доить мне чернокожих коз?
Когда б твой рок помедлил, вместе б я сошел
глубокий Тартар озарить, мой брат, с тобой!...
Отныне, Тантал, ты, как око вечера,
как зрячий диск над морем, одинок горишь
над бездной темной, и горит окрест тобой
богатый мир, — но сторожит отсюда ночь
сомкнуть кольцо... Роз, Тантал! рдяных роз!
Венчайся, солнце: ты заходишь! Розами
венчайся, солнце! Гонит миг, и тьма не ждет.

Входит Бротеев.

БРОТЕАС

С денницы на престоле, и в венке из роз,
и столе брачной, пышно убран к пиру дня?

ТАНТАЛ

А ты, мой сын?

БРОТЕАС

Я жребий выброска богов
влачу, обманов ловчий и ловитва снов,
по мрачным дебрям, демонов игральнице,
густой обиды безысходный терн топча.

ТАНТАЛ

Зачем ты здесь?

БРОТЕАС

Зачем ползет Эринния?
На лов Бротеев вышел. Твой увидеть лик
пришел!... Тесна любовь; теснее ненависть.

ТАНТАЛ

На лов ты вышел; но ловитва — где?

БРОТЕАС

Я сам!

Всю ночь, водимый Артемидой лунною,
медведицы бегущий призрак в злобе я
преследовал по кручам неприступных скал
бессильным дротом и стрелой бескрылою.
Зашла луна, и в чаще черной я залег
и ждал рассвета, в непроглядной темени,
как зверь травимый, суеверный слух остра;
и сучьев треск, и топот лап, и близкий храп
ноздрей меня пугали. Стужей пронят, я
весь трепетал; стучали зубы; горло ж мне
сжимала ярость едких слез, и горький стыд...
Мгла пробелела за ресницами стволов,
над стремью мутной: и на зов рассветных бельм
я сполз по яру. Полузрячей пустотой
раскрылася прогалина в темном бору.
В тот час, внезапно воздыбясь, знакомый зрак
медведицы предстал мне черным мороком.
Надулась печень желчию; напрянул я
на лютую, грозясь копьём. Вспять ринулась,
прочь убегает: я — за ней. Вдруг, обратясь,
дыбится вдвое, тучею воздвиглася...
Я ж дрот уметил в перси во косматые,
и — сон пронзил! В пустую мглу копьё ушло,
в провал отверстый бездн седых меня влача...
То был ли Пан великий иль из дев-Дриад
единая, — с беззвучным смехом кто-то мне
из щели дикой руку дал, и удержал
висящего на брови хмурой гладких стен...
Так новый день отчислен тайным роком мне,
коль, числя, смертным отмеряют боги дни!

ТАНТАЛ

Бессмертную дочь Зевса, медвежатницу,
ты жертвой ловчей Артемиду чти, ловец.

БРОТЕАС

Ей жертвовать? Зато ли, что бессмертная,
и дочь? — и персть — Бртеас? и Бртеас — внук?

ТАНТАЛ

От однодневной матери, оплаканной,
рожден ты — однодневный, как долинный цвет.

БРОТЕАС

Ты лъсти державцам, и тучней под их столом,
царевой ласки пес, от жирных милостынь!

ТАНТАЛ

Ты никлым ходишь, хмурый взор клоня к земле:
она ж цветет, и в мире с небом учит цвествь.

БРОТЕАС

Она благоухает: дух тлетворен мой.
Она цветет, и вянет, и цветет опять,
и на себя любуется в зеркале вод:
а я, склонясь для омовений над ручьем,
бегу, ужален ужасом, от призрака
чужой личины, что в уродстве нищем дух
одела струпьем плоти, — и за мною смех
испуганной Наяды мстит дерзнувшему
несветлый лик напечатлеть в прозрачности
мерцаний чистых... Между тем мой брат, Пелопс,
в затонах зарослей речных, меж тростников,
купает членов белоснежную красу, —
и брызжут влагой голубой на отрока
зеленые Наяды; а над ним орел,
Кронида хищник, мглой ширясь сизых крыл,
следит ловитву вожделений Зевсовых,
и не дерзает прыгнуть, видя черный гнев
посланца Посейдонова: со взмория
всплыл лебедь черный и, щетинясь, сторожит
соперника на заводи... Ревнует бог
морей к отцу небес; ко брату грозный брат
ревнует; двум единый вожделен: но твой —
единый, оба чтут тебя, твое поять
не смеют... И желанный всем — мой брат!

ТАНТАЛ

Узнай,

мой сын: Пелопса, сына Дионеина,
богини звездной, — вышним в дар отец обрек.

БРОТЕАС

Ценой бессмертья — твоего ль, иль отрока?

ТАНТАЛ

Дар неба — небу. Мне ж неместен дар небес.

БРОТЕАС

Тебе неместен! Одарен в избытке ты.

ТАНТАЛ

Его поять Олимп нисходит на Сипил.
И близки гости. Удались от мест святых.

БРОТЕАС

Бессмертны будьте, ты и брат!

ТАНТАЛ

Я дар отверг.

БРОТЕАС

Доволен ты, избыточен! Надменного
себялюбивца слышу песню старую.

ТАНТАЛ

Избыточен, воистину.

БРОТЕАС

Я ж — наг и нищ!

Я нищ — тебе кричу я!

ТАНТАЛ

Сын, мое — твое!

Открыты клады, и сокровища лежат
на этом лоне. Все бери, что длань вместит.

БРОТЕАС

Вместит!... Но если, что возьму, то прах
в моей руке? и до чего притронусь, — тлен?
Поют все чаши желчью жажду смертного.

ТАНТАЛ

Страшись бессмертья: смертным, сын мой, ты рожден.

БРОТЕАС

Твой трепет бледный выронил бессмертный дар!

ТАНТАЛ

Мой жребий — ночь.

БРОТЕАС

И, смертный, ты избыточен?

ТАНТАЛ

Все, все — мое! Всю вечность каждый миг вместил;
один мой миг объемлет все бессмертие.

Не знаю смерти я; и что бессмертие, —
не знаю; и не знаю часа-времени...
Мгновенье — вечность; изобилье — теснота!

БРОТЕАС

Исполнен ты бессмертья каждый смертный миг;
я смертен был бы каждый миг бессмертия?

ТАНТАЛ

Ты так сказал.

БРОТЕАС

Ты так родил. И проклят будь
меня родивший!

ТАНТАЛ

Сын, две Мойры держат ключ
рожденья (он же — смерти): и одна из двух —
во преисподней; и другая — в нас самих.

БРОТЕАС

Злодейство прятать в темных рунах ты горазд,
и крыть улики в складках Адрастеиных.

ТАНТАЛ

Тебя мне жаль.

БРОТЕАС

Скажи прямой: ты мне презрен.
Ты ж, ненавистный, мне ответ отдашь за мать!

ТАНТАЛ

В любви ее поял я.

БРОТЕАС

Ты взлюбил ее
за мимолетный жребий и короткий срок
утех. И, тлен посеяв, гостью легкую
ты пережил, как тленный сев переживешь.

ТАНТАЛ

О, от Гемеры милой сын оплаканный!
Когда язык мой произносит имя: сын, —
тò бич свистит в моих устах, мной на меня
внесенный в месть за оный миг, когда ты был
посеян мной, — тò скорпий плоть свою язвит!

Затем что, гордый, восхотел я, чтобы мой
безбрежный миг — безбрежный миг в красе рождал.
Но сын мой — ты! Свисти, мой бич, ты скорпий, жаль!
Твой суд, Судьба, чтоб дальний луч от солнца мерк
и, убегая, беглый мрак густел и креп!
И ты — не сын мне, сын оплаканный, — затем,
что ты отпал и чужд и солнц моих в тебе
померкнул свет... Иди, сокройся!... Иль еще
ответствуй мне: когда б тебя бессмертным я
соделать мог, — ты б страшный дар приять дерзнул?

БРОТЕАС

Не твой я сын! Обида понесла меня,
и черный час посеял. Будь бессмертен сам!
Я нищ и жаден: смерть меня ограбила.
Я пресмыкаюсь: мой венец унизил рок.
Завистлив я: а боги не завистливо
мне отчисляют час и день, и год, и срок?
За каждую годину я позорный торг
веду с судьбой; за каждый колос — с мачихой,
землей суровой... Знал и я бессмертный хмель,
и был не раб мятежный, был я светл и щедр —
в младенчестве, доколе смерти я не знал.
И ныне, Керу забывая, волен я
меж новых игр, в пещере горной, что глядит
на край закатный, где зашла родимая:
сижу я там, как Прометей без пламени,
леплю ваянья, и скудельным образам
даю завет, как чадам жизни: «Вы мой век
переживите!...» И кумирам я — отец.

ТАНТАЛ

Ответствуй мне: когда б тебя бессмертным мог
я сотворить, — ты б страшный дар приять дерзнул?

БРОТЕАС

Бессмертным стать!... О, это будет — возлюбить!
Все возлюбить, и всю любовь в груди вместить,
и все простить! О, это будет — мать лобзать,
святую Землю, и наречь ее своей,
и ей сказать: «Не пасынок отныне я,
и не наемник: твой я сын, и твой я свет!...»
Бессмертным стать, стать богоравным: гордый сон!...
Бессмертным ты соделаешь Бротеаса?
Жестокий, смейся!... Но от вас, державцев, знай,

я не возьму как милость, чем обидели
ты сына, внука — предок! Керы две вам двум!

ТАНТАЛ

Внемли. Нисходят боги на блаженный пир
с амбросией и нектаром. Похищу я,
как новый Иапета сын, бессмертие,
в дол принесу, и дар мой разделю с тобой.

БРОТЕАС

Мятеж умыслил ты, и ослушание?

ТАНТАЛ

Мятежен раб; я мыслю богоборствовать.

БРОТЕАС

Из пресыщенья богоборцем ты восстал.

ТАНТАЛ

Из преизбытка.

БРОТЕАС

Чтоб делиться с нищими
хищеньем тайным?

ТАНТАЛ

Раздели со мной мое.

БРОТЕАС

Меня ль обрек ты на богов соратником?

ТАНТАЛ

Кого избрал я, рок избрал. Кто сев взойдет.
Иного ветра хочет спесь высоких волн.

БРОТЕАС

Вы будьте боги, коль Бротеас вам не брат!

ТАНТАЛ

Сюда взойди, и причастись амбросии
со мной и теми, кто приспеют к вечеру.
Испей свой суд. Рассудит все огонь, что в нас.
Дерзай — или смирайся!

БРОТЕАС

Я дерзнул!

Мечет копьё в Тантала; но, ослепленный внезапно вспыхнувшей радугой, промахивается: копьё падает в розы.

ТАНТАЛ

Смирись.

Бротеев убегает. Нисходит хор.

ХОР

Пир сплит, и зримы гости. Увенчанный, поспешай!
Седмицветный мост Ирида перекинула с небес.
Боги сходят на ступени радуг радостных, смеясь.
Облегли чело Сипила золотые облака.

ТАНТАЛ

Не ждет година. Препояшься, жрец!...

Оставленный мимонесущимся темным облаком, пред ним лежит спящий Пелопс.

Мой сын!

ХОР

обступая отрока

Чу! он грезит! Тише, сестры!... Кто ты? кто ты?... Ганимед!
Тучу хищником Кронида развернул хищений бог.
Пеньем тихим очаруем, окрылим высокий сон!

ПЕЛОПС

во сне

Пусти! Меня
ты держишь зачем
охватом сильным?
Ты кто, незримый
за мной шумящий
бурей крыльев?
Пусти на волю!
А, ты — орел,
сильный!
Растерзай эту грудь,
прекрасный сильный
когтями острыми!...
тесно нежат,
подъемлют,
подъемлют...
Орел, орел!
как весело мне

лететь над долом!
Куда ты внесешь меня,
сильный орел?

ХОР

изображая нимф долины

О, Ганимед! в добычу
птице Зевса, — тайный наш цвет, — был ты Весной взлелеян!
Небу первина дола,
цвет наш, — плачьте, души дубрав! — сорван влюбленным
[небом.

ПЕЛОПС

во сне

Сильный орел, довольно
игр высоких!
Долу мощь твою, страшный, ринь!
Дхнул холод...
Тосклив и тесен
воздушный плен!
Пусти на волю,
в дол родимый!...
Темны снега,
душно в небе...
Могилей дол
уходит, бездонный...
Орел, орел! —
и я в могилу
лечу, низринут!...

ХОР

изображая нимф высот

О Ганимед, лелеет
в жадных лапах — клекчущий вор, — милый, твой сон
Облак весны глубокой, [лилейный!
не лобзать нам, — отрок, тебя, — снежных полей Мэнадам!

ПЕЛОПС

во сне

Где я? где мы,
солнцеокий,
тихокрылый?
В золоте, золоте
морей вседержных
с тобой тону я,

черный челн!
Из кубков избытка
пену впиваю
пламеней легких...
Тонким огнем
пьянею...
Мне снился дол...
Долу заснул я,
проснулся в небе —
и таю в неге
жадного неба...
Где дол родимый,
огневержец?
Златые руна
застлали, заткали
тропы забытые:
нет возврата!
Дай мне взглянуть
на темную землю,
на тесную землю,
мой орел! —
взглянуть — и в лобзаны
неба, ревнивец,
истаять!...

Тантал поднимает на руки спящего отрока и целует его.

ХОР

О царь! смеется небо: очи слезы льют...

ТАНТАЛ

Дар неба — небу!... Платит Тантал. Мзда — он сам.
За все дары собою платит. Чем он был
поднесь, — покрыто. Искуплен отныне я.
Себя, иного, я раждаю. Встань, възграй,
из солнца — солнце!... Ты же, сын моей любви,
ты, кто — я сам, каким я был, — вернись в свой лимб!

Удаляется на гору, неся в объятиях сына. — Хор плачет, безмолствуя. — Потом окружает жертвенник, увенчивает его цветами и совершает возлияния.

ХОР

(Строфа 1)

Ты, Жертва, ты,
красная Жертва, движешь Солнце
с зари до зари вечерней!

Полдень сражает
бога; собирает закат
кровь жил в тяжкие чаши.
Святая, ночью амбросийной
ты звездные водишь круги!
Возблещет день — жертвенный пламень
пылает долу: вся Земля —
твой алтарь!
И каждый стебель дым струит,
и каждый цветик — фимиам.
В дыханьи каждом
куришься ты, красная Жертва!
Ты — сев; и ты
никнешь жатвой серпной

(Антистрофа 1)

Ты, Жертва, ты,
красная Жертва, образ мира,
стоишь на кострах горючих!
Звезды венцами
опламеняют чело;
ночь глаз — молний точило;
стон уст — пэан гармоний звездных.
А в сердце сияет солнце
страдальных слав: меч обагранный
его пронзает, — и с меча
каплет кровь...
Ты держишь чашу: каплет кровь
в ее края, — они ж полны, —
и держишь Змия.
Бессмертный Змий пастию к чаше
приник — и пьет,
пьет — и жаждет вечно.

(Строфа 2)

Ты — жрец, Отец,
чей суд и меч!
Своею кровью
живишь ты дочь
и рдяною движешь любовью.

(Антистрофа 2)

Ты — жрец, Отец,
чей суд и меч!
Своей багрянницей
одел ты дочь,
дщерь отчую, Жертву-царицу!

(Строфа 3)

Эфирных высот богам,
глубин лазурных близким силам
мы, чистые дыханья отрешенных гор,
мы, души тонких веяний,
дым пылких зерен, девы,
даром легким вознесем!
Низошел, низошел их ликов огонь
с верховной горы небес
на престолы Геи!

(Антистрофа 3)

Звончатых ключей волну,
и серн млеко, и смолы полдня,
с румянцем ягод мед янтарный, и лугов
первины пышноцветные,
и горькие коренья, —
сестры, вергнем в огонь живой!
Вы разбейте сосудов утонченный плен,
вы рассыпьте кошниц дары
в хороводе стройном!

(Строфа 4)

Из глубин голуботемных
Зевса прекрасного лик
над ответным долом склонен.
Пали кудри
на всеодержных морей сумрак
амбросийным синим облаком.
Брада, как туман, разметалась
по горам,
медночерных прядей влача завитки.
Силы влагой благодатной по власам
в лоно струятся Земли, —
током отчим
животворящего Неба
в лоно струятся Земли
божьи силы!

(Антистрофа 4)

В глубинах Земли родимой
тронули темный покой
колыбельной долгой дремы, —
будят сладко
ищущей слепо любви жажду:
полусонными объятьями
приемлет объятие Неба

Гей-мать,
поцелуем томным раскрыла уста...
Вверх стремится по Кронидовым власам
жадный огонь к небесам
током встречным...
С Небом влюбленным, о девы,
соприкоснулась Земля
в жертве тайной!

В тучах над жертвенником является радуга.

(Эпод)

Радуйся, радуга Зевса,
в дыме Жертвы мировой!
В облаке сумрачных нисхождений — рей, улыбка прозрач-
[ных пощад,
на грозой любви повитых, страстною мглой тяжких устах!...
Святая Пощада, покрой, милосердая,
уединенных души высот, что венцами сырими
вознеслись в эфир от тоскующей Геи:
дубы нагорий, кедров силу, — отлученный сев Родимой!
Ах, отлучились они
от умильной ласки Земли —
и под грозой небес надмились!...

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

Сестры, глядите! Два мужа тропой поднимаются горной
медленно. Тяжек восклон, — тяжелей удручает усталость
или сердечное бремя страдников... И не подобны
немощным смертным они, совершающим путь повседневный.
Девы, не бойтесь: и ростом они, и обличем роднее
демонам мощным, чем роду людей, от них же таиться
нам надлежит... Но великих великая скорбь удручила!
Ярый, стремится один, озираясь, и скошенный водит
окрест ужас очей, — другого влача, что, незрячий,
посох о камни пути опирает и, в ошупи слуха,
выю по ветру простер, как тот, кто топот погоня
в легких веяньях ловит... Я голос утишенный слышу
мужа незрячего, клики другого в неистовом бреде.

Входят Иксион и Сизиф.

ИКСИОН

Полыхая, полымя горит...
С головнями, вот они!... Шипят
жала светочей! В змеях главы!... В Эреб,

дети мрака! Ловчих свора, прочь!
Прочь!... Назад, Сизиф! Клубок эхидн
хитрою засадой путь замкнул!

СИЗИФ

То — алтарный огонь, Иксион-царь!
Здесь поют, и курят фимиам.
На ступень священную склонись:
нас достичь на ней теням запрет.

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

Мы не тени мрака, мужи! Светлым служим мы богам
у престола у царева: трон здесь Танта-л-царя.
Сам с бессмертными на пире он святит венчанный час.
Се, гостей триклиний горный, в нимбах пламенных Сипил!
Потому, коль помысл темный в персях ваших дух мутит
иль к стопам бездомным липнет крови прах и Керы тень, —
к алтарям иным идите от священных страшных мест.
Нет у вас в руках простертых мирных масличных ветвей,
повитых волною белой, — милость вечных умолить.

СИЗИФ

Когда гонимым, девы, преклонить главу
на плиты мира — ваш запрет, доколе царь
к своим не снидет (свой нам Танта-л), — вы друзей
к гостеприимным очагам надежных гор
путеводите! Грозен час; но зверя здесь,
в святынях ваших, не настигнет ловчий враг.
Приют пещерный нам явите, где струи
обильных плещут родников, чтоб нам отмыть
нечистый прах от ног страдальных. Персть тягчит
путей глубоких!... Там омыв ступни, — таясь,
мы будем ждать, доколь нас царь не изведет.

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

За мной идите, мужи, под глубокий свод,
густою силой плющевой со всех сторон
укрытый, верный; и не сякнет ключ живой
в его прохладе. Гонит час: простерся Зевс.

Торжественные молнии раскалывают тяжкую нависшею влагой тучу.

ИКСИОН

Их светоч блещет...

СИЗИФ

Мрак восстает...

ИКСИОН

Прочь, сестры Ночи!

СИЗИФ

Чу, зйнул Ад!

ИКСИОН

Бичи огней сучат...

СИЗИФ

В пещеру!...

Тягчит мне ноги подземный прах!

ПРЕДВОДИТЕЛЬНИЦА ХОРА

Вертеп убежный, о души, в вихре
ужасной Ночи, — укроет вас!

Иксион и Сизиф скрываются в пещере.

ХОР

Одожди, одожди
горы твои,
Дождь-Дий!

(Ипорхема)

Священный ливень! шумящий ливень!
мрак амбросийный живых небес!
голосистый ливень! чистый ливень!
благодатный избыток! ласка небес!

Жизнетворной неги святая влага,
отрадная, ружни из вечных лон!
Тяжкозвучная Зевсова влага,
исполни недра жадных лон!

Кинемся, девы, в потоки живые!
Истаем, девы, в ключах небес!
Окунуться приволье нам — в потоки живые!
Струй горных восторги — любовь небес!

Хор разбегается. — Недолгий могучий ливень. — Ливень внезапно проходит. — Солнце у притина. — Грозовая туча лежит на вершине Сипила. — С горы нисходит Тантал, высоко подняв рукой плоскую чашу.

ТАНТАЛ

С высот святых, потироносец, нисхожу
я в мир глубокий, опьянен божественно,
подъяв высоко в чаше светлой страшный дар

рукою дерзновенной... О, мой полный миг!...
Тебе привет, глубокий мир! прекрасный мир!
воскресший мир! преображенный, чистый мир!
новосвятой, новоявленный, пышный мир!
Олимп нисшел на доли; и в эфир небес
вы претворились, о сафиры влажных лон, —
и вы, кристаллы гор моих, — в лазурный свет!
Прозрачный мир, блаженный мир, бессмертный мир,
несу тебе я в чаше светлой верный дар, —
омытый мир! мир испуленный! мир богов!
Тебе, страдальной, я несу, о Мать-Земля,
напиток света! Твой я сын, и твой я свет!

И ты, струя бессмертья, ты, амбросия,
святая сила, что донесла уста владык
поила жизнью! — возведи рабов в царей,
воздвигни никлых дола, воззови богов
из персти тленной!... Пламеней, ужасный дар,
в устах земных, — и немощных испепели
своею влагой, яд целебный сильных душ,
родник огня, жажда огневых родной потир!

Я нисхожу, о люди! Пейте все мой дар!
Нет меры в чаше, — нет в бессмертной чаше дна!
Пусть пьет бессмертье, кто дерзнет испить свой суд!
Всех жажда здесь утоленья: пусть, кто жаждет, пьет!...

Один, я жду... Так не дерзнул прийти никто?
И никого дух не подвиг, шепнув в ночи,
на сретенье свершения великого?...
Мужайся Тантал! Ты — один. И дол презреть,
благий, не мысли! Низойди в глубокий дол —
и нищим проповедай, и глухим кричи!...

Почто смутился помысл твой? Смей сиротеть!
Твои — погибли... Мой Сизиф! Иксион мой! —
со мной бы вы доили чернокосых коз...
Косматых туч Эгидоносца нектар мы
испили б вместе, мой Иксион, мой Сизиф!...

Сизиф и Иксион выходят из пещеры.

СИЗИФ

Зов друга — слышишь? — именует нас, друзей...

ИКСИОН

И голос вedom, и имен я слышал звук.

СИЗИФ

Мне мрак подземный стелет очи. Кто грядет?

ИКСИОН

В огне великом Тántала я вижу лик.

ТАНТАЛ

Привет, пришельцы! Радуйтесь, и пейте вы
первины неба! Первым пришлым — первый дар.

СИЗИФ

Мой Тántал!

ИКСИОН

Тантал!

ТАНТАЛ

Ты ль, Икси́он?... Мой Сизиф!

ИКСИОН

Еще Икси́он пламенный не отгорел!

СИЗИФ

Ни рыть Сизиф, предумышляя, не устал.

ТАНТАЛ

Как, зверь травимый, спасся ты ко мне от псов?

ИКСИОН

Сизиф меня на бысролетном корабле
к тебе приносит, отчим изволением —
отца Эола, при попутном веяньи,
из своего Коринфа, где, скиталец, я, —
от жертвенника к жертвеннику Зевсову
под óводами бегая горячих жал, —
закручен тайным роком, очутился в ночь
великих оргий, тризны ль буйной, меж личин
плачевных сонмов... Там предстал мне царь-Сизиф —
иль зрак его — и мне шепнул: «Бежим огней
на берег темной соли»... И меня умчал.

ТАНТАЛ

Бичем тебя путеводил к спасенью рок,
мятежник мощный! Но каким щитом возмог
ты стариц медноногих отразить набег?

ИКСИОН

Заклятьем частым силы, Тántал, огневой,
взывая огненосицам настигшим: «Прочь!
Огонь огня не уязвит! Огонь — мой щит!»

ТАНТАЛ

Со мной отныне будешь пить жажд огневых
родной потир. — Сизиф лукавый, испытать
твой лук тугой хочу я, — тетива твоя
не ослабела ль, брат любимый, царь путей?
Твой лик я вижу, — отемненный смертью лик, —
еще ль ты жив — не ведаю... И мысль страшит
тебя пытать! Как снес бы я, тебя обрев,
твою утрату, мысль моя, Сизиф живой?

СИЗИФ

Как крот слепой, прорылся я из темных недр
на вольный день, о Тántал! И не смог Аид
затмить мне память: соблазнил его я сам
искусной козью и сплетеньем тонких лжей.
И отпустил он связня на урочный срок
к живым, — им заповедать правых тризн устав
и даней жирных и поминок, возалкав
даров благоутробных от рабов своих.
Затем что пременялись жертвы тучные
моим веленьем по лицу земли с поры,
как в темь увел меня Аид, — и бог взалкал.
И Персефону бледную я ж обошел
прельщеньем хитрым; и отпущен был на свет,
должник и подневольник, на недолгий срок.
Так я прорылся на-земь, темный крот. Слепит
обитель света взоры, что насытились
подземной мглой. И солнца лик не веселит
очей умерших; но, как тусклый светоч, он
сквозь рдяный пепел еле зрим... И мертвый прах
вниз тяготит, прилипнув, ноги вольные!

ТАНТАЛ

Так, искажая, исказила смерть тебя!

СИЗИФ

Двойник Сизифа — из кургана встал, незряч,
я в полночь обуянных тризн, Иксиона
взыванью вял, и оком ярим взял его
своих путей, и к алтарям твоим привел,

живой под зраком смерти. Ты ж один оплот
личин гонимых, не мужей, о Тántал-бог,
чей голос слышу, чьих лучей не уловлю!

ТАНТАЛ

Страдальцы-братья, пейте вы мой страшный дар,
целебный мощным! Праздник вечный вечных встреч
с собой самим, себя обретшим, — вот мой дар.

*Между тем как Сизиф и Иксион касаются устами чаши, Тантал увенчивает их
цветами и скидывает с них плащи путников: они являются в пресветлых царских
одеждах.*

СИЗИФ

О, светлый свет!... Легкая воля!...

ИКСИОН

Тántал, гляди! Тантал, бегут,
прочь бегут, прочь, ущельем черным, —
в ужасе тусклые светочи
простерли ниц, туша во прахе
живучие жала!
Язвите, змеи кудрявые,
их чела!
их очи пейте!
Пламенный мститель —
я сам!

СИЗИФ

пьет

Я вижу твой лик: как утро, ты светел,
вождь звездный утра, прозрачный Тántал!

ИКСИОН

пьет

Палящий мститель,
иль жизнедатель щедрый, —
Тántал, Тántал! —
несякнущим пламенем
я истекаю,
как солнце — ярый,
жаркое солнце!

СИЗИФ

Какою влагой сладостно ты опоил меня,
светлый Фосфор, утра вождь

над Амфитриты расплавом серебряным,
вольно зыблущим
неукротимой соли горечь?

ТАНТАЛ

Из тучи темной я низлился, светлый бог.

СИЗИФ

Как стан врагов бегущих, облегла Сипил
немая туча.

ТАНТАЛ

Трепещà, они грозят...

СИЗИФ

Каким ты хмелем льстивым помутил мой дух,
волшебник хитрый? Ты лукавей, чем Сизиф.
Из влаги белой, мнится я, изрыв, метнул
до неба Тартар тяжкий... Черный Тартар — там,
на главах хмурых; подо мной — святая мощь
подвижной ртути... Туча вниз ползет, грозясь:
напором новым я из волн серебряных
ее вздвигаю... Неистомно-сладкий труд!...
Прибоя зевы... Из глубоких недр разбег
валов гремучих до горы небес!... Все — вал!...

ИКСИОН

Вращается ль свод? Иль сам я верчусь колесом мировым?
Властный волшебник волчком вихревым закружил меня!
Алчущим оком ты солнце пустил мое,
Тàнтал таинственный, —
движущим пламенем дух поразив,
сердце пронзив
осью единственной!

ТАНТАЛ

Еще ли, мужи, чародейство Тàнтала
дивит вас тайной, как детей, и дух слепой
себя, кто стал, впервые сущим не сознал?
Вы причастились божеству. Бессмертны вы.

СИЗИФ

Померкли ль боги?

ТАНТАЛ

Днесь, вы — боги.

ИКСИОН

Пал Олимп

в глубокий Тартар!

СИЗИФ

И темницы князь — в цепях!

ТАНТАЛ

Коль превозможет мощных — мощь.

СИЗИФ

пьет

Исполни нам,

жизнь, жилы! мышцы, мощь!

ИКСИОН

пьет

Сердца — огонь!

СИЗИФ

Я трезв, как ветер пьяный. Все стоит.

ИКСИОН

Я трезв,

как полдень раскаленной мглы, недвижимой...
Пей, Тантал!

СИЗИФ

Пей!... Еще ли не коснулся ты
устаи чаши?

ТАНТАЛ

Дар небес ненужен мне.

Иным вином я упоен божественно...
Вы движьтесь!... В дрёме затонул избыток мой,
как диск закатный, розами засыпанный...

СИЗИФ

Вспрянь, богоборец!

ТАНТАЛ

Притомил меня восклон.

СИЗИФ

Ты лестью ль или силой чернокосмых коз
доить дерзнул, бог-Тантал, светоч утренний?

ТАНТАЛ

Я с жертвой кровной, дух пронзив, взошел на пир,
неся в объятых отчих сына милого

царям в добычу... И восстал за отрока
раздор державцев, и за дар желанный пря
великая вспылала. Взял Пелопс сосуд
бессмертных струй от Гебы юной, и поднес
Кронида чашу. И привлек, обняв, Кронид
его на лоно. Возъярился, то узрев,
Энносигей, ревнуя! Виночерпия
схватив за рамо, из руки Кронидовой
его исторг, — плеснула чаша полная,
смесила смута вечных, возгремел Кронид...
Из длани сына чашу взяв, я низошел...
Так к жертвенным притинам тяжек солнцу путь;
но лёгок подвиг нисхождений царственных.

СИЗИФ

Доколе распря буйная их рознит род, —
её же ты посеял, — серп кривой точи!

ТАНТАЛ

Вы сев мой жните!

ИКСИОН

В путь, Сизиф! Отныне ты
мне будешь оком... Все горит... Я — жадный клуб
огня слепого! Я — слепого ока вихрь!
Вращает глад мой пламя... Колесо мое
кати, возница зрячий, на Олимп крутой!

СИЗИФ

Пей, Тантал, силу!... Иль друзьям изменник ты?

ТАНТАЛ

Пью, други! Пью — не дар небес: добычу пью
и дань мою... Тебя не жажду, — не дрожу,
бессмертный кубок! Что несешь ты Танталу,
немая Вечность? Кольцами давно с тобой
мы обручились... Се, венцом своим себя
венчает царь!

(Пьет)

А, золотая влага! ты
мне стелешь розы дрёмные!... Сияй в морях,
закат моих опочивален огневых!...
Делите мир мой, други! Чашу мне мою
одну в удел оставьте!... С ней — печаль мою...

СИЗИФ

Не час лить слезы, Танта́л!...

ТАНТАЛ

Я смеюсь!... Пылать
вы будете и двигать подъяремный мир,
мой пламенник — Икси́он, мысль моя — Сизиф!...
А я...

(Смеется)

ИКСИОН

Что Танта́л изберет?

ТАНТАЛ

Плясать —
я буду, други! И поить бессмертием
из этой чаши, — нет в бессмертной чаше дна!
Вы, други, будете царить, а я — плясать,
скитаясь долу! Упоенный сонм со мной
содружников, сочеловеков, собогов! —
прекрасный сонм, богоявленный, гордый сонм!...
Вы ж стерегите свой венец: они встают,
как лес дремучий, — и со мной запляшет лес!...
Смеется Танта́л! Пляшет с ним его Печаль, —
его «Довольно!» слав прощальных, — и его
«Приди!» обетованьям Адрастеиным...

Погружается в дрему.

ИКСИОН

Он пьян. Одни мы путь найдем, Сизиф!
Бежим на пир! Стремит меня, пылая, глад.

СИЗИФ

Вперед, Икси́он! Час не ждет. Еще богов
ярится распря: огневицами дрожит
немая туча. Ты мятеж зачнешь; а я
похищу первым даром жезл у Гермия —
ключ огнезмейный преисподней ночи, скиптр
могучей власти тонких чар, познания меч,
крылатый посох вездесущих веяний.
Им овладев, тебя спасу я в черный час...

ИКСИОН

Веди, Сизиф, соратника! Великий пыл
во мне вращает неистомной страсти глад.

Добычей Геру я избрал, что свод небес
в надменном лоне держит. Врог твой — Кронид
познаёт мощь Иксиона, пред тем как мы
его низринем в Тартар! Ты отмщен, Сизиф,
зато что выдал бог тебя Аиду в плен!...
Вперед, вожатый! Возалкал Небесной я:
в ее лазурном лоне я хочу пылать!...
Где влага? Грудь горит! Огонь — мой щит!

Уходят оба.

ТАНТАЛ

один, в полудреме

За грань склонилось Солнце. Видит мир зарю;
оно ж не видит мира, — лебедь сумрака,
лучистый челн в немом кольце безвидных бездн...
Вотще, Светило, истекаешь ты, лучась!
Пустые дали пьют твой свет, и пьют из них
другие дали, — и за теми жаждет даль...
И дали не светлеют... О, страдальный Свет!

ХОР

входя

(Строфа)

Что пророчила нам, о сестры,
лиясь из пещер глубоких, влага? —
будто стаю горлиц нас,
белокрылою голубиц
обернет миродержный Зевс, —
и в блаженные страны,
за грань черную Океана
дароносицами богов
мы полетим за амбросией сладостной,
да вознесем святыню
в чистых клювах к престолом алым?
Зане мы свершали жертвы
и бессмертную пели влагу.

ТАНТАЛ

в дреме

Тебе же нет отзыва, о страдальный Свет!...

ХОР

(Антистрофа)

Смолкни, гимн! Под бессмертным солнцем
почиет оратай в Панов полдень...

Близ царя неземной игрой
чаши пирной горит сафир!
В мир ее полубог принес!
О небесная влага!
молясь, с трепетом отступаем,
кроя лик, от твоих лучей!...
Девы, примолкнем в приютах таинственных,
блюдая незримой стражей,
стражей чуткой святое чудо!
Оратай, почий! В безмолвном
полдне полном — почилa Тайна.

Хор удаляется.

БРОТЕАС

устрепляясь на сцену и видя чашу

Ужасный луч!...

Падает на колени, ослепленный. Потом близится к чаше, заграждая глаза рукою.

Пожар сафирный! Луч глубин!
Осколок неба! Ужас неба синего!
Надменный луч! Луч благосклонный! Нежный луч!
Неумолимый, неизменный! Луч суда!
Священный луч! Непостижимый, правый луч!
Меч голубой!... Лазурь-Сирена! Сфинкс-лазурь!...
Дверь в хаос синий и в паденье вечное!...

Опускается на камень, закрыв лицо руками, как охваченный головокружением.

ТАНТАЛ

бредно

(Строфа)

Чу, свет!

Отзвук — луч! Луч — ответ!... Чу, зажглась
в даях звезда... За ней другая...
Мирьяды звонкозарных звезд!
Движет клир огневой
громов горящий вир!...

БРОТЕАС

Спит Тантал. Упоен — и спит, и грезит сны...
Свое, о Тантал, ты свершил. Что ты свершить
пришел, Бroteас?... Но, Бroteас, — ты пришел...
Он звал; в него ты метил; и — пришел... Зачем?
Бессмертным стать, стать богоравным, стать благим?

Кого возненавидел, — поразить?... Кого
Бртеас ненавидит? Не себя ль? Двойник
бессмертный ждет во мне — меня, убийцы. Меч
лазурный остр. Когда возненавидел ты
в себе свой смертный лик, — его казни! Испей
свой суд! Прости лишь руку, — и не будешь ты,
что был; и будешь ты... — что будешь... Грезит он...
Что грезит Тантал, упоен бессмертием?

Подкрадывается к Танталу.

ТАНТАЛ

во сне

Кто водит свирелью, или лирой кто
хоровод огневзвучных солнц?...
Ах, то песни моей запев!
Пьяной пляской мой дух вскружил
их новозданный сонм...
Мой лик — их лик богоявленный!
Я поднял зыблемый посев!...

БРТЕАС

Оратай нив бессмертных, видит он свой сев
родимых солнц... Меня ж посеял в дольний тлен!
И дар, не по плечам земным, подъять велел!...
Но час не ждет, Бртеас! Въяве гордый сон
тебе предстал: его ль бежишь?... Он пьян и спит:
ты дар восхить!... А, горше всех обид земли
тебе сознание, что родился смертным ты!...
Так он родил... И ты пришел — на суд!... Чей суд?...
Кого возненавидел ты?... Вновь грезит он...

ТАНТАЛ

во сне

Ночь безлика! Встань узреть
наших сынов, о Адрастея!...

БРТЕАС

Его ты ненавидишь. В нем — себя!... Свой рок
ты звал, о Тантал! Ибо Ночь узреть — твой рок.
Ты, так меня родивший, так сказал мне сам.
Сойди же в Тартар! Там бессмертен, Тантал, будь!
Из рук моих возьми свое бессмертие!

Схватывает чашу.

Сафир святой! я не испить тебя пришел:
нет, расплеснуть твой страшный суд, твой гнев пролить!
Разлейся, чаша! и из персти возопи
бессмертную обиду к небу синему:
«Меня нисхитил Танта́л, осквернил, пленил!»
Разлейся, влага, и громами заглуши
его пэан победный! Жаждет мир суда:
в тлен просочись, и гноища испепели!
Богоубийцей, сын-отмститель, я пришел...

ТАНТАЛ

во сне

Дети — солнца! дети!
отца обтекаете, светлые, вы, —
и призыв отца
вам не внятен, о дети, о светы!

БРОТЕАС

Детей зовет! Ему не внемлет светлый сонм!
Ты страдаешь, Танта́л! И страда — бессмертие...
Ты ж отстрадала, мать моя!... Отец, отец!
Отец, я слышу! Внял тебе твой темный сын!

ТАНТАЛ

во сне

Ах, кто свет, тому — чуждый не светит свет!
Солнце осветит кто? — Отзвука солнцу нет.

БРОТЕАС

Светись, страдальный! Ах, твой свет — тебе тюрьма!
Я — связень тьмы: но и в темницу светит свет...
Вернись, беглец, в темницу! Но стопы твои
вросли. Еще ль твой миг — не свет? Беги!
Страды ль бессмертной ты взалкал? твердь понести
на неистомных раменах бессмертия?
Как свод эфирный, чаша полная легка
в деснице дерзновенной... И давно привык
ты грозы вечных презирать, ни жертвами
не лъстя державцам, ни святилищ их не чтя...
Своим кумирам ты отец: возми же стать
отцом живых, и чашу неба им предать, —
ей приобщась, ей приобщить юдоль живых!
Смей щедрить, ты, завистник! В красоту дерзни
облечь лик искаженный, в ужас лепый персть!...
О, ужас персти — лик слепящий красоты!...

ТАНТАЛ

во сне

(Антистрофа)

Я, свет,
вижу их, слышу их... Слеп их свет,
глухи они: то — солнца, Тантал!...
Ты ж, солнце — Тантал, солнце сам, —
видишь их, внемлешь им...
О Тантал! — солнце ль ты?

БРОТЕАС

Что грезит Тантал?... Земнородный, — солнце ль ты
Надмися!... Над тобой надмиться, мать?... Проснись,
ты пьян, Бroteас! Се, твой суд уже испит.
Прости, святая чаша! Осужденный раб,
нечистыми устами я припал к тебе
с лобзаньем мира. И лобзаю землю я.
Рассудит право с ней меня твой кроткий суд...
Разбейся ныне! И не громный гнев пролей
на лоно темной: жертвой горней ороси
дол, жаждущий свершения великого!...
Пролейся жертвой мира! жертвой тучною
на ниву Правды вечной!... Мать, с тобой ожить...

Бroteас разбивает чашу, и падает, пораженный молнией. Разлитая влага рассыпается по земле жемчужинами. С громовыми раскатами, черные тучи окутывают местность. Стая белых голубиц, низлетев, собирает в клювы жемчуг и поднимается с своею ношею к небу. Сгущается непроницаемый мрак.

* * *

Чрез долгий промежуток времени в глубоком мраке загорается огненное явление Гермеса.

ГЕРМЕС

Проснися, Тартар!... Иль паденье мощных Трех
от снов тебя не разбудило, тяжкое?...
Проснися, Тартар! Иль невнятен Гермия
по глубинам темниц бездонных звонкий клич?...
Проснися, Тартар! Не вотще горит мой ключ.

ГОЛОС ТАРТАРА

От снов устал я. Бремя тяжело новых снов.

ГЕРМЕС

Три связня мощных, Тартар, низошли в твой зев.

ГОЛОС ТАРТАРА

Бессмертны ль мужи, и своих ли связи снов?

ГЕРМЕС

Бессмертны Трое, и в темницах снов своих.

ГОЛОС ТАРТАРА

Кто полубоги? Где настиг их орлий огонь?

ГЕРМЕС

Сын Зевсов, Тàнтал. Царь Иксион. Царь Сизиф.
Надмился Тантал, и нисхитил в дольний плен
потир бессмертных с пира на Сипил-горе,
восшел на пир с Пелопсом, жертвой отчею;
и свергли жертву боги в смертный дол, презрев.
И двух наслал он богоборцев, упоив
бессмертной влагой, на Сипил-гору, богов
низринуть в зев твой и царями сесть небес.
И Геру миродержицу Иксион-царь
объять на ложе воспылал; но Зевс в тот час
простер пред мужем буйным зыбкой тучи лесть,
и — Герой мя — мару́, Нефелу, он объял:
Кентавр горящий чадом был любви слепой.
Тем часом жезл мой мнил схватить Сизиф, ловя
руками в тучах огневицы зарные.
И подлетели голубицы Зевсовы,
амбросии нетленной вознося с земли
святые зерна. И простерся Зевса гнев
на трех могучих. Их пленив, во тьме почий!

Гермес исчезает.

ГОЛОС ИКСИОНА

О Тàнтал! обод огневой схвати, держи!
Я распят в вихре огневом. Схвати, держи.

ГОЛОС СИЗИФА

О Тантал! камень удержи... Скользит утес —
и рухнул!... Тантал! тяжкий помоги вздвигать!

ГОЛОС ИКСИОНА

далеко

Ты спишь ли, Тантал?

ГОЛОС СИЗИФА

ближе

Тантал, Тантал, дремлешь ты?

ГОЛОС ИКСИОНА

ближе

Я движусь, Тантал!

ГОЛОС СИЗИФА

удаляясь

Движу я! Ты, Тантал, спишь?

ГОЛОС ИКСИОНА

вдали

О Тантал!

ГОЛОС СИЗИФА

вдали

Тантал!

ГОЛОС ТАНТАЛА

Мой Иксион!... Мой Сизиф!...

ГОЛОС ИКСИОНА

далеко

Я мучусь, Тантал!

ГОЛОС СИЗИФА

ближе

Тантал, Тантал, стражду я!

ГОЛОС ИКСИОНА

близко

Будь проклят, Тантал!

ГОЛОС СИЗИФА

близко

Тантал, Тантал, проклят будь!

ГОЛОС ИКСИОНА

удаляясь

Будь проклят, Тантал!

ГОЛОС СИЗИФА

удаляясь

Тантал!...

ГОЛОС ТАРТАРА

Тантал, солнце ль ты?

ГОЛОС ТАНТАЛА

О Адрастея, Адрастея! мне меня
яви, поведай...

ГОЛОС АДРАСТЕИ

Ты — мой, о Танта́л! Горе, Танта́л! Ты померк.

Во мраке становится различимым темное видение висящего в воздухе Танта́ла. Обими руками он поддерживает нижний край огромной потухшей сферы.

ТАНТАЛ

Ты темен! ты темен! Свет твой, свет угас!
Горе, Танта́л! Твой свет угас!
Танта́л, где твое солнце? где?...
Смеркнул Танта́л, родитель солнц!
Кто бросил семя, — мертв...
Так вот обет твой, Адрастея!
Родивший свет свет — угас...
Танта́л, где твое солнце? где?...
Темной окаменев громадой,
повисло тяжко,
тебя подавив, твое темное солнце...
И рухнуть грозит
на тебя твое мертвое солнце...

ГОЛОС АДРАСТЕИ

Из солнца — солнце. Горе солнцу! Бог богов
родил. Померк родивший... Я была твоей!

ТЕЛОС.

НОВЫЕ МАСКИ

ВАГНЕР
И ДИОНИСОВО
ДЕЙСТВО

ПРЕДЧУВСТВИЯ
И ПРЕДВЕСТИЯ

НОВЫЕ МАСКИ

I

Как ни склонны в огромном большинстве наши современники, вершая суд над делом художников, подозревать во всем новом отпад от истинного и уклон от правого, есть область художества, где мысль о желательности исканий встречается едва ли не всеобщее, частью прямое, частью симптоматически выраженное и молчаливое признание: это — область Музы сценической. В самом деле, старая сцена почти уже не «заражает» — и, главное, не п р е о б р а ж а е т зрителя; а драма с т а н о в я щ а я с я, величайший из зачинателей которой — Генрик Ибсен, дала намеки на возможности театра, как арены целостных и проникновенных душевных переживаний и кризисов, — как горной зоны, где вокруг собирающих тучи игол, зреют и разражаются освободительные грозы духа.

И с тем большею страстностью призываем этот грядущий и вожделенный театр мы, искатели, чем многозначительнее и неотвратимее представляется нам его историческая задача — сковать звено, посредствующее между «Поэтом» и «Чернью», и соединить толпу и отлученного от нее внутреннею необходимостью художника в одном совместном праздновании и с л у ж е н и и.

II

Нам, воспитавшимся на идеях Достоевского о круговой поруке всего живущего, как грешного единым грехом и страдающего единым страданием, на идеях Шопенгауэра о мировой солидарности, — на этих прозрениях в таинство всемирного распятия (по слову Гартмана) и в нравственный закон сострадания, как сораспания вселенского, — трагическая Муза говорит всегда о целом и всеобщем, являет своих героев в аспекте извечной жертвы и осияет частный образ космического мученичества священным литургическим венцом. С другой стороны, прозрачность вселенского значения отдельных трагических частей делает вызываемые поэтом лица масками единого всечеловеческого Я и воплощает пред ужас-

нувшимися в их судьбах на с в о й рок зрителем древнее боговещее *Tat twam asi* («то ты еси», — «это ты сам»). Так элементы священного Действа, Жертвы и Личины, после долгих веков скрытого присутствия в драме снова выявляемые в ней силою созревшего в умах трагического миропостижения, мало-по-малу преобразуют ее в Мистерию и возвращают ее к ее первоисточнику — литургическому с л у ж е н и ю у алтаря Страдающего Бога.

III

Исторические перерождения драмы обуславливаются раздельным раскрытием частей ее изначального состава. Восходя в своих начатках, без сомнения, к поре человеческих жертвоприношений Дионису, воспроизводивших его божественные страсти, драма была некогда только жертвенным дифирамбическим служением, и маска жертвы — трагического героя — только одним из обликов самого Страдающего Бога. По мере отдаления драмы от ее религиозных истоков, все менее прозрачною становится маска, все определеннее дифференцируется и сгущается трагический характер. Из агонии жертвы развивается трагическое действие с его перипетиями и прагматизмом внешним и психологическим; оно вбирает — как бы в сферу подсознательного — музыкальное одушевление дифирамба и перевоплощает в трагическую катастрофу первоначальную культовую развязку жертвенного действия.

Если драма Шекспира вся устремлена на раскрытие характеров; если трагедия Корнеля и Расина сводится к процессу логического, почти математического выведения героической участи из определенных эмоциональных и моральных данных в условиях данного характера, — то это наибольшее уплотнение и объективирование маски совпадает с ее наибольшею отчужденностью от зрителя и знаменует полюс крайнего удаления сцены от начала хорового и религиозно-общинного, или оргийного. Поскольку та драма еще была верна своей литургической природе, можно сказать, употребляя сравнение церковно-зодческое, что театральная рампа выросла в ней между протагонистом и общиной из исконных низких *cancelli* помоста алтарного до высоты сурового иконостаса.

Снова разгоревшийся в нашу эпоху пафос живого проникновения в единство духа страдающего должен, следовательно, вновь опознать маску и повлечь драму к ее другому полюсу, полюсу того дифирамбического исступления из индивидуальных граней, которое сплавляло праздничный сонм, правивший трагедию, в одно хоровое тело и в личинах оркестры (серединной, круглой и ничем не огра-

жденной площадки для игры и хоровода) являло экстатическому прозрению страдальные преломления единого, в себе разлученного божественного луча.

IV

Священное действие трагедии было видом дионисийских «очищений». Религиозная реминисценция трагического «очищения» (в ассоциации с заимствованным древнею медициной из мистических культов понятием «очищения» врачебного) звучит в устах Аристотеля уже как требование эстетическое; для этого теоретика драмы критерий художественного действия истинной трагедии есть «катарсис». Эстетическая теория зиждется на полузабытой религиозной практике и терминологии: дионисийское искусство было частью священной катартики.

И здесь новейшие искания встречаются с заветами глубокой древности: неудивительно, — ибо проникновение во всеединство страдания обращает нас к откровениям дионисизма. Чего мы ищем в драме? Действия ли внешнего? Но драма явно стремится стать внутренней. Характеров ли? Но характер эмпирический разветвляется в действии, и развитие его соразмерно энергии внешнего драматического прагматизма. Мы хотим проникнуть за маску и за действие, в умопостигаемый характер лица, и прозреть его внутреннюю маску; но это уже личина Вечности, — не наш ли собственный внутренний двойник эта духовная, безликая личина?

Драма отрешается от явления, отвращается от обнаружения: признак, что она начинает совершаться в нас самих. Прежде наше внимание поглощалось пластическим видением: ныне, из-за прозрачного видения зорче глядит в нас, отражая нас в своем темном зеркале, мировая Тайна. Нам достаточно легкого намёка на события породившие агонию души, пред нами воплощенной, чтобы трагизм в с е й жизни предстал нам, воззванный внушением случайного примера и мгновенного напоминания. Наше самозабвение тогда уже не сладостное самоотчуждение чистого созерцания: под обаянием потустороннего взора вещей маски, надетой на лицо Ужаса, мы, сораспятые в духе со всем, что глянуло на нас ее глазами, требуем от художника в р а ч е в а н и я и о ч и щ е н и я в испуительном, разрешающем восторге. Один взгляд этой маски — и мы уже опоемы дионисийским хмелем вечной Жертвы: подобно тем древним обезумевшим, которых жрецы лечили усилением экстаза и, направляя их заблудившийся дух, то музыкой и пляской, то иными оргиастическими воздействиями, на пути «правого безумство-

вания», — исцеляли, — мы нуждаемся в освободительном чуде последнего, мирообъятного д и ф и р а м б и ч е с к о г о подъема.

V

Идеал всех стремлений двулик. Дух волит осознать себя как объект и как субъект. Человек ищет истинного ч т о и хочет правого к а к. Ч т о обещает прозрение, к а к — перерождение. Мысль определила межи познаваемого ч т о. Наше время утверждает свое призвание к религиозному творчеству тем, что снова верит в божественные возможности внутреннего опыта: ощутить себя и мир по новому — вот в чем «переоценка ценностей», необходимая для нашего духовного освобождения. И в дифирамбических очищениях мы, хотя бы на одно мгновение, воистину ощущаем себя и мир по иному.

Вся моя грудь откроется, и я потеряю себя, и весь мир войдет в меня пылающей Любовью, и это будет моя смерть, блаженный миг, — потому что — кто снесет мир, пылающий Любовью?

Умереть в духе вместе с трагической жертвой, ликом умирающего Диониса, и воскреснуть в Дионисе воскресающем — в этом сущность дифирамбического очищения.

Не важно вовсе, как ж и т ь, когда пламя Любви открыло грудь... Все, все расплавится в горниле Любви для Преображения, — и не нужно двух для Любви, не нужно и мира для Любви, нужна грудь человеческая, чтобы она могла расщесать и впустить творящее пламя... Огонь Любви рассудит все.

Так говорят нам маски новой драмы («Кольца», стр. 179, 182), являющей характеристические симптомы выше очерченной эволюции дионисийского искусства: расширение индивидуального я до его мировой беспредельности чрез углубление личного страдания, отрешенность от внешнего ради откровений внутренних и тяготение к тому дифирамбическому разрешению духа, которое снимает всякое ч т о и как бы топит его в одном неизрекаемом к а к. Недаром эта драма начинается в уютной, но слишком светлой и, быть может, уже напоминающей корабельную каюту комнате, в окна которой, вместе с темными ветвями сосен, нежно и настойчиво вторгаются веяния невидимого близкого Моря; потом переносит зрителя, с первыми певучими жалобами пронзенной на смерть жертвы, на берег немолчно ропщущей Тайны, — и наконец увлекает нас, с своим трагическим кораблем, в темную безбрежность божественной Пучины. **

Чуждо природе драмы ставить свою целью определенное утверждение или положительный императив. Раскрывая свое дифирамбическое к а к, она упраздняет всякое ч т о. И новая драма, о которой мы говорим как о явлении симптоматическом, как бы, изначально отрекаясь от всякого нового ч т о («мне хочется петь старую, старую, старую песнь — песнь о верности, о простой и верной любви», стр. 92), не указывает никакого исхода из вскрываемой ею антинормы любви и страсти, кроме единственного: ощутить жизнь по новому.

Чему же ты учила меня, моя Любовь? Из своей тесноты человек научается... своей свободе (стр. 193).

Не плачьте, не плачьте: никто не знает, над чем плакать и чему радоваться (стр. 204).

Из лона внутренне пережитого к а к возникает, правда, и некое ч т о; но это — не логический итог других предпосланных ч т о, а внушение мистическое. «Неважно вовсе, как ж и т ь», говорит Аглая; но говорит так потому, что Жизнь уже предстала ей как вселенская Жертва.

Они при мне, мое зовущее воление к лучшему, нежели наша жизнь... Но — есть где-то, глубже души и глубже воления надежд, — Молчание. И мое Молчание тоже при мне. В моем Молчании нет ни д а, ни н е т. Дух идет со всем творением и что знает и что будет, — того не скажет душе. Покорность Веры — мое Молчание (стр. 155).

Аглая, мы хотим жить, как вы учили: любя, прощая, легко и огненно (стр. 202).

Дальше, дальше... чтобы не было железного кольца для двоих, чтобы не было мертвого зеркала для мира (стр. 139).

Истинная любовь — таинственная жертва. Мистический брак — соумиране в духе.

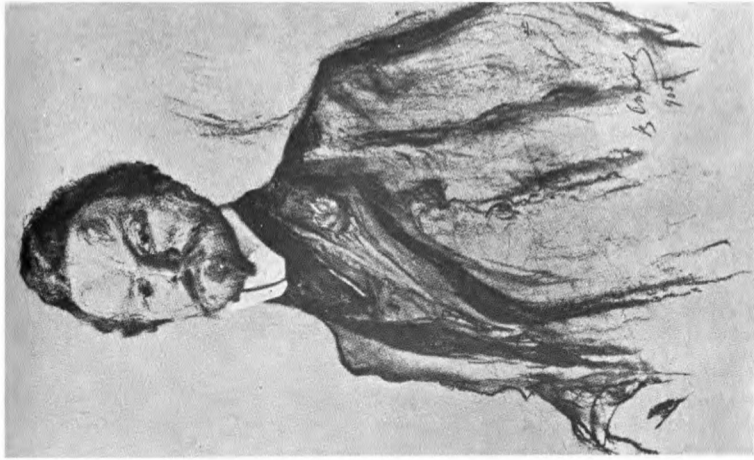
Коль из двух душ исторгся смертной муки
Единый крик, —

тогда лишь они мистически обрели друг друга и разрушили заклание земного разделения взаимно ищущих и не могущих достичь один другого, в «тщете объятий, сопрягающих тела». **

Свершилась двух недостижимых встреча,
И дольний плен,
Твой плен, любовь — Одной Любви предтеча,
Преодолен!



Валерий Брюсов.
Неоконченная, предсмертная работа
М. Врубеля. 1909.



Константин Бальмонт.
Рисунок В. Серова. 1905.



Николай Бердяев.
Фот. начала XX века.



Евгения и Аделаида Герцик.
Фот. времен первого периода «Башни».

Но Дух хочет нового, конечного отречения.

О, Кана душ! О, в гробе разлученья —
Слиянье двух!...
Но к алтарям горящим отреченья
Зовет вас Дух.
На подвиг вам божественного дара
Вся мощь дана:
Обретшие, вселенского пожара
Вы семена.

(«Кормчие Звезды».)

Если любящие чудесно обрели друг друга, они уже не принадлежат только друг другу.

Мы любим все. Мы слепы все. Земля и море, заклеванная птичка и стонущий лев — ждут нашей новой любви в прозрении. Мы не можем быть двое, не должны смыкать кольца, мертвым зеркалом отражать мир. Мы — мир (стр. 176).

Не надо жалеть тесных милых колечек. Кольца в дар Зажегшему (стр. 204).

Океану Любви — наши кольца любви (стр. 178).

Рассеклась грудь и вместила всю Любовь. Практического вывода отсюда, применения к жизни — нет и быть не может. «Все это приложится». Да и выдержит ли «смертная грудь» вошедший в нее «мир»?

Бесконечна в человеке жажда любить. Но вот он весь изшел, истаял весь любовью — и истаяла капля в небеса, только капля! Он же жаждал стать океаном, — океаном и морями рдеющих облаков (стр. 176).

Блаженные Франциск Ассизский и Клара, кажется, любили: и, взглянув один на другого, разошлись, чтобы потонуть в океане Любви божественной. Но чаще путь к мистическому очищению ведет чрез Дантов «темный лес», и распятие любви совершается на кресте Греха.

Пришла Страсть, и разрушила любовь обретших. Как могла случиться «измена», если они были истинно обретшими, и если «тесна любви единой грань земная»? Любовь, именно вследствие тесноты земной грани, перерастает ее, распростирая свои зелено-солнечные сени в сверхличную область Жертвы. Нельзя земной грани вместить и корни и вершину дерева жизни. Но сердце хотело петь старую песнь верности. Трагическая вина этого сердца в том, что оно содрогнулось перед последним отречением, которое повелительно подсказывал ему Дух, раньше чем топор Греха лег у

корней дерева. Только свободное отречение пересаживает дерево с его корнями в надмирную землю, где будет поливать его своими вселенскими слезами добрый садовник — Эрос, не забывающий ни единого цветика земного луга, ибо все цветы воскрешает он на своих вневременных пажитях. Тогда пришла Страсть, и подсекла дерево, чтобы одной владеть его глубинными черными корнями.

VII

Страсть и Смерть на чашках весов. Одна кличет другую.
По линии равновесия скачет Жизнь (стр. 120).

Страсть и Смерть связаны соотношением; но на обеих стоят стопы Эроса, из обеих встает Любовь, кровно-родная и чуждая обеим. Ибо Любовь антиномична Страсти, как ее «бессмертные алкания» антиномичны Смерти.

Из обеих чаш-алтарей Весов вселенских поднимается золотое облако; прозрачно-огненным видением возникает из него парящий Эрос. Своими длинными крыльями осеняет он обе чаши, колеблющиеся в руке Трагедии, — она же держит другою рукой маску Страдания с полыми глазницами, сидя над морем. Огнеликий Эрос отражается в море, как солнце глубин, и его перистые крылья над чашами кажутся в трепетной зыби цепями золотых колец, падающих на дно.

ВАГНЕР И ДИОНИСОВО ДЕЙСТВО

I

Вагнер — второй, после Бетховена, зачинатель нового дионисийского творчества, и первый предтеча вселенского мифотворчества. Зачинателю не дано быть завершителем, и предтеча должен умялаться.

Теоретик-Вагнер уже прозревал дионисийскую стихию возрождающейся Трагедии, уже называл Дионисово имя. Общины художников, делателей одного совместного «синтетического» дела — Действа, были, в мысли его, поистине общинами «ремесленников Диониса». Мирообъятный замысел его жизни, его великое дерзновение поистине были внушением Дионисовым. Над темным океаном Симфонии Вагнер-чародей разостлал сквозное златотканное марево аполлинийского сна — Мифа.

Но он видел бога еще в пылающей купине и не мог осознаться ясно на распутьях богодейства и богоборства. Ницше был Аароном этого Моисея гордой и слишком человеческой воли. Он мог повелевать скалам, — но он ударял по ним жезлом. И он блуждал сорок лет, и только в даях увидел обетованную землю...

Уже он созывал на праздник и тайнодействие. Но это были еще только *δρώμενα*: праздничные священные зрелища, — еще не мистический хоровод.

II

Воскрешая древнюю Трагедию, Вагнер должен был уяснить себе значение исконного хора. Он сделал хором своей музыкальной драмы — оркестр; и как из хорового служения возникает лицедейство участи героической, так из лона оркестровой Симфонии выступает у него драматическое действие. Итак, хор был для него уже не «идеальный зритель», а поистине дифирамбическая предпосылка и дионисийская основа драмы. Как хор Титанов нес у Эсхила действие «Прометея Освобожденного», так многоустая и все-же немая Воля поет у Вагнера бессловесным хором музыкальных орудий глубинные первоосновы того, что в аполлинийском сновиде-

нии сцены приемлет, в обособившихся героях, человеческий лик и говорит человеческим словом.

Собравшаяся толпа мистически приобщается к стихийным голосам Симфонии; и поскольку мы приходим в святилища Вагнера — и «творить», не только «созерцать», мы становимся идеальными молекулами оргийной жизни оркестра. Мы уже активны, но активны потенциально и латентно. Хор Вагнеровой драмы — хор сокровенный.

III

Таков ли должен быть дифирамбический хор грядущей Мистерии? Нет. Как и в древности, в пору «рождения Трагедии из духа Музыки», толпа должна плясать и петь, ритмически двигаться и славить бога словом. Она будет отныне бороться за свое человеческое обличье и самоутверждение в хоровом действе.

Как в Девятой Симфонии, ныне немые инструменты усиливаются заговорить, напрягаются вымолвить искомое и несказанное. Как в Девятой Симфонии, человеческий голос, один, скажет Слово. Хор должен быть освобожден и восстановлен сполна в своем древнем полноправии: без него нет общего действа, и зрелище преобладает.

Из мусикийской оргии должны возникать просветы человеческого сознания и соборного слова в ясных, хоровых и хороводных песнопениях. А протагонисту дело — говорить, не петь. Бесконечная монодия, это последнее наследие оперных условностей, будет преодолена. Эллинская форма, единая верная, восторжествует опять, углубленная и обогащенная орудийной Симфонией, — все вызывающей, все объемлющей и несущей на широких валах своей темной пучины. Чрез святилища Греции ведет путь к той Мистерии, которая стекшиеся на зрелище толпы претворит в истинных участников Действа, в живое Дионисово тело.

Но Вагнер был только — зачинатель. Аполлоново зрительное и личное начало одержало верх в его творчестве, потому что его хор был лишь первозданным хаосом и не мог действительно противопоставить самоутверждению героев-личностей свое еще темное и только страдательное самоутверждение.

IV

Внезапно человеческий голос, в Девятой Симфонии, выводит нас из темного леса орудийных гармоний на солнечную прогалину

самосознания ясно прозвучавшим призывом: «Братья, не эти звуки! Иные заведем песни — приятней и радостней!»... Тогда, — говорит Вагнер, — словно Свет родился в хаосе... Рухнул хор, прорвавшись светлым потоком:

Радость, искра солнц небесных,
Дочь прекрасной стороны!...

Если мы представим себе хор этой симфонии, затопивший площадь, уготованную для Действа, в венках и светлых волнах торжественных одежд и в ритмическом движении хора Радости, — если представим себе возникновение человеческого голоса и образа, в лице хора и лице трагического актера, из лона инструментальной музыки таким, каковым оно намечается в своих возможностях Девятою Симфонией, — мы убедимся, как велик недочет в Вагнеровом осуществлении им же самим установленной формулы «синтетического» искусства музыкальной драмы: в живой «круговой пляске искусств» еще нет места самой Пляске, как нет места речи трагика. И зодчий, чьею задачей Вагнер положил строение нового театра, еще не смеет создать, в сердцевине подковы сидений, — круглой оркестры для танца и песнопений хора — двойственного хора являющихся нам в мечте Действ: хора малого, непосредственно связанного с драмой, и хора расширенного, хора-общины. Мост между сценой и зрителем еще не переброшен — двумя «сходами» (*πάροδοι*) чрез полость невидимого оркестра из царства Аполлоновых снов в область Диониса: в принадлежащую соборной общине оркестру.

Борьба за демократический идеал синтетического Действа, которой мы хотим и которую мы предвидим, есть борьба за оркестру и за соборное слово. Если всенародное искусство хочет быть и теургическим, оно должно иметь орган хорового слова. И формы всенародного голосования внешни и мертвы, если не найдут своего идеального фокуса и оправдания в соборном голосе оркестры. В Эсхиловой трагедии и в комедии Аристофана оркестра утверждалась и как мирская шодка; и ею были живы совет Ареопага и гражданское вече Пникаса.

ПРЕДЧУВСТВИЯ И ПРЕДВЕСТИЯ

НОВАЯ ОРГАНИЧЕСКАЯ ЭПОХА И ТЕАТР БУДУЩЕГО

I

Видеть ли в современном символизме возврат к романтическому расколу между мечтой и жизнью? Или слышна в нем пророческая весть о новой жизни, и мечта его только упреждает действительность? Вопрос, так поставленный, может возбудить недоумения. Прежде всего: в каком объеме принимается термин символизма? Поспешим разъяснить, что не искусство лишь, взятое само по себе, разумеет мы, но шире — современную душу, породившую это искусство, произведения которого отмечены как бы жестом указания, подобным протянутому и на что-то за гранью холста указующему пальцу на картинах Леонардо да Винчи. Речь идет, следовательно, не о пророчественном или ином значении отдельных созданий нового искусства и не об отдельных теоретических утверждениях новой мысли, но об общей ориентировке душевного пейзажа, о характеристике внутреннего и наполовину подсознательного тяготения творческих энергий. Итак, романтична или пророчественна душа современного символизма?

Дальнейшие необходимые разъяснения должны сводиться к обоснованию поставленной дилеммы. Почему непременно — или романтизм, или пророчествование? Отчего не нечто третье? Оттого, что только в этих двух типах духовного зиждительства искусство перестает быть успокоенно замкнутым в определенных его понятием границах и ищет переступить за пределы безотносительно-прекрасного, то становясь глашатаем личности и ее притязаний, то возвещая суд над жизнью и налагая на нее или, по крайней мере, противопоставляя ей свой закон. Так или иначе, и сознательно ли предписывая пути жизни, или всем своим бессознательным устремлением отрицая ее во имя жизни иной, искусство, в этих двух типах духовного зиждительства, утверждает себя не обособленною сферой культуры, но частью общей культурной энергии, развивающейся в форме текучей, в форме процесса и становления, и потому или стремится к бесформенности, или непрестанно разбивает свои формы, не вмещающая в них им несоразмерное содержание.

Если постоянный помысл о том, что лежит за гранью непосред-

ственного восприятия, за естественным кругом созерцаемого феномена, отличителен для современного символического искусства; в особенности же, если наше творчество сознает себя не только как отобразительное зеркало иного зрения вещей, но и как преобразующую силу нового прозрения, — ясно, что оно, столь отличное от самодовлеющего и внутренне уравновешенного искусства классического, представляет собой один из динамических типов культурного энергетизма.

Но почему романтизму мы противопоставляем пророчествование? И разве то, что кажется пророчеством мистика, не может быть определено историком как одна из форм романтизма? Нам представляется уместным различить внутренние признаки обоих понятий.

Романтизм — тоска по несбыточному, пророчество — по несбытому. Романтизм — заря вечерняя, пророчество — утренняя. Романтизм — *odium fati*; пророчество — «*amor fati*». Романтизм в споре, пророчество в трагическом союзе с историческою необходимостью. Темперамент романтизма меланхолический, пророчества — холерический. Невозможное, иррациональное, чудо — для пророчества постулат, для романтизма — *pium desiderium*. «Золотой век» в прошлом (концепция греков) — романтизм; «золотой век» в будущем (концепция мессианизма) — пророчество.

Это последнее — лишь пример. И, чтобы сразу же успокоить скептиков, которые скажут: «однако золотой век не наступил», объяснимся, что под пророчествованием мы понимаем не непременно точное предвидение будущего, но всегда некоторую творческую энергию, упреждающую и зачинающую будущее, революционную по существу, — тогда как романтизм не имеет и не хочет иметь силы исторического чадородия, враждует со всякою действительностью, особенно с исторически ближайшею, и ждет лучшего от невозможного возврата былого.

II

На вопрос о том, романтична или пророчественна душа современного символизма, ответит, конечно, только будущее. Мы же судим по гадательным признакам и по самонаблюдению. Психология наша — не психология романтиков. Романтической мечтательности, романтическому томлению мы противопоставляем волевой акт мистического самоутверждения. Романтизм, если он *только* романтизм, — просто маловерие; и маловерен он потому, что центр тяжести его веры — вне его, но и вне мира, и он не находит в себе силы последовать за мистикой «*ab exterioribus ad interiora*»,

— внутрь себя от всего внешнего, чтобы в глубинах внутреннего опыта творческая воля могла сознать себя и определить, как движущее начало жизни.

Характеристична для определения отношений между романтизмом и мистическим пророчествованием маленькая поэма Шиллера: «Путник». Скиталец, с детства покидающий родимый дом, чтобы отыскать в конце своих странствий таинственное «святилище», где он снова обретет все отвергнутое им, но милое сердцу земное «в небесной нетленности», имеет Веру своим «вожатым», и Надежда делает ему бесконечный и, повидимому, напрасный путь его легким и манящим. Стихотворение кажется мистическим «Pilgrim's Progress», все — до последней строфы, где обманчивая маска вдруг сброшена, и мы слышим заключительное слово романтика:

И во веки надо мною
Не сольется, как поднесь,
Небо светлое с землею.
Т а м не будет вечно З д е с ь . . .

Иначе разрешается этот вздох о недостижимом в родственном стихотворении Вл. Соловьева: «до полуночи неробкими шагами» будет идти путник к берегам тайны и чуда, где — он знает это — его ждет и дождется сверкающий огнями, заветный храм.

Романтизм вожделеет предметов своего мечтания. Мы же призываем то, что, быть может, предчуем как нечто трагическое. Наша любовь к грядущему включает в себя жертвенное отрешение от иного, с чем мы связаны тончайшими органическими нитями, задушевыми связями. Романтизм имеет одну только душу; пророчество — слишком часто! — две души: одну — сопротивляющуюся, другую — насильственно влекущую. Пророчество трагично по природе. Романтик слишком хорошо помнит, что его несбыточное — несбыточно; в его идеале нет упора и сопротивления, необходимых для борьбы трагической. В мирозерцании романтика не жизнь, новая и неведомая, противостоит живой действительности, но жизни противостоят сновидения, «*simulacra inania*». Романтизм внутренне чужд трагизма и потому, пока не кончает капитуляцией перед действительностью (и натурализмом в искусстве), — так любит трагическую пышность и внешний беспорядок страстей. Чуткая же душа пророчества часто боится и медлит разбудить уснувшие бури уже шевелящегося хаоса.

Романтик называет по имени тени своих мертвецов, которые он тревожит в их могилах. Мы же вызываем неведомых духов. Символы наши — не имена; они — наше молчание. И даже те из нас, которые произносят имена, похожи на Колумба и его спутников, называвших Индией материк, что вот-вот выплывет из-за дальнего горизонта.

То, о чем мы «пророчествуем», сводится, с известной точки зрения, к предчувствию новой органической эпохи. Для недавно торжествовавшего позитивизма было едва-ли не очевидностью, что смена эпох «органических» и «критических» закончена, что человечество окончательно вступило в фазу критицизма и культурной дифференциации. Между тем уже в XIX веке ряд симптомов несомненно обнаруживал начинающееся тяготение к реинтеграции культурных сил, к их внутреннему воссоединению и синтезу.

Одним из этих симптомов было выступление на мировую арену русских романистов. Неудивительно, что клич о предстоящем возврате эпохи органической (сызнова и по-новому примитивной) прозвучал из уст пришельцев-варваров: Ж.-Ж. Руссо был только наполовину варвар по духу. Однако, и на Западе можно было наследить аналогические устремления. Так в культурном круге наших старших братьев среди варваров, — у немцев, — возник Вагнер, и за ним — Ницше: тот — с призывом к слиянию художественных энергий в синтетическом искусстве, долженствующем вобрать в свой фокус все духовное самоопределение народа; этот — с проповедью новой, цельной души, для которой (так противоположна она душе «теоретического человека», сына эпохи критической!) воля есть уже познание, познание (в смысле утверждения) — жизнь, жизнь — «верность земле». Независимо от Ницше Ибсен завещал нам, «мертвым», «воскреснуть»: восстал против красоты, разбившейся на художества и на отдельные, замкнутые и обособленные художественные создания, и пророчил, что красота вся станет жизнью и вся жизнь — красотой.

Идеи общественного переустройства, обусловленные новыми формами классовой борьбы, несли в себе *implicite* требование эпохи органической и предполагали новые возможности культурной интеграции. А рядом с ними эволюция нравственного сознания сопровождалась крушением этики, отлившейся в разноликие системы внешних норм, и даже заподозрением самой идеи обязанности, — выдвигая на место прежних ликов долга моральный аморфизм и адогматизм.

С кризисом нравственных императивов открылись необъятные горизонты мистики, понимаемой как свободное самоутверждение сверхличной воли в индивидууме. Индивидуализм стремился к интеграции личности в ее переживаниях, уединяя и дифференцируя в то же время личность в плане общественном; но мистический сверхиндивидуализм перебрасывает мост от индивидуализма к принципу вселенской соборности, совпадая в общественном плане с формулой анархии, поскольку последняя, в ее чистой идее, представляет синтез безусловной индивидуальной свободы с началом соборного единения.

Попытки религиозного синкретизма, попытки введения в христианское сознание элементов своеобразно преломленного в его среде пантеизма, новые, более духовные, откровения идеи теократической, — все эти разнообразны феномены были симптомами начинающейся интеграции в сфере религиозной. Наконец, в области философии реакция против навыков и методов мышления, свойственных эпохе критической, сказывается в преодолении самого идеализма и в тяготении к примитивному реализму. Не один Ницше чувствовал себя роднее Гераклиту, нежели Платону; и не лишена вероятности догадка, что ближайшее будущее создаст типы философского творчества, близкие к типам до-сократовской, до-критической поры, которую Ницше называл «трагическим веком» эллинизма.

IV

В круге искусства символического, символ естественно раскрывается как потенция и зародыш мифа. Органический ход развития превращает символизм в мифотворчество. Внутренний необходимый путь символизма предначертан и уже предвозвещен (искусством Вагнера). Но миф — не свободный вымысел: истинный миф — постулат коллективного самоопределения, а потому и не вымысел вовсе и отнюдь не аллегория или олицетворение, но ипостась некоторой сущности или энергии. Индивидуальный же и не общеобязательный миф — невозможность, *contradictio in adiecto*. Ибо и символ сверх-индивидуален по своей природе, почему и имеет силу превращать интимнейшее молчание индивидуальной мистической души в орган вселенского единомыслия и единочувствия, подобно слову и могущественнее обычного слова. Так искусство, в своем тяготении к мифотворчеству, тяготеет к типу большого, всенародного искусства.

Мы пережили свою критическую эпоху, свою эпоху дифференциации — тот круг, когда искусство наше было «интимным». Мы вступили в круг искусства «келейного», искусства отшельников, сверх-индивидуалистов, преодолевших в принципе старый индивидуализм, внешне уединенных, внутренне соединенных с миром, людей не личного, а вселенского воления и устремления в плане личной свободы. Искусство келейников есть уже искусство универсальное, но лишь в форме скрытой энергии и потенциально. Станут ли они органами мифотворчества, т. е. творцами и ремесленниками всенародного искусства? Осуществление этой возможности означало бы наступление органической эпохи в искусстве. И если бы такая интеграция художественных энергий осуществилась в дей-

ствительности, она, по внутренней логике своего развития, выявилась бы и сосредоточилась в синтетическом искусстве всенародного действия и хоровой драмы.

V

Но прежде чем перейти к исследованию природы хорового действия, нам необходимо бросить взгляд на проблему архитектуры в связи с вопросом о возможностях наступления новой органической эпохи.

Безошибочная индукция уверяет нас, что каждая органическая эпоха в истории ознаменовывается возникновением существенно нового архитектурного стиля. Иначе, впрочем, и быть не может, если органическая эпоха характеризуется полной интеграцией художественных энергий: их синтетическое единство отпечатлевается в едином стиле эпохи, искусством же стиля по преимуществу является зодчество.

Можно ли, однако, предполагать, что в более или менее отдаленном будущем возникнет самостоятельный архитектурный стиль? Правда, допущение абсолютно новой культурной эпохи обуславливает собою и допущение абсолютно новых культурных потребностей, отпечаток которых не может не произвести глубоких изменений в формах архитектоники. Достаточно указать на постулируемый развитием мифа и драмы хор и хоровод — музыкально-поэтические элементы, предписывающие зодчеству мотивы круга и кольцеобразного ограждения, например, круговой колоннады.

Тем не менее, мы склонны думать, что не архитектура статическая отметит нарождающуюся органическую эпоху, которая уже не может быть примитивною в том смысле, в каком истинно примитивны были ее исторические предшественницы, — но та динамическая и текучая архитектура, имя которой — Музыка. Недаром же музыка преимущественно новое и наше искусство в хороводе искусств нашей динамической и текучей культуры. И как в те примитивные эпохи все творчество было запечатлено единым архитектурным стилем, как тогда все его потоки втекали в священное вместилище храма, — так все творчество будущего будет возникать «из духа музыки» и вливаться в ее всеобъемлющее лоно.

Поскольку примитивное искусство было религиозно до своей сердцевины, постольку гиератично было зодчество. Кажется, что архитектура пала с падением храма, как фетиша. Будущая органическая эпоха не может не быть более одухотворенной, чем эпохи, ей предшествовавшие: фетишизм, этот вечно живой, глубоко живучий культурный фактор, не исчезнет, но, вероятно, предстанет в

утонченнейшем своем аспекте, — быть может, как фетиш-мелодия или музыкальное внушение.

Как бы то ни было, музыка, которая с поры Бетховена и Вагнера заняла в нашем эстетическом сознании подобающее ей место, как зачинательница и руководительница всякого будущего синтетического действия и художества, является и в перспективе грядущей органической эпохи равно предназначенною ко владычеству и гегемонии во всей сфере художественного творчества. Нам было важно установить этот результат для дальнейшего исследования проблемы хорового действия.

VI

Энергия, имя которой — Искусство, является нам или собранной и кристаллизованной в устойчивых и готовых формах своей объективации, которые мы эстетически воспринимаем, как бы расплавляя и сызнова воссоздавая их в нашем сознании, — или же текучей и развивающейся перед нами и впервые объективирующейся в нашем восприятии. Полюс статики в искусстве представлен зодчеством, динамики — музыкой. Ближе всего к этим предельным точкам, из остальных искусств, ваяние и пляска: первое — к пределу статического покоя, вторая — к пределу динамического движения.

Но и пляска — лишь последовательность скульптурных моментов; и в самой музыке внезапно возникает из гармонических волн пластическая форма солнечно-очерченной мелодии и стоит аполлинийским видением над темно-пурпурными глубинами оргийных зыбей. Есть статика в музыке, и в пластике динамика.

Сикстинская Мадонна идет. Складки ее одежд выдают ритм ее шагов. Мы сопутствуем ей в облаках. Сфера, ее окружающая, — скопление действующих жизней: весь воздух переполнен ангельскими обличиями. Все живет и несет ее; пред нами — гармония небесных сил, и в ней, как движущаяся мелодия, — она сама; а на руках ее — Младенец, с устремленным в мир взором, исполненным воли и гениальной решимости, — Младенец, которого она отдает миру, или, скорее, который сам влечет в мир ее, свою плоть, и с нею стремится за собою всю сферу, где она блуждает.

В каждом произведении искусства, хотя бы пластического, есть скрытая музыка. И это не потому только, что ему необходимо присущи ритм и внутреннее движение; но сама душа искусства музыкальна. Истинное содержание художественного изображения всегда шире его предмета. Творение гения говорит нам о чем-то ином, более глубоком, более прекрасном, более трагическом, более божественном, чем то, что оно непосредственно выражает. В этом

смысле оно всегда символично; но то, что оно объемлет своим символом, остается для ума необъятным, и несказанным для человеческого слова. Чтобы произведение искусства оказывало полное эстетическое действие, должна чувствоваться эта непостижимость и неизмеримость его конечного смысла. Отсюда — устремление к неизреченному, составляющее душу и жизнь эстетического наслаждения: и эта воля, этот порыв — музыка.

VII

Обратимся, после этих предварительных замечаний о статической и динамической формах художественной энергии, к вопросу о том, какие пути открываются театру, — при заранее условленном допущении, что судьбы современного искусства в целом определяются обще-культурным тяготением к собиранию и интеграции дифференцированных энергий.

Впрочем, и помимо этого допущения нельзя не видеть, что жажда иного, еще не раскрывшегося театра, жажда неопределенная и глухая, и столь же неопределенное и глухое недовольство театром существующим стали явлением обычным. Тогда как в других родах искусства художники опережают запросы общества и должны бороться с преданием не за свое новое творчество только, но и за самый принцип перемены и нововведения, — в области Музы сценической «мысль о желательности исканий встречает едва ли не всеобщее, частью прямое, частью симптоматически выраженное и молчаливое признание»**.

Не подлежит сомнению, что, как формально искусство сценическое принадлежит к динамическому типу искусств, поскольку драма развивается перед нами во времени, так и по внутренней своей природе оно представляет собой действующую энергию, направленную не к тому только, чтобы обогатить наше сознание вселением в него нового образа красоты, как предмета безвольных созерцаний, но и к тому, чтобы стать активным фактором нашей душевной жизни, произвести в ней некоторое внутреннее событие. Ведь еще древние говорили об «очищении» («катарсисе») души зрителей, как цели, преследуемой и достигаемой истинною трагедией.

Между тем всемирно-историческое развитие театра являет значительный уклон, от этого исконного самоопределения Музы сценической, к полюсу пластической статики. Драма родилась «из духа музыки», по слову Ницше, или, в более точных исторических терминах, из хорового дифирамба. В этом дифирамбе все динамично: каждый участник литургического кругового хора — действенная

молекула оргийной жизни Дионисова тела, его религиозной общины. Из жертвенного экстатического служения возникло дионисийское искусство хоровой драмы. Прежняя реальная жертва, впоследствии жертва фиктивная, это — протагонист, ипостась самого бога оргий, изображающий внутри круга страдальную участь обреченного на гибель героя. Хоровод — первоначально община жертвоприносителей и причастников жертвенного таинства.

Дальнейшие судьбы дионисийского искусства определяются дифференциацией частей его изначального состава. Дифирамб обособляется, как самостоятельный род лирики. В драме деяния и страсти героя-протагониста приобретают значение исключительное, привлекают всепоглощающее внимание присутствующих, обращая их из прежних сообщников священного действия, из совершителей обряда в зрителей праздничного зрелища. Хор, давно отделившийся от общины, отобщается и от героя: он — уже только сопровождающий элемент центрального события, воспроизводящего перипетии героической участи, пока не становится окончательно ненужным и даже стеснительным. Так вырастает «театр» (*ἄετρον*), т. е. «зрелище» (*spectacle*, *Schauspiel*), — *только* зрелище. «Маска» актера уплотняется, так, что чрез нее уже и не сквозит лик бога оргий, ипостась которого был некогда трагический герой: «маска» сгущается в «характер».

В век Шекспира все рассчитано на воспроизведение этого «характера». И французский театр XVII века — разве это не апогей приближения сцены к пластике? Эпоха, замкнувшая текучую музыку природы в неподвижно-архитектурные формы Версальских садов, — разве не сделала она столь же статическими и лики Мельпомены? Мы восхищаемся произведениями этой великой поры драматического творчества, как произведениями пластическими. Подобно статуе, герой предстает нам как живой механизм мускулов, из которых каждый своим напряжением обнаруживает строение и устремление остальных. Логичность судьбы, единственно нас занимающей, такова, что все обусловлено всем, и выпадение одного звена прагматической цепи разрушает целое. Развитие драмы обращается в демонстрацию математической теоремы, сцена — в арену, где вступают в бой гладиаторы страсти и рока. Толпа расходится, удовлетворенная зрелищем борьбы, насыщенная убийством, но не омытая кровью жертвенной.

VIII

Новый театр снова тяготеет к началу динамическому. Не таков ли театр Ибсена, где в томительной духоте сгущается электри-

чество накопленных энергий и разражаются в демоническом великолепии несколько очистительных ударов, не разрешая однако атмосферу от ее грозящей напряженности? Или театр Матерлинка, уводящий нас в лабиринт тайны, чтобы покинуть перед замкнутой железной дверью? Или театр Верхарна, где протагонистом выступает сама толпа? Или Вагнерово действо о Тристане и Изольде, где лики любящих возникают, в конвульсиях трагической страсти, из волн темного хаоса, всемирного Мэона, чтобы снова поникнуть и истаять в нем, платя, как индивидуумы, по слову древнего Анаксимандра, своею гибелью искупительное возмездие за самое возникновение свое, — так что ничего более не остается пред потерянным взором соглядатая их судеб, кроме беспредельного пурпурового океана неугомонной мировой Воли и неистомного мирового Страдания?

Нагляднее всего, быть может, проявляется принцип динамизма в так называемом реалистическом театре, который хочет быть заведомо *terre-à-terre* и изгоняя поэтому «героя», делает как бы центральным лицом драмы самоё «Жизнь», как текучее становление и неразрешающийся процесс. Те, кто идут созерцать эти кинематографы повседневности, заранее знают, что перед их глазами не завяжется впервые новый узел живых сил и они не увидят никакой «развязки», потому что сама «жизнь» — единственный узел той всеобщей драмы, отрывок которой будет разыгран на сцене, и развязка еще не дана действительностью. Они удовольствуются, если драматург выдвинет частную проблему этой жизни, поставит вопрос, подлежащий обсуждению на митинге общественного мнения. Но динамическое начало драмы здесь утверждается вполне. Цель зрелища не столько эстетическая, сколько психологическая: потребность сгустить всеми переживаемое внутреннее событие — «жизнь»; ужаснуться, разглядев и узнав собственный двойник; бросить факел в черную пропасть, зияющую под ногами у всех, чтобы осветить беглым лучом ее бездонную неизмеримость. Но это уже почти дионисийский трепет и «упоение на краю бездны мрачной».

Если же новый театр снова динамичен, пусть будет он таковым до конца. По примеру древних, врачевавших исступление экзотической музыкой и возбуждающими ритмами пляски, нам надлежит искать музыкального усиления аффекта, как средства, могущего произвести целительное разрешение. Театр должен окончательно раскрыть свою динамическую сущность; итак, он должен перестать быть «театром» в смысле только «зрелища». Довольно зрелищ, не нужно *circenses*. Мы хотим собираться, чтобы творить — «деять» — соборно, а не созерцать только: «zu schaffen, nicht zu schauen». Довольно лицедейства, мы хотим действия. Зритель должен стать деятелем, соучастником действия. Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних «оргий» и «мистерий».

В дионисийских оргиях, древнейшей колыбели театра, каждый их участник имел пред собою двойственную цель: соучаствовать в оргийном действии (*συμβαλλεῖν*) и в оргийном очищении (*καθαρίσεισθαί*), святить и святиться, привлечь божественное присутствие и воспринять благодатный дар, — цель теургическую, активную (*ἱερούργεῖν*) и цель патетическую, пассивную (*πάσχειν*).

Обособление элементов первоначального действия имело своим последствием ограничение диапазона внутренних переживаний общины: ей было предоставлено только «испытывать» (*πάσχειν*) чары Диониса; и древний теоретик драмы, Аристотель, говорит поэтому лишь о пассивных переживаниях (*πάθη*) зрителей. Неудивительно, что самое действие отодвигается с оркестры, круглой площадки для хора посреди подковы сидений, на просцениум, все выше возносящийся над уровнем оркестры. Проводится та заколдованная грань между актером и зрителем, которая поныне делит театр, в виде линии рампы, на два чуждые один другому мира, только действующий и только воспринимающий, — и нет вен, которые бы соединяли эти два раздельные тела общим кровообращением творческих энергий.

Театральная рампа разлучила общину, уже не сознающую себя, как таковую, от тех, кто сознают себя только «лицедеями». Сцена должна перешагнуть за рампу и включить в себя общину, или же община должна поглотить в себе сцену. Такова цель, некоторыми уже сознанная; но где пути к ее осуществлению?

Напрасно было бы искать приближения к этой цели предрешением содержания желаемой новой драмы. Будет ли искомый театр «театром юности и красоты» или зрелищем «человеческого счастья без слез» (по недавнему требованию Матерлинка-теоретика), театром заветных воспоминаний или вещей предчувствий, благоуханий или священных трепетов, поучений познавательного порядка или воспитательного, театром-«платформой» или театром-кафедрой — ни одна из этих программ не дает средства расколдовать чары театральной рампы. Возможны ухищрения, облегчающие публике вмешательство в ход представления; можно вызвать реплики из среды зрителей (таковые не редки на представлениях итальянских и французских мелодрам); нетрудно, раз дело коснется политики, превратить залу в публичный митинг: но все это, конечно, не есть эстетическое решение поставленной проблемы. Столь же мало помогут делу нововведения чисто внешние и обстановочные: современный театр останется тем же по духу и тогда, когда над головой зрителей будет синеть открытое небо или проглянут за сценой вулканические очертания берегов прекрасного Lago Albano.

Бесплодны попытки установить связь между проблемой рампы и

вопросом: что должно быть предметом грядущей драмы? Ибо всему должен быть в ней простор: трагедии и комедии, мистерии и лубочной сказке, мифу и общественности. Все дело не в «что?», а в «как?», — «как», понятом равно в смысле музыкальном и психологическом и в смысле выработки форм, внутренне способных нести динамическую энергию будущего театра. Мы не видим средства слить сцену и зрительный зал помимо разнуздания скрытой и скованной дионисийской стихии драматического действия — в оркестровой симфонии и в самостоятельной, музыкальной и пластической жизни хора.

Х

В настоящее время драма, с одной стороны, с другой — так называемая «музыкальная драма» живут каждая своей жизнью, текут в двух отдельных руслах, и водораздел их кажется непереходимым. Единая энергия, питая два параллельные потока, умалена и ослаблена в обоих. К счастью, есть признаки, указывающие на недолговечность раскола и на склонение обоих течений к точке слияния.

Ограничимся одним примером. Не знаменательно ли, что драма Матерлинка «Пеллеас и Мелизанда» нуждается в музыкальном истолковании и находит таковое в музыке Дебюсси? Но что эта музыка Дебюсси к «Пеллеасу», как не сведение к абсурду Вагнерова начала «бесконечной мелодии» или, если угодно, речитатива, притязающего, во что бы то ни стало, загородить доступ живой речи и живой драматической игре в заколдованный круг музыкального царства? Остается сделать еще один шаг — и речь восторжествует над условною обязательностью пения, которое уже обесцвечено до мертвенной речитативной декламации.

Ясно, что музыкальная драма должна стать просто драмой; музыка же сохранит и утвердит свое господство в симфонии и хоре, с его массовыми взрывами и разнообразными группировками, полифониями, монодиями и soli, — на площадке для танцев или оркестре (δρχήστρα) единого синтетического действия, индивидуальные роли которого будут исполняться на сцене драматическими актерами.

В самом деле, драма влечется к музыке, — потому что только с помощью музыки она в состоянии раскрыть до конца свою динамическую природу, свою Дионисову стихию; потому что только музыка даст ей грандиозный стиль и ее, — которая должна не следовать за другими искусствами, а предводить их в предрешенном эпохой устремлении от интимной и утонченной замкнутости к большим линиям и многообъемлющим формам, от миниатюры и картины к al-fresco, — сделает носительницей художества всенародного.

Музыка же должна принять в себя драму словесную, потому что не в силах одна разрешить задачу синтетического театра.

XI

Кажется, что только культурно-историческим трением, обусловливающим медленную постепенность в преодолении укоренившихся традиций, объясняется внутренняя аномалия Вагнера творчества, исключаящего, в явном противоречии с принципом синтетическим, из своего «хоровода искусств» как игру драматического актера, так и реальный хор с его пением и оркестрикой. Правда, в отношении к хору формула Вагнера опирается на некоторое теоретическое оправдание, критика которого, впрочем, уже облегчена самим Вагнером, поскольку он теоретически не только приемлет идею хора, но и рассматривает его, как истинного носителя выявляющейся в ликах героев трагедии.

Хор для Вагнера — само содержание драмы, сама Дионисова стихия, ее творящая, — как сказали бы мы; но хор этот — хор сокровенный и безглагольный: он — оркестровая симфония, знаменующая динамическую основу бытия. Этот символический, бессловесный хор — немая Воля, выбрасывающая своим немолчным прибоем на призрачный остров аполлинийских сновидений сцены человеческие облики и голоса «бесконечной мелодии». Сошедшиеся на «Festspiel» мыслятся как молекулы оргийной жизни оркестра; они участвуют в действе, но также лишь латентно и символически. Вагнер-иерофант не дает общине хорового голоса и слова. Почему? Она имеет право на этот голос, потому что предполагается не толпою зрителей, а сборищем оргиастов.

Но оркестр изображает метафизический хор всемирной Воли; хоревты были бы, даже как мистический сонм, все же голосом сознания только человеческого. Это возражение падает потому, что песнь хора не заменила бы симфонии, а лишь влилась в нее, как часть. Символ хорового слова достойно представил бы в беспредельности космического экстаза дионисийскую душу человечества, как его сознательную и действительную носительницу, как мифическую Гиппу (*Ἴππη*), приемлющую в свою обвитую змеями колыбель новорожденного Вакха. И, кроме того, какой-то тайный эстетический закон требует от художника антропоморфизма во всем и мстит за его устранение проклятием аморфизма, сухости и монотонии.

Вагнер остановился на полпути и не досказал последнего слова. Его синтез искусств не гармоничен и не полон. С несоответственной замыслу целого односторонностью он выдвигает певца-солиста и

оставляет в небрежении речь и пляску, множественную вокальность и символизм множества. В музыкальной драме Вагнера, «как в Девятой Симфонии Бетховена, немые инструменты усиливаются заговорить, напрягаются вымолвить искомое и несказанное. Как в Девятой Симфонии, человеческий голос, один, скажет Слово. Хор должен быть восстановлен сполна, в своем древнем полноправии. Без него нет общего действия, и зрелище преобладает». **

XII

Итак, выводимая нами формула синтетической драмы требует, во-первых, чтобы сценическое действие возникало из оркестровой симфонии и ею замыкалось и чтобы та же симфония была динамической основой действия, ее прерывающего внутренне законченными эпизодами драматической игры, — ибо из дионисийского моря оргийных волнений поднимается аполлинийское видение мифа и в тех же эмоциональных глубинах экстаза исчезает, высветлив их своим чудом, когда завершён круг музыкального «очищения»; во-вторых, чтобы реальный хор стал частью симфонии и частью действия; в-третьих, чтобы актеры говорили, а не пели со сцены.

В дополнение ко второму требованию должно прибавить, как условие его осуществления, и требование восстановления оркестры. Партер должен быть очищен для хорового танца и хоровой игры и представлять собою подобие ровного дна отовсюду доступной котловины у подножия холмных склонов, занятых спереди сценой, ступенями сидений для зрителей с остальных сторон. Оркестр должен или оставаться невидимым в полости, определенной ему в театре Вагнера, или быть расположенным в других местах. Корифей орудийного оркестра, в одежде, соответствующей хору, со своим чародейным жезлом и ритмическими жестами всемогущего волшебника и мистагога, не оскорбляет нашего эстетического чувства: он может стоять на глазах у всей общины.

Хор легче всего мыслится нами, как хор двойственный: малый хор, непосредственно связанный с действием, как в трагедиях Эсхила, и хор, символизирующий всю общину и могущий быть произвольно умноженным новыми участниками, хор, следовательно, многочисленный и вторгающийся в действие лишь в моменты высочайшего подъема и полного высвобождения дионисийских энергий, — примером ему является дифирамбический хор Бетховеновой Девятой Симфонии. Первый хор, естественно, вносит больше игры и оркестрики в синтетическое действие; второй ограничивается более важными, как и наиболее одушевленными, ритмами, образует ходы

(процессии, теории) и действует своею массовою грандиозностью и соборным авторитетом представляемой им общины. В самостоятельной жизни хора открывается простор как всем формам музыкальной дифференциации, так и постоянным нововведениям в программе хоровых *intermezzi*, дабы он служил вместилищем непрерывному творчеству общинного оргийного сознания.

Эти изменения, несомненно, предполагают отречение сцены как от бытового реализма, так в значительной степени и от вожделий театральной «иллюзии». Обе эти утраты едва-ли, однако, устрашат современников и, конечно, еще менее устрашат грядущие народные массы, с их исконным пристрастием к идеальному стилю. Кажется, и бытовой реализм, и сценическая иллюзия уже сказали свое последнее слово, и их средства до дна исчерпаны современностью. Во всяком случае, предвидя новый тип театра, мы не отрицаем ни возможности, ни желательности сосуществования других типов, как уже известных и нами использованных, так и иных, еще не развившихся из устарелых или стареющих форм.

XIII

Нет сомнения, что будущий театр, каким он нам представляется, оказался бы послушным орудием того мифотворчества, которое, в силу внутренней необходимости, имеет возникнуть из истинно символического искусства, если последнее перестанет быть достоянием уединенных и найдет гармоническое созвучие с самоопределением души народной. Поэтому божественная и героическая трагедия, подобная трагедии античной, и мистерия, более или менее аналогичная средневековой, прежде всего ответственны предполагаемым формам синтетического действия.

Но формы эти более гибки, нежели то может казаться с первого взгляда. Политическая драма всецело вливается в них и даже впервые чрез них приобретает хоровой, т. е. в символе всенародный, резонанс. Не забудем, что мифотворческая трагедия эллинов часто бывала вместе и политической драмой, и община, праздновавшая в театре праздник Великих Дионисий, естественно обращалась в мирскую сходку, бросая свой восторг или свою ненависть на государственные веса народного собрания или совета старейшин. То же влияние, но в еще сильнейшей степени, оказывала на общественность комедия высокого стиля — комедия Аристофана.

Только в хоровых формах музыкального действия комедия нового времени, издавна прикованная к быту и повседневности, почерпнет отвагу свободного полета; только в них она, не переставая смешить, — напротив, воскрешая божественную оргийность смеха, —

увлечет толпы в мир самой причудливой и разнузданной фантазии и вместе послужит органом самоопределения общественного.

XIV

Среди разнообразных возражений, которые могут быть противопоставлены нашим построениям, мы предусматриваем два, устранение которых поможет нам дополнить наш очерк будущего хорошего действия существенными чертами. Одно из этих возражений формально и основано на понятном эстетическом недоумении, другое касается внутренней стороны нашей темы и требует некоторого углубления.

Сочетание музыки и пения с говором обычно кажется нам эстетически неприемлемым. Мы знаем и не любим его, например, в оперетте. Однако, нельзя упускать из вида, что здесь неблагоприятное впечатление обуславливается более всего специальными причинами, составляющими особенность данного типа театральных представлений. Невыносимо, чтобы актер, только что предававшийся обычной беседе, отнюдь не ритмической и даже подчеркивающей стиль своей повседневности, вдруг подавал реплику романсом или куплетами; неприятно уже и то, что разговор и пение происходят на тех же, преследующих цели иллюзии и все-же неправдоподобных, подмостках.

Как иначе воспринимаем мы выступление хора античных трагедий в тех редких и счастливых случаях, когда мы слышим его действительно поющим! В хоровом действе, которое нам предносится, не только область музыки и область ритмической речи разделены большею частью топографически, но и весь стиль драматической игры, как это вытекает из существа дела, столь различен от стиля современного, что ничего нельзя утверждать заранее о неизбежной дисгармонии элементов музыкального и драматического.

И если современная рампа делает неузнаваемыми людей, перед ней говорящих и жестикулирующих, возможен ли удовлетворительный учет зрительных и акустических условий будущей хоровой драмы, выводящей нас, если не под открытое небо и не в дневное освещение, то, во всяком случае, из стен теперешней театральной залы, этого расширенного салона, в иную архитектурную обстановку и в перспективность совсем иных пространств? Конечно, все таинства иллюзии, все искусство постановки будут использованы, чтобы сделать явление актеров грандиозным; все средства акустики — чтобы усилить и возвеличить звук их речи. И, прежде всего, потребует разрешения основная задача — выработка соответствующего новым потребностям стиля игры и дикции.

Вероятно, с другой стороны, что новые условия драмы сделают ее прагматическое содержание менее сложным, действие менее раз-
витым, как мы видим это у древних, и, наконец, речи действующих
лиц менее многословными.

XV

Последнее замечание приводит нас к другому возражению, нами
предусмотренному. Новейшая драма стремится стать внутренней.
Она «отрешается от явления, отвращается от обнаружения». Мате-
матическим пределом этого тяготения ко внутреннему полюсу тра-
гического является — молчание.** Спрашивается: согласуется ли
мысль об устремлении драмы к безмолвию с утверждением хорового
и соборного начала, как основы будущего действия?

Парадоксом может показаться наше *нет*. Но мы знаем, что в
сверх-индивидуализме разрешается индивидуализм; и если пред
нами борется и гибнет уединенный герой, — где ток дионисийского
оргийного общения между ним и нами, вне потенциального или
реального хорового сознания и одиночества? И чем уединеннее
молчание героя, тем нужнее хор. Так, в Эсхиловой трагедии
«Ниобея» героиня безмолвствовала до заключительного поворота
действия, но зритель ее судеб жил с хором и в хоре ее внутреннюю
жизнь.

Когда после длительных и ожесточенных схваток с Судьбой,
постучавшейся в его дверь, герой-рокоборец Пятой Симфонии Бет-
ховена кажется сраженным, что утешит нас в его трагической
участи — нашей участи, в силу экстаза и внушения Дионисова, —
кроме хора, нашего соборного я? И незримый сонм, мы слышим,
собирается на чей-то клич из далей далеких — увенчать героя и
прославить победу — быть может, только идеальную, — победу
того, кто, быть может, побежден.

Только эстетическая притупленность нашего восприятия позво-
ляет нам выносить концы трагедий, в роде Матерлинкова: «je
crache sur toi, monstre!» — не ища целительного разрешения и очи-
щения от муки этого раздрающего диссонанса в оргийных чарах
бога-Разрешителя.

XVI

Эти размышления вовлекают нас в рассмотрение мистической
природы хорового действия. Но этот предмет требует самостоятель-

ного и иного по методу исследования. Связь настоящего рассуждения обязывает нас лишь к упоминанию, что организация будущего хорового действия есть организация всенародного искусства, а эта последняя — организация народной души.

Театры хоровых трагедий, комедий и мистерий должны стать очагами творческого, или пророческого, самоопределения народа; и только тогда будет окончательно разрешена проблема слияния актеров и зрителей в одно оргийное тело, когда, при живом и творческом посредстве хора, драма станет не извне предложенным зрелищем, а внутренним делом народной *общины* (я назову ее условным термином «пророческой», в противоположность другим общинам, осуществляющим гражданственное строительство, — мирским, или «царственным», — и жизнь церковно-религиозную, — свободно-приходским, или «священственным») — той общины, которая средоточием своим избрала данную оркестру.

И только тогда, прибавим, осуществится действительная политическая свобода, когда хоровой голос таких общин будет подлинным референдумом истинной воли народной.

ПРОМЕТЕЙ

ТРАГЕДИЯ

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Прометей, один из Титанов

Пандора

Фемида, богиня Земли и Правды, мать Прометея

Автодик

Архат

Пирр

Флогий

Дадух

Никтелий

Астрапей

Керавн

Аргест

Нерей, морской старец

Нереиды, его дочери

Океаниды, прибрежные морские нимфы

Три Эринии

Кратос

Бия

} два темных демона-принудителя, — царь и царица

Два гения, отроки с флейтами

Род людей, созданный Прометеем, — мужчины и женщины

Сцена поделена на три части. Орхестра выступает дугою вперед и замыкается сзади стеною скал, посреди которой открыто устье пространной и низкой подземной пещеры. В устьи — жертвенник, с приготовленными к возжению смолистыми ветвями; под сводами подземелья — пылающие горны. По обе стороны пещеры скалы образуют естественные циклопические лестницы уступов, ведущие на просцениум. Последний изображает долину, стесненную утесами, с мрачными воротами каменных теснин и сводами пещер, сообщающихся потайными ходами с подземною кузницею. Справа — многовековой сосновый бор; слева — голубеет днем промеж серых базальтов полоса моря. Прямо, за хаосом скал, — снеговерхие горы.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Подземелье озарено горнами. Над ним темная ночь. Крупные звезды на небе. На темной оркестре хор Океанид. Прометей кует в подземельи. Слышны удары тяжелого молота по наковальне и шум морского прибоя.

ЯВЛЕНИЕ I

ХОР ОКЕАНИД

Мы выи не клоним
Под иго Атланта,
Но мятежимся нивами змей;
И ропщем, и стонем
В берегах адаманта,
Прометей!

ПРОМЕТЕЙ

перемежая речь ударами молота

Греми по наковальне! Заглушай
Океанид, мой молот! Гори, гори!
Пугай волчиц голодных: окрест рыщут
И хищными зрачками роют темь
Эриннии. Будь слеп, ковач, и глух!

Кует, но при возобновленном пении Океанид бросает молот и, зажегши у горна смолистый светоч, с ним в руке, удаляется из подземелья, чтобы подняться внутренним ходом на просцениум.

ХОР ОКЕАНИД

Ненавидим оковы
Светлозданного строя
И под кровом родимых ночей
Колеблем основы
Мирового покоя,
Прометей!

ЯВЛЕНИЕ II

Прометей, с горящим факелом в руке, появляется в одной из пещер просцениума. При выходе коршун слетает к нему на плечо. Три Эриннии окружают его, выступая из темноты. Они держат в руках плоские чаши и плещут из них на землю кровь.

1-я ЭРИННИЯ

поднося чашу коршуну, сидящему на плече Прометей

Что выковал твой молот?

ПРОМЕТЕЙ

Плуг и серп.

2-я ЭРИННИЯ

кормя коршуну

Плуг перекуй в мечи.

ПРОМЕТЕЙ

Есть и мечи.

3-я ЭРИННИЯ

кормя коршуну

Ковач, что ты куешь?

ПРОМЕТЕЙ

Свой плен. Молчи.

1-я ЭРИННИЯ

отступая в темноту

Вина — рождение.

2-я ЭРИННИЯ

так же

Грех — свершение.

3-я ЭРИННИЯ

так же

Зло — ущерб.

ХОР ОКЕАНИД

Непрочны и новы
Олимпийские троны;
Древний Хаос в темнице — святей.
Слышишь черные зовы,
Непокорные стоны,
Прометей?

ЯВЛЕНИЕ III

ПРОМЕТЕЙ

приближается к краю просцениума, лаская рукою коршуну

Что мог я сделал. Бóльшего не мог.

Не мог иного. Все промыслил сам
И предрешил... Довольно! Слышу... Полно,
Прочь, коршун! — Добрый молот мой, мой веский,
Мой ясный, заглушит твой хриплый спор,
И бури вой, и плач Океанид.

Коршун отлетает.

Прометей, сунув светоч в расщелину скалы, садится на камень.

Товарищ-недруг, вожденный враг!
Ты отлетел и роздых ковачу
Усталому на краткий срок дозволил.
Мой зоркий коршун! Если бы навек
Ты отлетел, опять мои персты
Твое обличье создали б из глины,
Мой дух бы вновь твой слепок оживил, —
Чтоб ты терзал, пытая, Прометей,
Судья и клеветник, палач и друг,
И миг свершенья отравлял укором,
И — неотступный овод в полдень белый —
Вперед бы гнал, без отдыха вперед
Едва достигшего на подвиг новый...
Так, ковача кует твой молот-клюв,
И тварь творца творит — непримиримым!

ЯВЛЕНИЕ IV

Встает и, вознося светоч, озаряет им оркестру, на которой выделяются из отступившего в тень хора три Океаниды.

ПРОМЕТЕЙ

Мой горький отдых с вами разделить
Иду, мятежницы Океаниды,
Родимой, древней вопленицы воли,
Неистовые Ночи плачей!
Явитесь мне с глубоким пеньем сестры!

1-я ОКЕАНИДА

О Прометей! Что мог, соделал ты.
Возможное свершил ты, Прометей!

ПРОМЕТЕЙ

Тому, кто превозмог, — ты мог! — укор.

2-я ОКЕАНИДА

Когда б, умыслив невозможный умысл,
Погибнуть мог бессмертный Прометей!

ПРОМЕТЕЙ

Бессмертен я: со мной бессмертен умысл
Того, что невозможным ты зовешь.

3-я ОКЕАНИДА

О Прометей! Возможно е творя,
Ты н е в о з м о ж н о м у творил измену.

ПРОМЕТЕЙ

Людей я сотворил, каких соделать,
Вотще пытаюсь, боги не могли.

1-я ОКЕАНИДА

Себя в подобьи смертном вы творили.

ПРОМЕТЕЙ

Себя творить могущих сотворил я.
Что я возмог, возможет человек.

2-я ОКЕАНИДА

В о з м о ж н о е возможет человек.

ПРОМЕТЕЙ

Я им затмил прозренье зол грядущих,
Вселил в их сердце льстивые надежды;
Я вам, печальницы о невозможном,
Союзников слепых слепил из глины.

3-я ОКЕАНИДА

Из глины ты слепил их, Прометей.

ПРОМЕТЕЙ

Сама в перстах моих слагалась глина
В обличья стройные моих детей,
Когда сошел я в пахнущие гарью
Удолия, где прах Титанов тлел,
Младенца Диониса растерзавших
И в плоть свою приявших плоть его.
Еще незримый теплился огонь
Божественным причастьем Геи темной
В пласту земном, покрывшем кости сильных,
Убитых мезтью Зевсова орла.
Моих перстов ждала живая персть,
Чтоб разрешить богоподобных плен

И свету дня вернуть огонь Младенца.
Я был творцом их, если тот творец,
Чье имя меж богов — Освободитель.

1-я ОКЕАНИДА

Творец — нам пели Мойры — душ вожатый
Из мрака в сумрак, из плененья в плен.

ПРОМЕТЕЙ

Из мрака в сумрак, из подземья — к свету!

2-я ОКЕАНИДА

В плен из плененья, из тюрьмы в затвор —
Нам пели Мойры — водит дух, блуждая.
Уз разрешитель — ковщик новых уз.

ПРОМЕТЕЙ

Я цепи душ перековал, и тоньше,
И расторжмим их одержат цепи.

3-я ОКЕАНИДА

Ты дал огонь им — скрепы заклепать.
Прочней твоих они скуют оковы,
Насколько горн тысячегрудый жарче
И тяжелей удар тысячерукий.

ПРОМЕТЕЙ

Я дал огонь им — в цепи заковать
Цепей предмирных ковача, Кронида.

1-я ОКЕАНИДА

О Прометей! Предугадал Кронид,
Что на себя и на тебя оковы,
Гефэстовых надежнее, скуют
С тобою в лад подъемлющие молот.
Вестям внемли: не гневается Зевс
За дар, тобой похищенный от молний;
Но, в сердце самовластном затая
Глухую зависть, радуется всходам
Грядущих рабств на ниве Прометея
И новою державой веселится.

2-я ОКЕАНИДА

Про то нам пели сестры Нереиды.

Они в безбрежных даях зыбкой соли
Безоблачного Зевса видят лик
И, отразив, согласные, светлеют.

3-я ОКЕАНИДА

И в этот час мы слышим голос дев.
Все ближе по волнам отзвучным песнь...
Они поют: не самого ли старца
Седых пучин, Неря, хор ведет?

ХОР ОКЕАНИД

обступая трех сестер

Мы выи не клоним
Под иго Атланта,
Но мятежимся нивами змей;
И ропщем, и стонем
В берегах адаманта,
Прометей!

При последних отзвуках этой строфы хор, отхлынув с середины оркестры двумя сонмами к основаниям просцениума, располагается на нижних уступах, погружаясь в глубокую дремоту.

ЯВЛЕНИЕ V

ПРОМЕТЕЙ

Когда б первины моего творенья
Не опалил ревнивою грозой
Надменных стародавний истребитель,
Когда бы ныне вольных пощадил, —
В моей руке залог судьбины дальней:
Мой темный сев дремучим встанет лесом
Дубов нагорных, голосом Земли
И преисподней Правды. Так да будет!...
А ныне жертв захочет он за милость
И даней благодарственных за мир:
И мы дадим ему личины жертв
И мороки обманчивого дыма —
И станем зверя впроголодь кормить!
Он будет лют: мы яростью ответим.
Как мудрый воспитатель, приучать
К борьбе вседневной должен я детей.
Не мир мне надобен, а семья распри.
Молчание! О всем промыслил я.

ЯВЛЕНИЕ VI

Полоса моря вдали и оркестра озаряются нежным серебристоголубым мерцанием. На оркестру выступает хор Нереид двумя полухориями, последовательно проходящими мимо Прометея из левого входа на оркестру в выход направо. Между обоими полухориями движется морская колесница Нерей, влекомая дельфинами и тритонами.

ХОР НЕРЕИД

1-е полухорие

Мы — светлые девы далеких пучин,
Зеркальность зыбей и затишье глубин.
Нам любо, купаясь в безбрежной купели,
Резвиться, мутиться в божественном хмеле.

Обращаясь к спящим Океанидам

Взыграйте же с нами в родной колыбели,
Вы, сонмы мятежных прибрежных сестер!
Мы волны подыдем, и волны раскатим,
И вольный простор
Широкою, черною бурей охватим:
Лазурью покорной уляжется спор.
И вновь нам угодно,
Поникнув свободно,
Глубин голубиных отсвечивать взор.

НЕРЕЙ

стоя на колеснице

О Титан-Прометей! Ты похитил огонь
Из небесной неволи;
Но не будет погонь, — возвещает Нерей,
Царь божественной соли.
Ты ж, владыка огня, слушай старца меня,
Тайновидца судьбины!
Лжет, кто скажет: «могу быть неправ ко врагу».
Огневые первины
Присудила Кронида на вечных весах
Золотая Фемида.
И глубины мои чтут богов в небесах,
И пучины — Кронида.

ХОР НЕРЕИД

2-е полухорие

Не внемлют... Не живы... Призывы — напрасны...
Отхлынем! Покинем обрывы ужасные
Грозюю застылою окутанных гор!
Нас берег унылый,

Как ворог немилый,
Гонит в простор...
Иль, нежась, мы в гранях еще не родились?
Мы в бранях, мятежась, о берег не бились,
Как дев побережных безрадостный хор.

С уходом Неря и Нерейд потухает серебристое озарение.

ЯВЛЕНИЕ VII

ПРОМЕТЕЙ

опуская светоч пылающим концом к земле

Родимая Фемида! Не напрасно
Ты жертвы повелела и покорность.
Врагу покорен буду и первины
Огня земного небу вознесу.
Но не по сердцу твоему завет
Исполнит сын, и не по воле вашей,
Океаниды! Одинок мой замысл...
Творец — один.

Эриннии выступают из темноты.

1-я ЭРИННИЯ

За ним стоит Судьба.

ПРОМЕТЕЙ

Рабыня — за владыкой.

2-я ЭРИННИЯ

Мстит раба.

ПРОМЕТЕЙ

Мне спорить недосуг.

3-я ЭРИННИЯ

Теши гроба!

ВСЕ ТРИ

отступая во мрак

Сынам, — отец, — гроба...

Слышен крик коршуна.

ЯВЛЕНИЕ VIII

ПРОМЕТЕЙ

Пусть будет так!...

И ты, мой коршун, хочешь прекословить?
Мне недосуг страдать!... Звени, топор!
Бор, застони, и заглуши их спор!

Вставив светоч в щель утеса, готовится рубить деревья.

Склоняйся, гордый! Уступай, упрямец!
Обманом, прямодушный, утверждай
Добытое высоким дерзновеньем!
Прикинись робким, смелый! Царь, торгуйся!
Сын Правды, лги! Бог, жречествуй богам!

Рубит.

Как с тихим стоном древняя Дриада
В стволах священных сосен умирает!
Поет железо, — наклоняйтесь, жертвы,
И, вдруг затрепетав, валитесь наземь,
Подруги туч! Есть жизни драгоценней
Древесных душ, и есть венцы превыше
Вершин зеленых: всем одна судьба...
Но грянутся на темный дол дубы,
Мной насажденные, не с кротким вздохом,
Как, вы, — о, нет! с проклятьем вековечным
Их насадившему на срывах бездн!...
Дан сев — любви, а ненависти — жатва;
И много возлюбивший ненавидим
Седмижды столько будет. Немесида
Мстит за любовь великую. «Надменье —
Любовь, и богоборство», пела мать.

ЯВЛЕНИЕ IX

Из-за скалы выходит Автодик и спускает стрелу в Прометей. Стрела пролетает мимо.

ПРОМЕТЕЙ

Кто ты?

АВТОДИК

Меня нарек ты Автодиком.

ПРОМЕТЕЙ

Что ты умыслил?

АВТОДИК

Уложить тебя

Моей стрелой, как льва пустынь иль парда.

ПРОМЕТЕЙ

Безумец, знай: ни Зевс, ни Рок убить
Бессмертного Титана не возмогут.

АВТОДИК

Кто ты? Другой ли Зевс?

ПРОМЕТЕЙ

Я — Прометей.

АВТОДИК

Ты звал себя отцом и братом смертных.

ПРОМЕТЕЙ

Как я, ты — бог; как ты, я — человек...
Но тяготееет надо мной бессмертье.
Я стал и совершился. Ты же — будешь.
А ныне — только семя. Чтоб истлеть,
Посеян ты на ниву Геи темной.

АВТОДИК

А сеял — ты. Внемли же человеку:
Офельта я любил.

ПРОМЕТЕЙ

Офельт мой — умер.

И ты не знал, что глина глиной станет?

АВТОДИК

Был юный лев его добычей. Пасть
Он зверю раздирал, изнемогая
В борьбе. На зов к нему я приспешал.
Откуда ни возьмись, внезапно львица
На брата прынула. И в тот же миг
Моя стрела вонзилась рыжей в глаз.
Она издохла. Лев же растерзать
Офельту грудь успел, пред тем как сам,
Моим копьём проколот, пал. Три тела

На месте тлеют. И троих клюют,
Слетая с клетком, хищники степные.
Тебе отмстить за брата мне велела
Святая Правда. Ибо ты — отец.

ПРОМЕТЕЙ,

вручая Автодику свой пламенный

О, Автодик! Вот путеводный свет.
Отважься с ним в те мрачные врата.
Выводит скоро тесное ущелье
На перепутье горных трех дорог.
Великий ужас светоч озарит
Перед тобой на оном перепутьи.
Ты на плечи возложишь, что найдешь.
Тогда вернись ко мне — творить свой суд.

Автодик удаляется с факелом в теснины.

ХОР ОКЕАНИД

глухо в дремоте

Древний Хаос в темнице — святей!...
Слышишь черные зовы,
Прометей?...

ЯВЛЕНИЕ X

ПРОМЕТЕЙ

О древний Хаос! Я твои оковы
Понес, — но вывел из тюрьмы детей.

Глядит вверх, на звезды.

Что медлят огненосцы? Уж Орион,
Преследуя Плеяд, уходит с неба.
Я жду: каких сподвижников мне даст
Полнощных игрищ пламенное действие?

Продолжает валить деревья и прислушивается.

Бегущих топот далеко по дебрям
Колелет доли. Светочи в ночи
Впервые славят огненное действие,
Уставленное мной, дабы преемством
Священной ревности из рода в род
Святили люди дар, что я похитил

С расколотых перунами небес...
Они бегут, избранники огня;
И мне покажет этот час наставший,
Кто жертвеннее всех, кто всех ревнивей
В семье людей мой ярый дар лелеет, —
С тех пор как он угас, алтарь мой чистый,
Моя надежда мира, мой Архёмор,
Сосуд невинный молний на земле,
Возникший под моей рукой творящей
Страдальный облик вечного Младенца, —
С тех пор как он от братней пал руки.

Глядит в чашу, раздвигая ветви.

Уж светоч победителя стремится,
Как быстрый метеор, и рдяным оком
Пылает за ресницами дерев.
Кто будет он?... Не все-ль промыслил я?...
Кто будет он?... О, мать, святая Правда!
Три светоча вослед... Вдали — другие...
Три мрачных светоча Эринний ловчих!...
Архат бежит! Архат, убийца, — первый!
Эриннии — сподвижницы твои,
О Прометей, с убийцею победным!
Они твоих преемственных святынь
Передадут векам возженный пламень!...
Волчицы, прочь!... Настигла и коснулась
Горящей головней его главы...
Архат! Архат!

ЯВЛЕНИЕ XI

Архат выбегает из дебрей, останавливается на мгновение перед Прометеем, высоко подняв факел, который тот выхватывает из его рук, — и, задохнувшись от быстрого бега, падает мертвым. За ним Эриннии. Над ним Прометей простирает светоч.

1-я ЭРИННИЯ

Не все ли предрешил
Промыслив, ты?

2-я ЭРИННИЯ

Умыслил — и свершил,

3-я ЭРИННИЯ

Один ты сотворял и сокрушил
Архёмора...

1-я ЭРИННИЯ

Убийцу увенчай!

2-я ЭРИННИЯ

Себя в нем обличай!

3-я ЭРИННИЯ

Свой суд кончай!

ТРИ ЭРИННИИ

вместе

Убийца — ты...

Эриннии исчезают.

ЯВЛЕНИЕ XII

Меж тем из дебрей, один за другим, выбегают, запыхавшись от бега, с высоко поднятыми пламенниками, — Пирр, Флогий, Дадух, Никтелиий, Астрапей, Керавн и Аргест.

ПРОМЕТЕЙ

Вам, верные, хвала!...

Тебе ж, о победитель бездыханный,
Донесший первым к очагу огня
Заветный светоч, от него зажженный, —
Тебе в веках венец! Мой первый праздник
Высокою ты жертвой освятил:
Ты рвеньем истощил дыханье жизни
И — света вестник ранний — в яром беге
Сам светочем ты вспыхнул и сгорел!...
Второй венец, о Пирр неукротимый,
Тебе! Ты третьим славен, пылкий Флогий!
Четвертым ты, надежный мой Дадух!
Никтелиий темный — пятый в увенчанных!
Ты, Астрапей слепительный, — шестой!
Венец седьмой тебе, Керавн могучий!
Первовенчаннный круг моих любимцев
Ты замыкаешь, быстрый дух, Аргест,
Позднее всех к ристалищу пришедший
Схватить свой светоч — и настигший всех!
Вам, юноши, хвала! Вы — первый всход
Священного любви моей посева.

ВСЕ СЕМЬ

Огонь дыханья нашего — тебе!

ЯВЛЕНИЕ XIII

Прометей, преднося свечок Архата, ведет юношей пещерным ходом вниз, в подземелье, где они окружают приготовленный жертвенник.

ПРОМЕТЕЙ

Огнем владели боги. Я принес
Перун земле. Из рук моих прияли
Вы свечок первый. Достояньем вашим
Стал Прометеев дар. Мой дар отныне
Пусть не наследьем, но своей добычей
Души высокой доблесть именует.
Вот вам очаг. Хранилищем огня
Из рода в род сей жертвенник пребудет.
Не я зажгу его: моей рукой
Пусть пламенный победный человека
Его зажжет... — Архата свечок хищный! —
За ним другие.

Поджигает факелом Архата смолистые ветви на жертвеннике, за ним — остальные, своими факелами.

Юноши! Невеста —
Святой огонь: лелейте же его,
Придверники невестина чертога!
Придет жених и нас освободит.

ЯВЛЕНИЕ XIV

С пламенниками в руках все возвращаются внутренним ходом на просцениум, окружая тело Архата.

ПРОМЕТЕЙ

Здесь встанем в круг и свечки подыдем —
В привет светилам!...

ФЛОГИЙ

Встань, Архат!

ДАДУХ

Ты слышишь?

НИКТЕЛИЙ

Не внемлет и не дышит...

КЕРАВН

Зубы скалит,
Как вебрь, убитый палицей...

АРГЕСТ

Он мертв!...

ПРОМЕТЕЙ

Архат не оживет средь нас, о други!
Глядите: к нам приходит новый гость...

ЯВЛЕНИЕ XV

Автодик появляется, неся на плечах труп Архемира.

ПРОМЕТЕЙ

Архемира прекрасного расцвет
Узнáете ль в страдальном искаженьи?...
Убит Архемир. Мертв Архат, убийца.

ФЛОГИЙ

О, твой ли этот лик, Архемир? Горе!

КЕРАВН

Кто исказил тебя? Кто эти язвы
Вжег в тело белое?

ДАДУХ

Кто черной кровью
Твой бледный, кроткий образ запятнал?

ФЛОГИЙ

И чья рука остановила очи?

НИКТЕЛИЙ

И в персях сердце? Горе! ты убит.

КЕРАВН

Архат — убийца?

АСТРАПЕЙ

Встань, Архат!... Не дышит,
И в напряженьи судорожном мышцы
Холодные коснеют...

АРГЕСТ

Смерть меж нами!

КЕРАВН

Убит убийца.

ПИРР

О, Архат! Архёмор!

ПРОМЕТЕЙ

Внемлите! Рок велел, чтобы того,
Чей пламенник победный освятит
На все века очаг моей святыни,
Я ныне обличителем предстал.
Свершилось несказанное деянье,
И первым пал меж нас Архёмор милый,
Сраженный брата гибельной рукой.
Начатком преступленья стал Архат:
Им осквернил он девственную новь
Земли родимой, кровью напичкал
Пречистый пламень. Так Судьба судила,
И соучастье первой этой крови
На нас виной отныне тяготееет.
Приревновал Архат, затем, что первый
Из рук моих Архемор восприял
Небесный дар, узнав издалека
Блеск вожаемый и крылатым бегом
Недоумелых братьев упредив.
Он всех святей лелеял молний семя;
Но равным рвеньем пламенел Архат.
На перепутьи трех дорог алтарь
Воздвиг Архемор, и на нем питал
Живой перун душистыми смолами
И пением невинным славословил.
Архат пришел и головней горящей
В костер поверг Архёмора, примолвив:
«Спасет ли бог тебя, кому ты служишь?
Ты пел его, — познай его любовь!
Так будет с тем, кто своего ж оружия
Оруженосец станет, не владыка»...
И чистого Архёмора убил.

ПИРР

Архат был прав.

ФЛОГИЙ

Огонь Архатов, сгинь!

КЕРАВН

Вождь, угаси Архата свет кровавый!

ПРОМЕТЕЙ

Молчите, дети! Кто меня поставил,
Кто вас поставил судьями над ним?
Пусть боги судят и святая Правда:
Те — своенравно; эта — по уставу
Предвечных, неисповедимых прав.
Меж нами да не будет судии,
Ни осужденного! Всё сам рассудит
Огонь меж нами. Кто его питать
И множить разумеет, прав да будет.
А прочее — пусть ведаёт Судьба.

АСТРАПЕЙ

Ты прав, освободитель! Пусть Архата
Нам светит светоч.

АРГЕСТ

Все горят за всех.

ПРОМЕТЕЙ

Но смерть привел Архат, и стал Архемор
Вождем живых в подземную обитель.
Уже настигнут роком третий брат:
Растерзан львами, тлеет он далече.

НИКТЕЛИЙ

О вождь! Мы все ль умрем?

ПИРР

Все ль, Прометей?

АВТОДИК

Бессмертен нас творивший Прометей.

ПРОМЕТЕЙ

Фаланге жребий пал — костями полечь
На бранном поле; сиротство вождю

И долгий плен. Но вкупе нам — победа.
О, не пытайте, дети, что таит
День нерожденный! Что наткали Мойры,
Исполнится. Но им дана основа:
Утòк возьмите, — воля духа станет.
Вам умереть удел — и встать, как я...
А ныне надлежит нам проводить
Торжественным напутствием печали
Тех, кто предтечи вам в пути последнем.
Аид зияет. Ждут два тела тризн.

АВТОДИК

Мое да будет третьим. За Офельта
На тризне Прометеевой — мой труп.
Ты, не спросясь, творил меня на гибель.
Гляди ж: я умираю, мой отец!...
Офельт, к тебе иду! Иду, Офельт!

Автодик пронзает себе грудь копьем.

ЯВЛЕНИЕ XVI

ПРОМЕТЕЙ

Свой суд он сотворил над сотворившим
Такими вас, какими вы могли
Возникнуть под творящими перстами.
Себя ковать могущих я сковал;
Себя творить свободных сотворил я.
Что мог, я сделал; и не мог иного...
Тебе ж хвала, любви великий гнев!

ВСЕ

Хвала, освободитель, промыслитель!

ПРОМЕТЕЙ

Клянись же причастием вины,
Клянись мне над этими телами
Глубокой смерти круговою чашей,
Огнем клянись, доблестных добычей:
Свободными пребыть и неизбежной
Лишь волню духа в вас именовать!

ВСЕ

Тебе кланутся в нас огонь и кровь.

ПРОМЕТЕЙ

Вы поклялись. Ответствуй же: свободный
Покорствуется кому?

АРГЕСТ

Тому, кто в нем
Он сам, — ты наставлял.

ПРОМЕТЕЙ

Ему, о дети,
Покорствуйте! Бессмертному в себе!
Тому же, чье веселье — приношений
Живая кровь и тук, нести ли дань?

ПИРР

Нет, вождь! Нам Зевса жертвами не чтить.

ПРОМЕТЕЙ

Его ль орла почесть нам неизбежным?

АСТРАПЕЙ

Нет, волю в нас, бессмертный наш перун.

ПРОМЕТЕЙ

Но если Зевс с людьми согласья хочет
И за первины жертвенного дыма
Благоволение тучное сулит,
Не побегут ли за рукой дарящей
Слабейшие из братьев — искупить
Обилье мира легкою неволей
И щедрость туч покорностью молитв?

ФЛОГИЙ

Невольников размечем алтари.

ПРОМЕТЕЙ

И к вольности насилием принудим?
Нет, Флогий! В духе вольность, и неволя
Не в имени раба.

АСТРАПЕЙ

О, Прометей!
Пусть рабствует, кто раб. Мы ж отойдем
От жертвенников прочь.

ПРОМЕТЕЙ

Нет, мы воздвигнем
Из этих сосен жертвенник высокий;
Я сам зажгу священный пламень, жрец.

ПИРР

Ты ль изменяешь клятве, Прометей?

ПРОМЕТЕЙ

О, Пирр! Не дань от подданных владыке
Я вознесу на рдяном алтаре;
Но приглашу на праздничный наш пир
К общению огня и пищи Зевса,
В забвение неправды и обиды
И в единенье всех о Том Едином,
Чей пламень в небожителях и в нас.

КЕРАВН

Не будет Зевс твоей утешен жертвой.

ПРОМЕТЕЙ

Не мир мне надобен, но семя распри.
Довольны братья будут. Я творил
Вас, первенцы, и нет средь вас раба;
И будет рабство. но раба не будет.
Своим страстям и вождельням низким
Вам рабствовать дано; но, как челом,
Подъятым к небу, ты не в силах долу
Поникнуть, человек, уподобляясь
Четвероногим, — так не в силах ты
Забуть в тебе зачатую свободу.
Ты жертвы хочешь возносить богам,
Но не иные жертвы, чем моя.
Не раболепствовать, но приобщаться
Старейшим в небесах, и в них Тому,
Кто Сам в богах и Сам в тебе, свободном, —
Такие жертвы учредить промыслил
В отраду людям, в исполнение правды,
И в испытанье вольным, и в соблазн
И гнев Кронида Прометей.

ВСЕ

Хвала
Священнику неведомого Бога!

ПРОМЕТЕЙ

Готовьтесь же со мною быть завтра
Для принесенья первой нашей жертвы;
А ныне тризну справим по троих.
В безмолвии, о братья, свяжем часть
Священных этих сосен в крепкий плот
И спустим смольный в соль священной влаги;
А в спутники дадим пловцам их светоч.
Так будут плавать по морю живые
Из края в край: начаток мореходства
Пловцы да будут первые к теням...
Путь добрый вам, вожатые пловцы,
Вам, первенцы губительной свободы!
Примите их, Океаниды! Вещим
Рыданием оплачьте дерзновенных!
Они свободны были... Добрый путь!

ЯВЛЕНИЕ XVII

Меж тем как юноши вяжут плоты и водружают на них горящие мачты, Океаниды пробуждаются и наполняют оркестру, простирая руки к просцениуму.

ХОР ОКЕАНИД

Прометей!...
Пламя дай Океанидам!
Дай нам светоч вихревой!
Жизни дай пожар мятежный!
Дай любви залог живой!
Этих юных дай нам тело!
Огненосный дай ковчег!
Дай до темного предела
Закачать их в море нег!

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Верхнюю часть сцены — просцениум — закутали тонкие облака, просвеченные золотистым послеполуденным светом. По уступам скал, ведущих с просцениума к оркестре, разбросаны луки и колчаны. В глубине подземелья, открывающегося на оркестру, тускло рдеют горны, а спереди пылает на жертвеннике огонь.

ЯВЛЕНИЕ I

Прометей медленно сходит по уступам скал с просцениума к подземелью.

ПРОМЕТЕЙ

Какая ясность и покой с утра
В эфире, на горах, в лесах и долах,
И на море! Я в полдень тук зажег:
Его застлал тончайший светлый облак;
Потом сгустился, выпрямился, стал
Столбом, подобным улью зыбких молний,
И так стоит доселе, — пировальный
Заоблачных гостей моих шатер.
И каждый обманулся бы затишьем
И о вселенском мире возмечтал, —
Когда горит война со всеми всех:
Земли с богами, и богов с людьми,
Чад с матерью, со мною ж, одиноким,
Богов и смертных, и самой Земли.
Но все безмолвствует. В лазурном небе
И коршун мой пропал, как медный диск,
Закинутый к Олимпу великаном.
Немее все: когда бы все кричало!
Но этой тишины не заглушит
И молот мой!... Я сеятелей вижу,
Сюда идущих по браздам своим.
Им задан сев, а мне приспела жатва.
Вот их колчаны, луки по скалам
Раскиданы. Я стрелы отравил им.
О, сколько вас, пернатых, обогнув
Дугою цель, вонзится в грудь стрелков!...
Все знаю. Что же медлю? Час не ждет.
Еще им нужно утвари немало.

Есть плуг и серп, и меч, и цепи есть;
Игралища пусть выкуют другие.
Я ж, уходя, оставлю в подземельи
Отвесы, угломеры, да правила,
Да две колонны крепких: без меня
Им строить, сирым, тайный лабиринт.

ЯВЛЕНИЕ II

Прометей входит в подземелье и принимается за ковку, часто прерываемую в утомлении.

ПРОМЕТЕЙ

Поистине, земное тяготеет
Ко сну земли; но бодрствует огонь.
Я дал им жизнь; но первенцам моим
Не в радость жизнь. И в ней клянут неволю
Не потому, что ведают и любят
Свободное, иное бытие,
А потому, что *быть* их приневолил
В дрему запавший бдительный огонь.
Избранников немного: в них живеи,
Богаче пламенеющая жила;
Им жизнь мила, и ненавистна смерть...
Но большего не мог соделать я:
Что мог, соделал, — и ко благу все!...
Приманками любезна станет жизнь
И прелестью мечтательной и лживой.
Когда по краю будет ослащен
Сосуд, что я поднес им, желчи полный, —
И желчь полюбят, и привыкнут жить,
Из рода в роды тщась и соревнуя
Игралища творить, утехи множить.
Измыслят грады зиждить, торговать,
Воинствовать, художествовать, числить,
И рабствовать, и властвовать — затем,
Чтоб в шуме дней, в заботах, в сладострастьи,
В мечтах — забыть о воле бытия
Прямой и цельной. А дикарь в пустыне
Бродить, понурый, будет... Так! Что мог,
Всё сделал я. Идут другие силы
И довершат по-своему мое.

Утверждает с трудом перед жертвенником две тяжелые литые колонны и чертит на них знаки. Потом опять берет в руки молот, но через мгновение опускается на камень.

Устал ковач. И млат скользит из рук...
Довольно! Адамантового кова
Векам не расклепать. Окончен труд...
Душа — что склеп глухой. Большое сердце —
Как чаша горечи... Дрема долит.

ЯВЛЕНИЕ III

Огонь на жертвеннике падает. Невидимая Прометейю, из-под земли в пещерных сумерках подымается, вся закутанная в черно-синие складки одежд, богиня Фемида. Она садится по правую сторону от жертвенника. Прометей, в полудремоте, встает с камня, шатается и ложится наземь, бессознательно склоняя голову на колени матери, которая простирает над ним руки.

ФЕМИДА

Спи, Прометей! Пред казнью долговечной
Крепительный и легкий сон вдохни!
Его лелеять буду я сама.
Тысячелетья не сомкнешь ты вежд,
Страдалец-сын! Усни ж пред долгим бдением.

ЯВЛЕНИЕ IV

Молчание. В глубине подземелья, из одного из сводчатых переходов, появляется Пандора, ведомая в узах двумя темными демонами — Кратосом и Биею. Она останавливается в отдалении, вместе со своими стражками, невидимая Фемиде.

ПРОМЕТЕЙ

во сне

Пандора, милая! О чем ты плачешь?
Душа души моей, сбрось эти цепи!
Приди ко мне! Я немог их снять.
Ведь я сильнее себя, и так сковал их,
Что раздробился молот мой о звенья.

ФЕМИДА

Спи, Прометей! Раскована Пандора.
К тебе идет.

ПРОМЕТЕЙ

Не узнает меня...

Пандора, без тебя моя душа
Смертельною тоской затосковала.
Склонись ко мне! Дохни в меня собой!
Мне помнится: мы прежде вместе были...
И ты — близка... А мы — разлучены!

ФЕМИДА

Раскована Пандора. Жениху
Объятия простирает... Но жених —
Не ты, не ты!... Растет младенец, древле
Замученный... Стал юношей... Его
Она желает... Он ее возьмет,
Когда тебя освободит... А ты —
Ее отверг. Зане она — ты сам.

ПРОМЕТЕЙ

В объятия мои приди, Пандора,
Сестра моя! Зачем, как легкий облак, —
Лишь руки я простираю, — бежишь и таешь,
И грустно так главою помаиваешь
Издалика?... Пандора, ты жива ль?

Пандора отделяется, как призрак, от своих сторожей и из оков, на ней лежащих, сохраняя на себе лишь цепи, которыми скованы её ноги, сомнамбулически приближается сзади к Прометею, напечатлевает на его устах долгий поцелуй и, опять отступив к стражам, уводится ими, отягощенная оковами, в противоположный проход пещеры.

ЯВЛЕНИЕ V

ФЕМИДА

Сто ярых стрел вонзаются в меня!
За ними — горе! — семь любовных копий
Мне грудь больней пронзают. Пощадите,
Святые копья!... О, почто сама
Обречена я быть Судьбою, боги!

ПРОМЕТЕЙ

в бреду, приподымаясь и, ища, как вырваться из лежащих на его руках рук матери, — в позе прикованного

Прочь хищники-орлы! Она — моя!...
Терзайте грудь мне: ведь она отныне
В моей груди... Ужасны когти молний!
Истерзан я... Но все ж она — моя!
Не вам исторгнуть жизнь из этой груди...

Огонь на жертвеннике едва теплится. Фемида простирает руки над Прометеем. Он склоняет в изнеможении голову на её колени.

ФЕМИДА

Спи, Прометей, пред долгим, долгим бдением!

Подземная пещера затворяется и становится неразличимою среди скал.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Орchestra, которая изображает в этой части действия вспаханное поле, наполняется сеятелями. Мужчины собираются на правой, женщины — на левой ее стороне. Но во время сеяния оба хора, мужской и женский, проходя вдоль нивы по бороздам, меняются местами и смешиваются, чтобы опять разделиться при остановках.

ЯВЛЕНИЕ I

ХОР ЖЕНЩИН

Как привет из уст родимой,
Запах мил сырой земли.

ХОР МУЖЧИН

В недра ночи нелюдимой
Мы надежды погребли.

ХОР ЖЕНЩИН

Мать-Земля, святое семя
Усыпи и побуди!

ХОР МУЖЧИН

Сеет алчущее племя!
Жатву, тучная, роди!

ХОР ЖЕНЩИН

Любо жатвы злакам тучным,
И цветам, и древесам —
Быть с тобою неразлучным,
Воздыхая к небесам.
Полусонны, полуживы,
Мать-Земля, они, как ты,
Так же кротко-молчаливы,
Чужды яростной мечты.

ХОР МУЖЧИН

О, зачем слепая воля
Нас отторгла от тебя,
И скитаться наша доля,

Ненавидя и любя?
В жилы влит огонь мятежный;
Дух уныл, а в сердце — гнев;
И для жатвы неизбежной
Преступленья зреет сев.

ХОР ЖЕНЩИН

Как дитя родное, семя
Усыпи и пробуди!
Сеет алчущее племя:
Жизнь, обильная, роди!

ХОР МУЖЧИН

Иль отверженным объятья
Миротворные раскрой:
Дар сознанья, дар проклятья
Угаси во мгле сырой!

ХОР ЖЕНЩИН

Да из недр твоих священных
Встанем, дольные цветы,
Встанем, злаки нив смиренных,
И покорны, и чисты.

ЯВЛЕНИЕ II

Облака, закрывающие просцениум, редуют и расходятся. Только над алтарем, у переднего края просцениума, стоит неподвижно столпообразное облако. Долина и главы гор озарены вечерними лучами. От алтаря, одетого облаком, стелются по земле железные цепи. Вокруг, с кольями в руках, стоят на страже Пирр, Флогий, Дадух, Никтелией, Астрапей, Керавн и Аргест. По уступам скал, ведущих с просцениума к орхестре, остаются разбросанными луки и колчаны. Толпа приближается ко входам на просцениум и занимает уступы скал, подбирая оставленное на камнях оружие: мужчины — справа, женщины — слева.

ГОЛОСА МУЖЧИН

Что там за облако?
— Спустилась туча.
— В ней молнии, как стая птиц в сети.

ГОЛОСА ЖЕНЩИН

То жертвенный огонь на алтаре.
— Дневная жертва не угасла.
— Боги
В том облаке: безмолствуйте!

ГОЛОС ИЗ МУЖСКОГО СОНМА

Что боги?

Есть в небе Зевс: ревнует он к огню.

ГОЛОС ИЗ ЖЕНСКОГО СОНМА

Да Правда есть внизу и Мать-Земля.

ФЛОГИЙ

Благоговейно стойте! Разуметь
Еще ль вы не привыкли Прометей?
Гостины — жертва, и старейшим честь.

КЕРАВН

Луной и солнцем, тишиной и бурей,
И засухой, и ливнем правят боги,
Старейшие. Их звали мы на пир.

НИКТЕЛИЙ

И, к дружбе преклонив, справляем мир.

ГОЛОС ИЗ МУЖСКОГО СОНМА

К огню ревнуя, злобствует Кронид.

АРГЕСТ

Кронида гнев остыл: хотел он дара.

ПИРР

Звал Прометей старейшего, Кронида,
На общую молитву, общий дар
Тому, Кто в них, неведомый, и в нас,
Свободных и бессмертных, как они.

АСТРАПЕЙ

Тому, Кого зовет учитель: Сам.

ДАДУХ

Не все ль поведал вам освободитель
Пред тем, как вы его, избрав, послали
Верховным возжигателем даров?
И ныне гости в облаке над жертвой.

ЖЕНСКИЙ ГОЛОС

Добро замыслил Прометей. Потребны
И дождь во благовременье, и ведро
На наш посев.

МУЖСКОЙ ГОЛОС
Изведаете вскоре,
Как милует старейший, Зевс, друзей.

ЖЕНСКИЙ ГОЛОС
Не Зевсу верим, — Матери-Земле.

ОДИН ИЗ МУЖСКОГО СОНМА
Да не щедра и мать. Как Зевс, она
Свое лицо таит: он — за лазурной
И радостной завесою; она ж —
За диким и печальным покрывалом
Волццов и терний, иль за бором темным.
И не она ль обильнее, чем нас,
Зверей лесных, нам ворогов, питает?

ОБЩИЙ РОПОТ ТОЛПЫ
Кто из ничтожества нас вывел?
— Кто
К земной страде принудил?
— Прометей!
— Единый он.
— От нас чего ж он хочет?

ФЛОГИЙ
Борьбы, о братья! Одолеть богов!

СМЕШАННЫЕ ГОЛОСА, ПОТОМ КРИКИ ТОЛПЫ
— И сам же нас к содружеству и миру
С владыками небес насильно нудит?
— Им тук принес, а мясо поделил
Избранникам своим.

— И с ними править
Над нами хочет.

— Кто богов кормил
И с ними ел, тот с ними воцарится
Над пасынками.

— Будут царевать
Над нами Прометеевы любимцы
И сам Титан с пустой горы небес.
— Нас обманул, солгал нам Прометей!
— Где Прометей?

— Куда от нас сокрылся?
— Кует ковач.

— Он выковал топор
И плуги нам.

— Он роздал нам серпы.
— Мечей нам и щитов! Пришла пора.
— Он не кует: он в облаке с богами.
— Смотрите, братья, что у алтаря
Ковач подбросил! Цепи...
— Цепи! — Цепи!
— Нам изменил, нас предал Прометей.
— Долой алтарь!
— Спугнем гостей крылатых!
— Владык прогоним!
— Свергнем алтари!

Всеобщее смятение. Мужчины и женщины нацеливаются из луков и стреляют в облако, заволакивающее алтарь: другие, в испуге, в испуге, пускают стрелы вверх, в небо. Семь стражников бросаются вперед, выставив копья. Удар грома и внезапная тьма заставляют толпу отшатнуться и отступить к оркестре.

ЯВЛЕНИЕ III

Через мгновение облако над алтарем расходится: повитый радугами, разоблачается в ярком вечернем озарении большой алтарь. По сторонам алтаря, в темных коронах, сидят Кратос и Бия, сумрачные и грозные исполины. Они держат цепи, обвивающие тело прекрасной, с оковами на ногах, женщины в пестроцветных роскошных одеждах и цветах, стоящей на алтаре. Подле нее, нагие, два отрока, с флейтами в руках, держат поставленный им на плечи, изукрашенный золотой ковчег.

Пандора, улыбаясь, бросает в толпу розы и весенние венки, груды которых покрывают алтарь и ковчег. Розы сыплются и сверху на оркестру. Толпа, вначале испуганная, восхищенно подбирает цветы; многие увенчиваются розами.

ХОР МУЖЧИН

Небожительница, кто ты, —
Расточительница чар?

ХОР ЖЕНЩИН

Неба ль нам несешь щедроты?
Всех даров ты лучший дар!

ХОР МУЖЧИН

Нет тебя на небе краше,
Гостья милая земли!

ХОР ЖЕНЩИН

Но предчует сердце наше:
Мы на миг тебя нашли.

ПАНДОРА

Братья, сестры! Я — Пандора,

Раздавательница роз,
Зачинательница хора
Новых вёсен, новых гроз.

ХОР ЖЕНЩИН

Но одержат деву кольца
Алмазных вечных уз.

ХОР МУЖЧИН

Выступайте, добровольцы,
Расковать их дольний груз!

ХОР ЖЕНЩИН

Но лежат на деве руки
Двух владык глухонемых.

ХОР МУЖЧИН

Шлите пчел, тугие луки,
Напитаться телом их!

ПАНДОРА

*одною рукою, как бы заграждая, сидящих подле алтара царя и царицу,
другою прикрывая лицо в знак печали*

Братья, сестры! Я — Пандора,
Я — рабыня; но рабы
Не купить без приговора
Возместительной Судьбы.

ХОР МУЖЧИН

Ты какого хочешь вена?
Жизни нашей иль огня?

ХОР ЖЕНЩИН

Нищим тягостна ли мена?
Изведенным к свету дня —

ХОР МУЖЧИН

подхватывая

Поневоле на недолю,
Нам была б желанна смерть, —

ХОР ЖЕНЩИН

подхватывая

Если б вечную неволю
Не сулила эта твердь.

ПАНДОРА

Братья, сестры! Всем в отчизне
Колыбельной вам почить.
Дару милой, краткой жизни
Я пришла вас научить.

ХОР МУЖЧИН

Мы умрем? — К чему рождение?

ПАНДОРА

певучие ответы которой отроки сопровождают мелодиею флейт

Вожделенно наслажденье.

ХОР ЖЕНЩИН

Мы умрем? — Давно пора!

ПАНДОРА

Не изведена игра.

ХОР МУЖЧИН

Мы умрем? — Скорей к развязке!

ПАНДОРА

Сладость в песне, радость в пляске...

ХОР ЖЕНЩИН

Мы умрем? — Напрасно жить.

ПАНДОРА

Научитесь любить!

ХОР ЖЕНЩИН

Игр и пляски и любви
Мы не ведаем, богиня
Или пленная рабыня!

ХОР МУЖЧИН

Мир — унылая пустыня.

ХОР ЖЕНЩИН

Все, что в сердце и в крови,
Властным словом воззови,
Оживи волшебным словом!

ХОР МУЖЧИН

Мановеньем оживи!

ХОР ЖЕНЩИН

Дай дышать нам в веке новом
Роз пыланьем пурпуровым,
Хмелем ласки и любви!

ПАНДОРА

*с ритмическими движениями стана и рук, при сопровождении флейт :
— танец в цепях*

И в железных ожерельях —
Я пляшу;
И в глубоких подземельях —
Я дышу.
Нежной лестью мощь мужскую
Обольщу,
И тому, по ком тоскую, —
Отмщу.

Ритмические движения Пандоры повторяются толпою; некоторые из мужчин и из женщин заводят между собою робкие хороводы.

Пандора открывает, при звуке флейт, ковчег и, произнося дальнейшие заклинания, раскидывает пурпурные и иных цветов тонкотканые одежды, разнообразные драгоценные уборы — ожерелья, запястья, венцы, всякое узорочье и многие другие волшебные дары. Толпа с жадностью украшается. Флейты ведут за собою издали доносящуюся многострунную музыку.

ПАНДОРА

Вот ковчег даров. Немало
В нем добра.

ТОЛПА

Ты прекрасна, и всевластна, и щедра!

ПАНДОРА

Я богата. Раскрываю
Свой ларец.

ТОЛПА

Мне те лалы! — Покрывала! — Мне венец!

ПАНДОРА

Рассыпаю, Геи чада,
Вам дары...
Но какая в них услада
Без игры?

Но алей порфир и лала
Есть игра:
Ливень злата проливаю —
Из колец!

Она бросает на оркестру пригоршнями золотые кольца. Музыка звучит полнее и пленительнее.

За дождем моим бегите,
Капли золота ловите —
На персты!
Эти капли дождевые —
Не просты:
Эти перстни золотые —
Закляты.

Толпа бежит, играючи, в резвом танце, и ловит на пальцы падающие кольца.

ПАНДОРА

Каждый перстень ищет перстня другого,
С ним единой судьбиной заклётого.
Каждый перстень обручает и вяжет,
И томит, и влечет, куда — не скажет.
И когда приведет, куда захочет,
Сам не объявит, сердце запророчит,
Запророчит сердце, и вдруг вспомнешь,
С кем в разлуке сиротеешь и вянешь,
По ком уныл и без кого недужен,
Кто единый на жизнь и на смерть нужен.
За дождем живым бегите,
Дождь червонный вы ловите
На персты!
Эти блески дождевые —
Не просты:
Эти кольца роковые
Разделят вас
И сдвоят вас —
На четы.

Многие из играющих, поймав кольца, задумываются, отходят в сторону и сомнамбулически направляются к другим, которые кажутся в свою очередь ищущими. Образуются многие пары, — одни смущенные, другие счастливые.

ЯВЛЕНИЕ IV

ПАНДОРА

Что ж, копыеносцев семеро, одни

В раздумьи вы, прекрасные, стоите
И радостных не ловите колец?
С меня вы глаз не сводите, как будто
Кольцо такое каждому досталось,
Которому отвечает мое?...
Коль так хотите, юноши, — приблизьтесь,
Возьмите семь колец с руки моей.
Пусть семеро мне обрученных будет
В избранной дружине Прометея,
Спасителей и мстителей моих!

Семь юношей подходят к алтарю и простирают за кольцами — не руки, но острия своих копий. На каждое острие Пандора, улыбаясь, надевает по кольцу.

ПИРР

от лица всех семерых

Пандора, помни: с острых этих копий
Заветные спадут не прежде кольца,
Чем острия, все семь, — любви и мести, —
Освободят, невольница, тебя.

ПАНДОРА

Суд мести — рок любви. И месть — любовь.

Юноши возвращаются на свои места.

ОДИН ИЗ ТОЛПЫ

Загадочных речей иль умолчаний —
Довольно! Пусть любимцы Прометея,
Как видим, приглянулись и тебе:
Но лишь опасность верного являет.
Кто заковал тебя, в неволе держит,
У нас кто отымает, — нам скажи!
Все, как единый человек, мы встанем
На ратоборство за царицу нашу.
Ее рабой нам видеть не угодно,
И месть любви избранье утвердит.

ВСЕ

Скажи, Пандора, кто тебя связал!

ПАНДОРА

О, братья, сестры! Ведали бы вы,
Какую казнь любовь мне ускоряет,
Какую муку близит нетерпенье
Узнать, кто я и кто мучитель мой, —

Вы мне сказали б: «Утаи, Пандора,
Свой род и рок! Останься так, в цепях,
Продли свой плен, рабынею помедли!...»
Но медлить уж нельзя. С угрюмой тайны
Сорвать должна я радуг пояса
И светлые покровы распустить...
Ужасное услышите. Надеемся
И в гибели самой! Последний дар мой
Вливаю в сердце вам: мою Надежду!
Не ту, что дал вам Прометей: она —
Что марево пустынь. Мою Надежду
Не путеводным назовешь обманом,
Но ласковой свирельностью мгновенья.
Чарует дева: «Тут остановись!
Искомое, желанное, родное —
Тут ждет тебя. Постой, мимоидущий!»...
А ныне покрывало развеваю.
Глядите: вот я — сирая вдова!

ЯВЛЕНИЕ V

*Пандора срывает с себя яркие одежды и остается в пепельного цвета власянице
Бледное лицо ее, оттененное оставшимися кое-где в рассыпавшихся волосах темными
розами, кажется иступленно-прекрасным. Флейты заводят печальную мелодию.*

ХОР ЖЕНЩИН

Ты дары нам расточала,
Нас с Надеждой обручала, —
И с печалью обручи!

ХОР МУЖЧИН

Знало сердце лишь унылость:
Нам печаль живая — милость,
И на бой зовут мечи.

ХОР ЖЕНЩИН

В сердце зыбкие свирели
Чаровательно запели:
Жизнь изменами красна.

ХОР МУЖЧИН

Пусть целуется с Любовью
Смерть, и роза пахнет кровью, —
Расцветает сон из сна!

ЯВЛЕНИЕ VI

Пандора садится на алтарь, с выражением и знаками глубокого горя. Следуя ее молчаливому приглашению, толпа, скинув яркие пологнища, убранства и венки, садится поодаль от алтаря и по уступам скал, в скорбном молчании. Флейты играют заунывную, жалобную песнь. Смеркается. Отроки с ковчегом исчезают, но тихие отзвуки унылого напева еще долго слышны.

Пандора, выходя из глубокого уныния, повелевает знаком внимание. Толпа жадно прислушивается.

ПАНДОРА

*тихим, свирельным голосом сказочницы, всецело погруженной
в созерцание своей сказки*

Не знаю, братья, сестры, — юным вам
И новозданным на лице земли,
Известен ли ваш в небе род и семя
В земле сырой. Сказал ли вам ваятель,
Откуда взял он вашу плоть, откуда
Огонь, — не тот, похищенный, что светит
Очам во тьме и плавит медь, — но лучший,
Пылающий в груди, кующий в сердце,
В очах светящий солнцем, солнцем в мысли?
И если не сказал, подобны вы
Царевым детям, выросшим в палатах
Царевых — и не знающим отца.
Внемлите ж! Древле сына Зевс родил.
В начале было то; родилось время
С рождением сына; был иной тот Зевс.
Владыкой мира он Дитя поставил,
И сладостно играл вселенной сын,
И в той игре звучало стройно небо.
Небес алкали — род Земли — Титаны:
Подкрались к младенцу Дионису,
Пожрали плоть его, огнем палящим
Насытились — и пали пеплом дымным;
А сердце сына, бьющееся сердце,
Отец исхитил и в себе сокрыл.
В незримом небе, что ни свет, ни тьма,
Воссел он на престоле отдаленном.
Помыслите: когда б в ночной пещере
Сидел пред вами демон, поглотивший
В утробу солнце, — что бы зрели вы?
Весь просквозил бы тусклым светом он;
Мерцали б члены, все насквозь; зияя,
Двумя пылали б солнцами глаза,
И заревом вертеп пространный рдел;
Завесою душа бы заградилась, —

И на завесе мрел бы тот же образ,
И пламенели горнами глаза.
Так на лазурной тверди, что престол
Невидимый от смертных застилает,
Извечный отразился смутно Зевс
Обличьями верховных миродержцев,
Из них же Зевс-К р о н и д, юнейший, днесь
Орлом надмирным в небе распростерт.
Столь жив Сидящий на престоле тайном,
Что призраки его живее вас
Во столько крат, во сколько вы живее
Под глыбой непрозябшего зерна.
Столь светел Тот, что лишь очам орлиным
Разоблаченный явствует — К р о н и д.
И долго мрачен был и с к о н н ы й Зевс
В тоске по сыне, — и глядели грозно
Венчаные на землю двойники.
А ныне сердцу внемлет своему,
Сыновнее ж объемлет землю сердце, —
И правосудный милостив К р о н и д...
Не от своей вам мудрости вещаю:
Земли-Фемиды эти словеса.
Она в земле — что в небе Зевс: лишь призрак
Извечной Девы, матери Младенца.
Кронид премудр; Фемида больше знает,
Зане богиня-Дева в ней самой.

ГОЛОСА ИЗ ТОЛПЫ

И Прометей нам сказывал: Фемида
Всё знает. Мать его, она живет
В глубинных недрах.

— Сказывал про семя

Небесного огня, что нас живит.

— Но о богах нам ничего не выдал.

— Гора богов, мы мнили, нам чужбина

И вражий стан.

— От нас он утаил

О Зевсе древнем тайну.

— О Крониде

Благую весть.

— Всё нам откроешь ты.

ПАНДОРА

Теперь, о братья, сестры, всё скажу
И про себя вам, и про вас. О, сколь
Завиден жребий ваш, и горек мой!

Но своего не чаете вы блага,
Мне ж очевиден мой плачевный рок.
Счастливые, причастны вы огня
Небесного, как вы греха причастны.
А мы, Титаны, знаем лишь вины
Ярем извечный, да горючий пламень,
Снедающий, злокозненный, голодный,
Да Матери голодную тоску...
Сын Иапета — хитрый Прометей...

ТОЛПА

Нас обманул, солгал нам Прометей!

ПАНДОРА

Титана Иапета род был чужд
И лютости собратий, и безумья:
Грядущее привык он расчислять.
Промыслил человеком Прометей
Вселенную украсить, взвезать к небу
Из искры Дионисовой пожар:
Не привлечет ли сердце Диониса
На алчущую землю? Мнил Титанов
Исправить дело, мать искупить
И бытие свободное восстановить.
Ласкательством и помощью надежной
Стяжал приязнь Кронида Прометей.

ТОЛПА

Всем изменил, всех предал Прометей!

ПАНДОРА

Фемиду молит: «Мать, изведи
Жену на свет из самого меня!
Себе я равной не найду меж нимф,
Детей свободных с ней не приживу.
Все женское душевного состава,
Что есть во мне, — даю; ты тело дай».
Рекла Фемида: «Будет по желанью.
Я тело дам, и выну из тебя
Все женское душевного состава.
Отныне ты всецело мужем станешь
И без жены, что камень без огнива,
Животворящих не разбрызнешь искр». —
И вновь рекла: «Но кто жену слепить
Искусен? Боги. Лёпота — их дар».
В ответ ей сын: «Так призовем богов!

Скажи им: Прометей сказал, — слепите
Ему жену и к свадьбе уберите,
Чтоб он людей посеял новый род». —
И Зевс судил: «Да будет, ибо чист
От ярости Титанов Прометей». —
Тогда Гефэст-искусник изваял
Из влажной глины, брата, это тело,
Мне голос дал, подвижность, гибкость мышц,
И молвил: «Встань, подобная богиням».

ТОЛПА

Прекрасная, вотще ль тебя мы любим?
Родная нам, богиня и сестра!

ПАНДОРА

Сошла Афина разум мой наставить
В искусствах хитрых. Прелестью меня
И женским обаяньем окружила
Киприда златотронная. Все боги
Меня соревновали одарить.
Пейфó дала мне силу уверенья.
Невесту, как Весну, убрали Оры
В душистые цветы, Хариты — в золото
И самоцветы, ярче светлых звезд,
И в пурпуре, пышней румяных зорь.
От всех дары взяла я — и Пандорой,
Владычицей даров, наречена.

ТОЛПА

От всех одарена — всех одарить!
И каждый дар твое богатство множит:
Ты даровитей Матери-Земли.

ПАНДОРА

И снял с меня фату жених и брат...
Но не затем, чтоб в сладостном объятьи
Любовию смешиться телу с телом!
Прообраза искал во мне художник
Своим твореньям (пьет зеркальность душу!)
И, на меня взирая, вас творил,
Прекрасные — мое подобье — сестры!
Он в очи не взглянул мне взглядом нежным;
Зато извел из Тартара сих двух
Глухонемых владык, им отдал деву
Под неусыпный в недрах скал дозор —
И пленницей безмужную держал.

ТОЛПА

Злодею эти узы!

— Где таится

Коварный?

— Ковы ль новые кует?

ПАНДОРА

Он создал вас. Еще в долинах тлела
Зола Титанов. В ней огонь Младенца
Еще дышал. Перстов искала персть.
Ожить хотела. Вы возникли, племя
Его надежд. Ему не нужно было
Супруги, ни наложницы. Желал он
От Диониса семени. Ему
Он отдал бы меня; но тлел жених
На пожарище неостывшей тризны.
Небесного умножить в вас огня
Не мог художник: вам иной огонь
Добыть промыслил — от небесных молний.

ТОЛПА

Добро промыслил...

— Нам свела б огонь

Из сердца сокровенного Пандора!

ПАНДОРА

На верх горы слепительной меня
Он возвести велел послушным стражам;
Сам, с полым тирсом, спрятался и ждал.
Закрыв глаза, лежала я, как жертва.
Лазурь зияла. Красотой моей
Привлечены, заклёктали высоко
Олимпа хищники. Стремглав к добыче
Низринулись, когтями дробя перун, —
Как будто рухнул семерной громадой
Эфира пламенеющий чертог.
Он искры в тирс украл, меня ж орлам
Оставил... Я в семье богов проснулась.

ТОЛПА

Месть за тебя тирану!

— В узы вора!

— Тебя одну в царицы мы хотим!

ПАНДОРА

Прислушайтесь! Фемидой принуждаем

Был Прометей — на этом алтаре
Вознести первины своего хищенья
Крониду в примирительную дань.
Не гневались ограбленные боги:
Заступницей за вас была пред ними
Та, чьей красе обязан мир огнем, —
Та, что сама, без распри, без насилья,
Без святотатства, низвела б огонь.
Но не хотел согласья Прометей.
Коварную возжег он жертву. Звал
Богов на мировщину с ним и с вами —
Того во имя, Кто во всех один.
Чтут боги Самого, кто б ни был он —
Извечный Зевс иль Дионис-младенец:
Обман презрев, склонились на гостины
И разделили трапезу огня.
Свои права на древнее наследье
Живого дара им не рассудилось
Провозглашать: великодушен сильный.
Их не поссорил с вами огненосец,
Дабы единым быть над всем главой.
Но поелику на почестный пир
Без дара, без гостиного, неместно
Казалось низойти царям небес
К надменным смертным, — так решил Кронид:
Вам в дар меня послал он... но с условием...

ТОЛПА

Хвала Крониду — не за огонь палящий,
А за тебя, живительный огонь!

ПАНДОРА

Увы, почто повелено злосчастной
Быть рока голосом, судеб орудьем?
Как приневолю — речь продлить — язык?...
Просила ль я о жизни? Не чужая ль
Мне наложила воля бытие
На плечи слабые? Меня дарами
Осыпали все боги: ах, на что
Сокровища понадобились мне?
Была ль мне радость от даров обильных,
От красоты моей, моих богатств,
Улыбчивой души и мысли вѣщей?...
Но я должна глагол судеб продлить. —
Гермес низвел меня на ту вершину,
Где в узах на снегу лежало тело

Нетленное мое, в красе застылой,
И внутренней лазури улыбалось.
Я ожила, и стражи пробудились
И на узде железной привели
Теснинами подземными меня
На сей алтарь. Расторглася завеса, —
Я вас узрела. Передать должна
Ужасное послание владыкам,
Которым подарил меня Кронид...
День угасает: стражи в путь торопят.

ТОЛПА

Не мы — твои владыки: наша ты
Царица.

— Но царица иль рабыня,
Все наша ты.

— Ни жизни для тебя
Не пощадим, ни нашего творца.

ПАНДОРА

Рек Зевс-Кронид: «Скажи, о дева, людям:
Я дар вам от богов. Коль расковать
Меня дерзнете вы, я вашей буду
Владычицей навек, а эти стражи
Опекунами правд со мной пребудут.
Их имя: Кратос — Власть, и Бия — Сила,
Которой власть крепка, осилен бунт.
Я дам законы вам; повинovenья
Блюстителями будут эти два.
Их родила в веках Необходимость;
Души в них нет бессмертной; но живучей
Они богов; удел их — принужденье.
Со мной царить над вами будут юность,
Беспечность, щедрость, нега и веселье,
А Власть и Сила охранять покой.
Но в эти цепи, — коль с меня их снять
Дерзнете вы, — о братья, сестры, имя
Как назову? — другой закован будет»...

ТОЛПА

Твой враг, — твой мучитель, — Прометей!

ПАНДОРА

Сказали вы, что молвить я не смела.

ТОЛПА

Где млат, клещи?

— Скорей огня из кузниц!

ПАНДОРА

Остановитесь! Братья, сестры, вас
Я вóвремя одумать молю:
Вы сердце разобьете мне с цепями.
Ведь Прометей — мне мил он! Всех дороже
Мне Прометей! Он — часть моей души.

ТОЛПА

Что ж? — С узником и каменное ложе,
Свободная, поделишь, — если любишь
Того, кто деву пленную презрел!

ПАНДОРА

Одумайтесь! Счастливой я не буду,
Коль должен он томиться. Вы не радость
Прочтете на безоблачном челе
Царицы вашей, как закон на светлой
Скрижали — небе солнечных письмен.
Печальную увидите вдову
Под пепельной фатою на престоле,
Увитом розами. Ведь безутешной
Пребуду я! Отрада ль торжество
Исполненного мщенья? Мужи пусть
Гордятся лавром; женщиною боги
Меня послали в мир с дарами роз.
Улыбчива ли женская держава,
Кремлевый чей оплот — закон и власть?...
Что вам любезней — вольность или радость?
Что вам дороже — гордость или мир?

ТОЛПА

Тебя одну в царицы мы хотим!

— Нам без тебя и жизнь не в жизнь, Пандора!

— И жизнь не в жизнь!

— А гордость — в горший плен.

ПАНДОРА

Я женщиной сотворена. Страдать
Привычно женщине. Ей в радость жертва.
Отдайте, братья, сестры, Прометею
Меня в цепях! Жестокий, в погреба
Скалистых недр пусть он схоронит деву!

Достигнете вы с ним желанной воли:
Вотще ль он жребий царственный сулил
Наследникам небесного огня?
Я ж в глубине горы пребуду с вами
Заложницей тоскующих богов.
В чем небеса откажут Прометею,
Заложницы прекрасной ключарю?
Сам Дионис освободить меня
К вам низойдет. Сменит он огненосца
На троне человеческом! Внемлите
Моей мольбе: спасите Прометея,
Меня ж предайте мужу моему
И палачу! И два владыки грозных,
Два темных принудителя, со мной
Погребены, навек покинут землю.

ТОЛПА

Тебя одну в царицы мы хотим.
— Тебя одни заложницей имеем.
— Всё чрез тебя добудем от богов
Мы сами.
— Кратос нам милей и Бия,
Опекуны глухонемые правд,
Чем слишком дальновидный опекун,
На вечность отлагающий отчеты.
— И слишком старый, чтоб свободно с ним
Дышала опрометчивая юность.
— Он нам бессмертье темное сулил
И смертными ваял нас, сам — бессмертный.
Пусть мы умрем, но пусть и он страдает,
Коль умереть не может.
— Нам услада
В цепях узреть насильника свобод.
— Своей рукой свяжи его, Пандора!
— Вели повесить на крутой стремнине,
Как ты висела на зубце горы.

ПАНДОРА

Встают, глядите, стражники мои:
Зовут меня в подземную темницу.
Зане исполнить должно им закон,
А вызволить меня вы не судили.

ТОЛПА

Народную признай законом волю! —
Тебя одну в царицы мы хотим!

ПАНДОРА

Хотите — все ль? В толпе многоголосой,
Чей громче голос, говорит за всех.

ТОЛПА

Опросим всех! — Пусть каждый скажет волю! —
Пандору кто царицей выбирает
И вяжет Прометея, тот стрелу
Меть в землю, где кует ковач подземный!

Земля покрывается щетиною вонзившихся стрел.

ПАНДОРА

издавая торжествующий крик

А, Прометей! Я отмщена. Моли,
Меня отвергший, разделить с тобой
Обрывистое каменное ложе,
С него же ты отныне не сойдешь!
Не выпустит из каменных объятий
Тебя скала, железа не отпустят!
Пандорой пленной будешь ты висеть
В оковах алмазных на брови
Угрюмого Кавказа. Станет коршун,
Не горние орлы тебя клевать.
Придет Пандора, станет у скалы
И посмеется над тобой, висающим,
Истерзанным, вотще зовущим смерть.
И Солнце посмеется над тобой,
Точащим слезы перед ним, как льдина
Нависшая с горы, что вечно тает
И не истает никогда в объятьях
Сжимающей теснее жен зимы...

Толпа в ужасе безмолвствует.

ПАНДОРА

А вы, о юноши, концом копья
Со мною обрученные, — что молча
Поодаль стали? Жаль вам Прометея?
Он вас избрал: избрали вы — меня,
Концом копья со мною обручились!
Что ж не послали в землю вы стрелы
Иль копием ее не прободали,
Дабы над вами воцарилась я,
Не волей многих, но единогласным,
Соборным наречением горда?...
Приблизьтесь же, отважные питомцы

И пестуны небесного огня,
И ваши копыя в грудь земли вонзите!

Семь юношей устремляются к алтарю и вонзают семь копий в грудь Пандоры. Ее пронзительный крик, удар грома и мгновенная тьма.

ЯВЛЕНИЕ VII

Прометей, с раскаленным клинком железа в клещах и молотом, восстает подле алтаря. От его удара распадаются оковы; Кратос и Бия налагают на него руки и связывают его цепями.

ПРОМЕТЕЙ

Избранники! К священному огню
На стражу! Тайный вдовствует огонь.

Семь юношей быстро скрываются в пещерных устьях.

ЯВЛЕНИЕ VIII

ПАНДОРА

умирая

Мой Прометей, возлюбленный! Свершилось:
Я умираю — и вольна впервые...
О Прометей, возьми меня! Твоя —
Живая жизнь, что ты во мне затеплил...
Моя душа — твоя душа... Возьми же,
Возлюбленный, назад живую душу!
Тебя люблю, единого!... Твоя!...

Фемида, показываясь до половины тела из-под земли, берет в свои объятия бездыханное тело Пандоры и с ним скрывается в земные недра.

ЯВЛЕНИЕ IX

Подземелье открывается. Семь юношей-стражников с копьями, стоят на страже вокруг ярко разгоревшегося жертвенника и двух литых колонн. В народе плач и вопли

ТОЛПА

Нам Прометей!

— Он — наш царь.

— Отдайте

Нам Прометей!

— Прометей — наш бог!

Ярость вспыхивает в народе. Луки напрягаются. Кратос и Бия простирают в воздухе обнаженные мечи над головами мятежников: стрелы из рук их выпадают; в бессилии и ужасе они опираются, отшатнувшись один на другого. Кратос и Бия уведомят скованного Прометей.

О ДЕЙСТВИИ И ДЕЙСТВЕ

I

В основу всякого действия заложено внутреннее противоречие, — двусмысленность и самоотрицание действия, — а стало быть — и приятие, сознательное или бессознательное, его виновником вины и кары. Последняя, будучи, в качестве противодействия, в свою очередь действием, не только не восстанавливает нарушенного равновесия, но и продолжает преемство тяжбы. Так плетется, звено за звеном, непрерывная цепь греха и возмездия.

Если ряд событий, развивающихся из действия, похож на игру, в которой наименьшую ставку служит человеческая жизнь, мы говорим, — поскольку приятие зачинательной личностью вины и кары сознательно, — о трагическом характере, поскольку же бессознательно — о судьбе и участи трагической, хотя в обоих случаях перед нами — независимое от качества личной воли проявление одного и того же объективного закона.

Объясню, что разумею под «действиями» (как это явствует из существа мысли) решения и поступки характера зачинательного и воленалагательного; под «противоречиями» же действия... — чтобы не утомлять свой и читателя северный ум диалектикой, требующей прозрачного, аттического воздуха, скажу образно и облачно: все то, что делает нашего северного Гамлета бездейственным. О последнем, в своей книге о Трагедии, Ницше судит так, — и это суждение, не давая полного ответа на поставленный вопрос, освещает все же одну грань проблемы: «в своем отношении к действительности, — говорит Ницше, — дионисийский человек являет сходство с Гамлетом: оба заглянули в истинную суть вещей, оба познали, и с тех пор им *претит* действовать, ибо их действие ничто не может изменить в вечной сущности вещей; познание убивает действие, — чтобы действовать, нужно быть окутану покрывалом иллюзии, — вот учение Гамлета». Если познание открывает в действии ложь, то пробужденное нравственное сознание изобличает в нем неправду. Слова, влагаемые Эсхиливым хором старцев в уста Агамемнона, стоящего на пороге рокового решения: «Что здесь не грех? Всё — грех!» — заключают в себе целую философию действия: так, по крайней мере, философствует Трагедия. Но последняя изменила бы своей природе, если бы в то же время — и именно в

силу противоречия, ею вскрытого, — не повелевала человеку действовать.

Познай себя, кто говорит: «Я — Сущий»;
Познай себя — и нарекись: «Деянье».
Нет человека; бытие — в покое;
И кто сказал: «Я есмь», — покой отринул.
Познай себя: свершается свершитель,
И делается делатель; ты — будешь.
«Жрец» нарекись, и знаменуйся: «Жертва».
Се, действие — жертва. Все горит. Безмолвствуй.

Не одной только древней трагедии, но трагедии вообще свойственны ужас перед этою неугасимостью неправды, однажды вспыхнувшей в действии, и тайный зов искупления, т.е. погашения извне привходящим вмешательством неоплатного долга, без меры умноженного божественною лихвой. Deus ex machina — единственный логический в своей непоследовательности исход всякой трагедии, и мы недовольны появлением из-за кулис небесного разрешителя только потому, что этот лубочный подарок преждевременно и нецеломудренно обнажает нашу потаенную, заветную мысль. Но мы нуждаемся в уповании, — и если струны его в нас разбужены, готовы признать «очистительную» цель трагедии достигнутою.

Предлежащее лиро-драматическое произведение есть трагедия, — во-первых, действия, как такового; во-вторых, самоистощения действенной личности в действии; в-третьих, преемственности действия. В общем — трагедия титанического начала, как первородного греха человеческой свободы.

II

«Грех — свершенье», — шепчет возносящему огненный светоч «освободителю» неусыпная дозорщица неправд и неотступная исполнительница возмездия; но тому, кто «все промыслил и пред-решил», — мученику *сознательности* чрезмерной и преступной, — конечно, не новость и не темная загадка глубинное откровение этой горькой истины. Впрочем, Эринния, как наша совесть, никогда не говорит своему собеседнику, чего не знает издавна он сам.

Но «промыслитель» и большее знает. Ему ведомо, что единственным смягчением вины и муки действия служит бессознательность последнего: «будь слеп, ковач, и глух»... Увы, его слишком зрячим и сухим глазам, как бы лишенным век, не дано пить улады суме-

рек!... Род Иапета не причастился Дионису — и потому уцелел, остальной из племени Титанов; но потому же и отрады не знает. Он сам, в лице Пандоры, горько жалуется людям на свою безблагодатность:

Счастливые, причастны вы огня
Небесного, как вы греха причастны.
А мы, Титаны, знаем лишь вины
Ярем извечный, да горючий пламень,
Снедающий, злокозненный, голодный,
Да Матери голодную тоску.

Вина мятежных первенцев Земли (и нет разделяющей границы между виною и обреченностью!) — их алчность к действию и действенность из алчности, при бессилии к творчеству, рождающемуся из полноты; отчего самое действие, в своей механической насильственности, сводится или к разрушению и убийству, или к хищению. Прометей — похититель огня; его двойник — крылатый хищник; хищная Пандора — похитительница похитителя... Есть точка зрения, с которой понятным и оправданным представляется намерение Зевса-Кронида искоренить с наличным родом человеческим злое семя Титанов и создать новый род людей по закону своей «гармонии» *Διὸς ἁρμονία* — Aesch. Prom. 553). Это невинное человечество не знало бы искуса свободы, не блуждало бы по запретным тропам блудного сына; мудрым и сладкоречивым растениям подобило бы оно, возросшим из небесной земли, — но чуждо было бы ему и то, что Пушкин признает «основанным от века по воле Бога самого», — а именно:

Самостоянье человека,
Залог величия его...

Чтобы отдохнуть и закрыться от неумолимого света мысли, для которой нет завес и преград, Прометей алчет деятельности, несущей с собою подобие самозабвения. «Мне недосуг страдать», — презрительно бросает он своей мучительнице, Эриннии; и все же страдает непрестанно. Титаническое начало облагорожено страданием, как начало божественное свидетельствуется соприродным ему блаженством, неиссякающим в недрах его радованием. Прометей-страдальца переполняет, вместе с тем негреющим светом сознания, такой избыток мощно пылающей любви и глухимой презрением ненависти, что ему одно остается: перед самим собой притвориться бесчувственным.

Душа — что склеп глухой; большое сердце —
Как чаша горечи.

Есть святотатство и жестокость в насильственном низведении, исхищении совершенной Идеи из покоища истинного бытия в быстрину алчущего, но не достигающего полноты «существования». Таково титаническое отношение как к божественному первоначалу духовнейшего, ноуменального Огня (он же — Дионис, «Жених и Свет Новый»), по словам древней молитвы, творимой при вознесении светочей), так и к женскому по своей метафизической природе огневому естеству, девственному на очагах небожителей и в руках дев-мстительниц, Эринний, — вдовствующему на земле. **

Но такова же и природа действия вообще, в отличие от чистого творчества; и если прав мудрствующий над Евангелием Фауст, будто в начале было не Слово, но Дело, — не откровение и нисхождение, а двигательный почин, — этою подменной непостижимого благовестия предопределяется непримиримый раскол, непоравимый разлад мироздания, и в самом абсолютном творчестве изобличается вина всякого относительного творчества, — полу-дионисийского, полу-титанического, единственно доступного человеку.

В каждом деянии, как и в каждом обособленном возникновении, таится обращенное внутрь его жало смерти. Смерть действия — его разложение: оно обращается в свое противоположное, — «само кует свой плен», — между тем как первоначальная воля возрождается в другом действии, которое в свою очередь проходит тот же круг. Каждое действие подобно жезлу, обвитому четою эхидн: змеи взаимно уязвляют одна другую на смерть, — жезл выskalъзывает из их колец. Крылатым надлежит ему быть, — т.е. стремиться, хотя бы и титаническим усилием, к безусловному, к совершенству чистой Идеи, — чтобы не кануть в нижнюю бездну: тогда обовьет его новая яростная чета, и вознесение действия будет продолжено.

Прометей верит в это медленное искупление дела и делателя, и потому в споре с непримиримыми в своем хаотически-беспредельном, принципиально бесформенном и бесплодном свободолюбии, но близкими ему по мятежному духу Океанидами, утверждающими, что сотворить «возможное» значит изменить единственно желанному и святому «невозможному», иначе говоря: безусловному, — с упрямством неизбывной боли и сосредоточенного презрения опять и опять провозглашает свое выстрадавшее признание:

Что мог, я сделал; бдльшого не мог;
He мог иного...

Титанизму свойственно бескрылое сознание принудительности овладевающей им воли, чувство внутреннего детерминизма, кото-

рое так непохоже на радость совпадения свободы с необходимостью — эту божественную печать облагодатствованной души.

IV

Но если действие Прометея по необходимости ограничено, зато целостна его жертва, и безусловно его саморасточение, самоопустошение, самоисчерпание, — «истощение» (*κένωσις*), как выражали это понятие, говоря о тайне воплощения и искупления, наши старинные толковники священных словес эллинских. Поистине, он положил душу свою за человеков, но совершил этот подвиг не как Агнец Божий, а как мятежный Титан, — в грехе и дерзновенной надежде.

Истощение божественное, противоположное титаническому, представлено в рассказе о нисхождении в мир первородного сына Зевсова, Диониса. Миф — не всенародный, обще-эллинский, но прикровенный от непосвященных, основоположный миф мистической общины древнейших орфиков, — знал об этой извечной жертве нижеследующее:

Древле сына Зевс родил.
В начале было то. Родилось время
С рождением сына. Родился иной тот Зевс.
Владыкой мира он Дитя поставил.
И сладостно играл вселенной сын,
И в той игре звучало стройно небо.
Небес алкали — род Земли — Титаны:
Подкрались к младенцу Дионису,
Пожрали плоть его, огнем палящим
Насытились — и пали пеплом дымным. **
А сердце сына, бьющееся сердце,
Отец исхитил и в себе сокрыл...

Напротив, самопожертвованием титаническим является ревность первоубийцы Архата, ** который, по свидетельству своего творца и наставника, «рвением истощил дыхание жизни», когда, на первом состязании огненосцев, —

в яром беге,
Сам светочем он вспыхнул и сгорел.

Здесь доблесть уживается с преступлением в единой героической и, следовательно, страстной, по эллинскому миропониманию, участи. Таково же и самоотречение Прометея, основанное на изначаль-

ном нарушении предустановленного согласия живых сил. Его первый мятеж, первая вина, есть восстание против собственной бытийственной сущности, как бытия «конкретного» (в смысле, при- даваемом этому слову Гегелем). Тот, кому «не мир надобен, а семья распри», начинает свое дело с внутренней схизмы и утверждения «дискретности» в себе самом, с раскола своей целостной полноты на два противоборствующих начала — мужское и женское. Препоясываясь к действию, он заранее признает, принимает и волит его односторонним, насильственным, содержащим в себе отпадение от божественного всеединства.

Фемиду молит: «Мать, изведи
Жену на свет из самого меня...
Все женское душевного состава,
Что есть во мне, даю; ты тело дай».
Рекла Фемиды: «Будет по желанью.
Я тело дам и выну из тебя
Все женское душевного состава.
Отныне ты всецело мужем станешь»...

Так возникает женский двойник Прометей, героиня подлежащей трагедии, новая Пандора, о которой, кроме ее качества раздавательницы соблазнительных даров и кроме рассказа об участии многих божеств в ее сотворении, древний миф ничего не знает. Освободитель мужского начала делается порабителем женского. Пророчество Эриннии исполняется: «мстит раба». Но, как говорит сама жертва, обернувшаяся жрицею: «суд мести — рок любви: и мечь — любовь». Прометей и Пандора сплетаются четою эхидн, взаимный укус которых развязывает змеиный узел действия.

V

Нищий Дионисом, Прометей исполнен Эроса: ибо титаничен Эрос, поскольку он — сын Скюдости, как читаем у Платона. К Дионису грядущему горит его Эрос — и к живому носителю Дионисова огня, — «мыслящему и ропщущему тростнику», подобному той трости полой, в которую спрятал похититель молнии божественную искру, — к возникшему под его творящими перстами Человеку. Последнему он жертвенно отдается весь,

До истошенья расточая,
До изможденья возлюбя,
Себя в едином величая,
В едином отразив себя.

Ради него растрчивает он все свои силы до черного дна, на котором обнажается одинокое бессмертие того, кто «стал и совершился», — безрадостное бессмертие единой недвижимой воли...

Эллины с некоторой поры узнали в Прометее ваятеля человек. Орфики, с своей стороны, учили, что род человеческий возник из пепла и дыма спаленных Титанов. В речи Пандоры к людям об их сотворении Прометеем оба предания приведены в связь:

Он создал вас. Еще в долинах тлела
Зола Титанов. В ней огонь Младенца
Еще дышал. Перстов искала персть,
Ожить хотела. Вы возникли, племя
Его надежд...

О том же повествует и сам Прометей:

Сама в перстах моих слагалась глина
В обличья стройные моих детей,
Когда сошел я в пахнущие гарью
Удолия, где прах Титанов тлел,
Младенца Диониса растерзавших
И в плоть свою приравших плоть его.
Еще незримый теплился огонь
Божественным причастьем Геи темной
В пласту земном, покрывшем кости сильных
Убитых мезтью Зевсова орла.
Моих перстов ждала живая персть,
Чтоб разрешить богоподобных плен
И свету дня вернуть огонь Младенца.
Я был творцом их, если тот творец
Чье имя меж богов — Освободитель.**

«Богоподобными» родились люди, но и Титану подобными: «weisen Wollens, wilden Handelns», — существами «мудрого духовного воления, дикого действия», как говорит о себе героиня глубокомысленной Гётевой баллады «Пария». Неоплатоники различали в человеческом составе высший «дионисийский разум» (νοῦς Διονυσιακός) и стихию титаническую. Океаниды трагедии видят, что, творя человека, Прометей «себя творил в подобьи смертном». Пандора без лести напоминает живым статуям демонического ваятеля:

Небесного умножить в вас огня
Не мог художник...

А этот, в свое оправдание, ссылается на действенную мощь само-

преодоления, человеку присущую: с нею возьмет он некогда в свои руки уток мировой ткани, основа которой дана судьбой, — и «воля духа станет»:

Себя ковать могущих я ковал,
Себя творить свободных сотворил я...

Но не улыбочиво встретили новозданные титанические души свет солнечный. «Всех счастливее тот, кто вовсе в мир не родился», — твердили эллины. Колыбельная песнь «алчущего племени», еще незнающего, что оно в свою очередь вкусит смерть, которую с первых дней жизни и борьбы за жизнь уже должно распространять вокруг себя, — эта песнь подобна горестному плачу новорожденного младенца:

Изведенным к свету дня
Поневоле на недолю,
Нам была б желанна смерть,
Если б вечную неволю
Не сулила эта твердь.

И глухим зовом хаоса звучит из их душевной глубины все, «что день грядущий им готовит»:

В жилы влит огонь мятежный;
Дух уныл, а в сердце гнев;
И для жатвы неизбежной
Преступленья зреет сев.

Титаническая стихия обладает прирожденным тайновидением зла. И подобно тому, как Байронов Каин услышав от Люцифера, что умереть значит вернуться в землю, отвечает: «быть, как земля, спокойным, — зла бы в том не видел я», — так и мужчины нового рода готовы променять свое скитанье по земле на участь погруженных в нее корнями растений, дреме которых завидуют женщины, славословя Землю:

Любо жатвы злакам тучным,
И цветам, и древесам
Быть с тобою неразлучным,
Воздыхая к небесам.

VI

Эта глубокая меланхолия свойственна, по суждению Прометея,

тому, в ком Дионисова огня недовольно: ибо не равен в людях удел его. И всех унылее отсталый, не знающий радости творчества и совершенствования, живущий без Муз (*ἄμουσος*) и без письмен (*ἄγραμματος*), — «дикарь понурый».

Поистине, земное тяготеет
Ко сну земли; но бодрствует огонь.
Я дал им жизнь; но первенцам моим
Не в радость жизнь. И в ней клянут неволю
Не потому, что ведают и любят
Свободное, и н о е бытие, —
А потому, что б ы т ь их приневолил
В дрему запавший, бдительный огонь.
И з б р а н н и к о в немного: в них живей,
Богаче пламенеющая жила;
Им жизнь мила, и ненавистна смерть.

«Избранники», в самом деле, полны энергии, утверждающей жизнь. Тем горшим искусом служит для них неизбежный и скоро наступающий опыт человеческой смерти. Впрочем, смерть накликают в мир они сами — не отвращением к бытию, но виною первого толчка приводящего в движение роковое колесо необходимости. Недаром зовет их учитель «вожатыми» и «первенцами губительной свободы»: воистину они первины рока и зачинатели титанической трагедии, именуемой мировой историей. Если бы Каин не убил Авеля, Архат — Архёмора, ближайшее подобие самого Диониса в семье чад Прометеевых, — кто знает, пришла ли бы смерть и как пришла бы в среду невинных? Но едва лишь брат пролил братнюю кровь, — вот уже и Офельт растерзан зверьми полевыми, и его мститель Автодик, не могущий «уложить своей стрелой, как льва пустынь и парда», самого виновника смертной участи своих созданий — Прометея, пронзает себе грудь железом — и тем полагает начало мятежу самоубийства.

Но тому, кто «все промыслил и предрешил», — ему «недосуг страдать»: последовательно и неуклонно шествует он, куда ведет его судьба. Подобно своей матери, он сам — судьба и «сильнее себя самого». Что из того, что порою и ему греются иные возможности? Его «надежда мира» между людьми и Божеством — умерла: умер Архемор. Человечеству нет другого пути, кроме пути греха и возмездия. Должны придти, во имя возмездия, — и пусть скорее приходят, — «другие силы», которые по-своему довершат Прометеево дело: дары обольстительной Пандоры будут приняты людьми с благодарным восторгом; Власть и принудительное Насилие высоко воздвигнут свои троны над общиною Освободителя. Светочем того, кто «кровью напитал пречистый пламень», зажжет Прометей на все века неугасимый огонь на подспудном алтаре мятежной, неукро-

тимой вольности и неутомимого титанического восхождения. Он роздал детям оружие, но сделает и большее — отравит их стрелы: все преодолеваемое преодолевается в своей предельности. И пусть каждое новое преодоление будет новою виной, влекущей за собою свою кару: есть такая грань преодоления, — учит он, — которая вынуждает искупление.

VII

Прометей трагедии представлен вероучителем и жрецом своеобразной титанической религии, основанной на отмене благоговения. Его мать, глубинная Правда, ропщет против этого богоборства; его женское я — Пандора — избличает умолчания ересиарха, равносильные искажению духовной истины. Вот существо этой религии в ее неискаженном виде.

В глубине глубин, в сущности сущностей, есть Зевс абсолютный, извечный Отец едиnorodного Сына, и есть девственная Мать Младенца — Персефона. Тот, кого именуют люди Зевсом, — его собственное имя: Кронид, — только тень «Самого» и полномощный наместник над тeneвым царством явлений. Фемида также лишь обличье неисповедимой Девы; но лики Вечной Женственности ближе к своему девственному прообразу, нежели мужские отражения верховного Зевса к источнику их света, — бытийственнее и глубиннее. Они как бы лишь глядят в поток времени, сами же пребывают вневременными сущностями, между тем как личины премирного Отца меняются — и, когда суровый древний Крон обернулся Зевсом-Кронидом, люди говорят, что новый миродержец низложил своего ветхого родителя. Как облака на челе Предвечного, как молнии очей Его — эти преходящие цари вселенной; но и Кронид — все же Зевс-Кронид, и он воистину богоявление и энергия неизреченного, незримого Зевса. Сокровенный в недрах отчих Дионис — сердце Сущего — не захочет низойти к оскорбителям отчих икон, как бы мало сходства ни являли эти живые иконы с Тем, кого они должны знаменовать.

Но Прометей, читатель «Самого», отказывает им в почитании. Гибель возлюбленного, религиозно-гениального Архемира служит ему достаточным доказательством того, что человечество не сумеет найти правый путь между богоборством и раболепием, и — слишком уверенный в неизбежности второго исхода — решает он свой выбор в пользу первого: от Архатова пламенника возжигает заветный огонь на своем подземном очаге, вынуждая упорством, как истый Титан, — своим и учреждаемого им братства огнеблудителей, — в отдаленном грядущем искупление Дионисово.

Этот круг идей, лишь отчасти родственных эллинской религиозной мысли, ** отчасти же ей чуждых, положен в основу изображения Прометеевой жертвы, которую зачинщик раздора умышляет как вызов небожителям и повод к вековечной войне между ними и богоборствующим человечеством. Здесь автор трагедии, удаляясь от Эсхила, мятежный Титан которого прикован к скале Кавказа за «чрезмерное человеколюбие», побудившее его отдать людям украденный у богов огонь, — приближается к примитивной Гесиодовой версии, согласно коей похититель навлекает на себя небесный гнев не самим похищением, но коварным обманом при первом жертвоприношении, совершенном с помощью огня. Так и Каин Библии не отказывает Творцу в жертвенных дарах, но творит жертвоприношение богопротивное. Отношения между смертными и Божеством определяются жертвою: она запечатлевает устанавливаемый обеими сторонами «завет»; принципиальный разрыв между обеими должен соответственно выразиться в предложении и отвержении неугодной жертвы. Версия казни за похищение огня имеет своим логическим последствием у Эсхила невмешательство людей в распрю бессмертных, безучастие человечества, мыслимого еще младенческим.

VIII

Кто же, однако, по природе своей, Титаны, в круге умозрений, положенных в основу подлежащей трагедии, и в чем существо титанического начала?

Извечная Дева, Персефона, родив Диониса, уходит, как и отец младенца, премирный Зевс, в сокровенные глубины Сущего. На месте Отца сияет Младенец; на месте Девы темным зеркалом зияет ее женский аспект, как матери грядущих явлений. Этот аспект — Душа Мира, изначальная Земля, Матерь Гея. Младенец глядится в зеркало, и оно отражает его черты по закону зеркальности, — извращая отражаемый образ, перемещая правое налево и левое направо, — разлагая его целостность на отдельные атомы света. Лучеспускание Диониса в зеркало есть отдача зеркалу истекающей из него жизненной силы: «пьет зеркальность душу». Это — его первая жертва, первое саморасточение — и начало «разделенного мироздания» (*μεριστή δημιουργία*) неоплатоников.

Так, из разложения образа Дионисова в зеркале Души Мира, Матери Явлений, Земли-Праматери возникают ее мятежные чада, Титаны в качестве носителей принципа индивидуации. В каждом живет некий образ Диониса (*ἄγαλμα διονυσιακόν*), — ибо каждый атом Диониса есть он сам, — в каждом светится нечто от его божественного Я, заключенное в темницу земной душевности, погло-

ценное титанической личностью, как одним из бесчисленных раздельных желудков темной стихии, волнующейся подобно ниве змей. Оживают многие обособленные я отрицательно самоопределяющихся сознательных существ, полагающих свое бытие в разделении и взаимопротивлении. Отрицательное самоопределение каждого титанического существа обращает его жизнеутверждение в волю к поглощению другого, что не он сам, — в постоянный неутолимый голод. Его ненависть — голод, и голод — его любовь; и потому убийственна его любовь, и полна любовной страсти ненависть. Таковы Титаны, бросившиеся на Младенца и пожравшие его; но он уже и раньше расточил себя в первом отражении, отдав на растерзание живому зеркалу свой живой двойник. Изложенный миф — метафизическая генеалогия человеческой воли, — ее темничности, безумия, алчности, убийственности и любви.

И тайного познай из действий силу:
Меч жреческий — Любовь; Любовь — убийство.
«Отколе жертва?» — Ты и Я — отколе?
Все — жрец и жертва. Все горит. Безмолвствуй.

Ясно, что каждое действие титанической личности, будучи моментом ее отрицательного самоопределения (через противоположение я и не-я), отрицательно в своей глубочайшей сущности. Ибо, если творчество соединяет живое в новое высшее единство жизни, титаническое действие колеблется между расторганием живых связей и механическим сопряжением живого в насильственный союз. По титаническому принципу индивидуации приступает Прометей и к созданию человеческого рода, творя двуполое и дробное множество, неравную и от колыбели междоусобную семью.

Какого же «искупления» ждет он от Диониса, и в чем может состоять это искупление? — В восстановлении превратно отраженного лица Дионисова на земле... Но для этого необходимо, чтобы атомы его света — живые монады личных воль — пришли в свободное согласие внутреннего единства и соборно восставили из себя вселенским усилием целостный облик бога: только тогда сердце Диониса, сокрытое в недрах Сущего, привлечется на землю. Каким же путем достигнут они этого преодоления своей внутренней титанической обособленности: путем ли послушания богам — этим живым символам, подобиям и голосам Сущего, — или путем независимости и мятежа? Ни тот ни другой путь, сами по себе, не ведут к цели: Прометей знает это, но в решающие, зачинательные мгновения избирает мятеж, как путь скорейшего изживания самости, ибо для его трагической мудрости равно священны крест добра и крест зла. Абсолютное же послушание было бы абсолютным покоем, закреплением данности внутренних условий разделенного сознания.

Надежда Прометея на искупление Дионисово есть надежда на

торжество Дионисова начала в человеческой природе. Вызывая к бытию род человеческий, он знает, что будет им предан и распят, и все же верует, что им же будет и спасен. Таково его жертвенное смирение в мятеже и распре; таково его самоистощение в ненависти и любви.

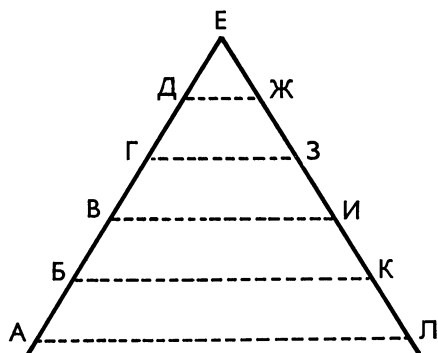
IX

Итак, древний миф разработан в подлежащей трагедии с вольностью, которая могла бы показаться чрезмерною в эпоху более, чем наша, приверженную к формальному преданию, хотя бы и не менее, чем наша, уверенную, что он давно утратил свое жизненное значение, свою религиозную ценность. Но другими глазами смотрели на такую вольность сами эллины, для коих миф был или предметом простодушной веры, или смутным и гадательным воспоминанием о действительных событиях, или, наконец, — как для автора, — символом духовных истин, орудием имагинативного познания сверхчувственных сущностей. Эллинам она не казалась предосудительною, — был бы верно сохранен дух, оживляющий мифологему. Но и верность духу мифа — понятие зыбкое и относительное: проще, — на трагических поэтов, со времени достигнутого трагедией господства в круге мусических искусств, возложено было эллинами дело живого мифотворчества, судили же их по плодам предоставленной им ответственной свободы. Есть древний стих, служащий прямым подтверждением сказанного:

Так говорят творцы трагедий, им же власть
Все возвещать и в действе все являть — одним.

Впрочем, автор и не заботился о неуклонном следовании античному канону, как о том свидетельствует романтическая форма его произведения: построение целого, древней трагедии несвойственное (несмотря на наличность орхестры), рифмованные строфы хоров и привычный нам белый стих диалога, как в Байроновых «мистериях». Зато подлежащая трагедия обращена к древности (примерно, к эллинским *δρῶμενα*) — тем, что она воспроизводит стародавнее предание обрядового действия. И поскольку обряд любит симметрию, естественно (не преднамеренно) симметрическим оказывается и ее расположение, как это явствует из нижеследующей схемы.

СХЕМА ТРАГЕДИИ



Первое действие, хоровое
(Огонь и Вода)

- А. Ковач кует.
- Б. Явление морского бога.
- В. Покушение Автодика.
- Г. Огненное действие и освящение жертвенника. Учение Прометея и клятва огненосцев.
- Д. Тризна. Учреждение мореходства.

Второе действие, замкнутое
(Недра)

- Е. Истощение Прометея.

Третье действие, хоровое
(Земля и Воздух)

- Ж. Обряд сеятельный.
- З. Празднество роз и раздача даров. Учение Пандоры и народное голосование.
- И. Убиение Пандоры.
- К. Явление подземной богини.
- Л. Ковач закован.

Итак, последование третьего действия повторяет ход первого в обратном (нисходящем) порядке; так что А соответствует Л, Б—К, В—И, Г—З, Д—Ж, тогда как вершина треугольника Е знаменует притин и срыв титанического восхождения.

НАЛЬ И ДАМАЯНТИ

ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ

Последние из соискателей руки Дамаянти проходят перед невестиним шатром. Между тем как жених, только что исполнивший обряд представления, занимает один из четырех еще остающихся пустыми тронов с правого края сцены, по ступеням слева, при звуке труб, сходит новый сонм, весь в золоте и самоцветных камнях, и приближается к шатру. Над головой царя, юного изнеженного красавца, рабыни помавают опахалами.

ГЛАШАТАЙ

Сушэна, деспот Мадры. Вечный снег
Сокровищницу солнца замыкает;
Там золото из-подо льда сверкает
И водопадов опыляет бег.
Царёв убор — алмаз Калиги-Гада,
Что Кришнина слепительнее клада.

Дамаянти приветствует Сушену поклоном. Его ведут к третьему, с края, пустому трону. Трубы возвещают приближение другого жениха. Закованные в железо латники исполняют под стук щитов воинский танец вокруг идущего к шатру сурового седобородого властелина в шлеме и кольчуге, с большим луком в руке.

ГЛАШАТАЙ

Царь Чòчалы, Эмэнгада могучий.
От Индры скал он земли покорил
До берегов, где океан зыбучий
Воинственный набег остановил.
Плугами тетевы тугие луки
Железные избородили руки.

Дамаянти склоняет стан. Эменгада с провожатыми направляется к предпоследнему трону. Под мелодию флейт и бряцанье кимвалов движется слева к шатру шествие одетых в лен старцев и увенчанных колосьями юношей. Два отрока, увитых цветами, в легком танце ведут под руки благосклонного царя, похожего в своей драгоценной столе, спадающей широкими серебристыми складками, на бородатого Диониса. Другие два отрока в цветах несут перед ним положенный плашмя на руки и обвитый зеленью широкий меч в золотых ножнах.

ГЛАШАТАЙ

Царь Бхàраты, обильный Ритупарна,
Братолюбивых учредитель клятв;
Отцу щедрот и мира благодарна
Страна лугов медвяных, тучных жатв.
Он слабых столп, зеркало звезд прозрачных,
Истолкователь чисел тайнозначных.

Дамаянти низко склоняется и отступает в глубину шатра, меж тем как Ритупарна занимает последний трон.

ДАМАЯНТИ

в шатре

Все прошли. Минул срок. Милого нет...
Что же ты медлишь, мой тайный свет?

зовет главного жреца

Нарада! Пусть умные брамины
Длят обрядами смотрины:
Сон велит мне суженого ждать.

НАРАДА

Он идет с гостями-богами, чаю.

ДАМАЯНТИ

Суженым его я величаю
Имени его не разгадать.

НАРАДА

возглашает собранию

От дома отвращая кару,
Пред тем как выбор огласить,
На царственную Сваямвару
Богов бессмертных пригласить
Велит обычай рода, святость девы,
Отмеченной печатью Магадэвы.

В толпе движение: отчасти смущение и ропот, отчасти одобрение. Пляски баядерок в глубине сцены; впереди брамины священнодействуют.

ДАМАЯНТИ

в шатре

Где ты, мне приснившийся возницей?
Заревые вокруг цвели сады.
Прям, на звучной колеснице
Юный бог держал бразды.

Чу, не топот ли четвероконный?...
Облак-лебедь лик твой застилал...
Лебеда ты мне на лоно слал...
Я стряхнула морок сонный —

Лебедь белый на-яву
Мне в ладонь роняет полновесный
Перстень обручальный, дар чудесный...
Верю, милый, — и зову, зову!

ХОР БРАМИНОВ

О Вайю, Вайю,
Веющий, вещий
Ветер воздушный,
Душа живого!
Крыло — мое слово:
К тебе взываю!
Слух веледушный,
К тебе взываю!

Тобою дышим,
Твой голос слышим,
Лица не видим.
А в нас ты видишь,
Когда захочешь,
И — соглядатай —
Стоишь невидим,
Наш помысл видишь.

Возненавидишь —
Вознегодуеть;
А что возлюбишь,
О том взликуешь, —
Взыграв, пророчишь —
И, где кочуешь,
Ту весть вострубишь,
Эховожатый!

О Брамь даре —
Деве, — глашатай!
О Сваямваре
Гласи богатой
По высям, по недрам
Богам тайноликим
И Дэвам великим,
Даятелям щедрым!

Темнеет. Вой ветра

Извечный Вайю!
Не скажут боги,
Куда ведут
Твои дороги,
Где твой приют
И где начало.

Ты знаешь их
Исход и цель;
Жизнь уст твоих
В ночь качала
Их колыбель.

Где хочешь, ты веешь,
Лотос лелеешь,
Тростник ли клонишь
Иль тучи гонишь,
Моря ль вздымаешь,
Леса ль ломаешь
Иль будишь громы.
Вестью обвей
Дэвов хоромы
И духов дома,
Зови гостей!

*Становится еще темнее. В вое ветра слышится змеиный шип. Мгла наиболее сгу-
щается на авансцене справа, и в полутьме выступают очертания Кали на троне,
перевитом и осененном змеями; вокруг него женщины-змеи, Ндги.*

НАРАДА

обращаясь к Кали

Как нам тебя, властителя, встречать?
По имени, по сану величать?

КАЛИ

Родится новый век, что веком Кали
Потомки назовут. Я вождь его.

НАРАДА

Железный век!... И ты — жестокий Кали?
По-истине, тебе светила дали
На время часть влиянья своего.
Но срок твой не настал. Иди же мимо!
Старинное преданье нами чтимо;
Пока мы живы, в нас живет оно.

КАЛИ

Царевна будет двух времен звено.
Соперники! Я в Биминых палатах
Один из вас, из женихов богатых.
Взгляни ж, невеста, на меня добрей:
Со мной царицей будешь всех царей.

ДАМАЯНТИ

Смирена я, могучий! Не по нраву
Мне над моей прославленной родней

С тобой делить надменную державу.
Сама хочу быть Светлому рабой
По светлых предков милому уставу.

КАЛИ

Я — сердцевед. К чему таишься ты?

ДАМАЯНТИ

Мой выбор пал. Мой избранный — не ты.

Одна из Наг, женщин-змий, приближается, извиваясь, к Дамаянти.

АМВА

На заре он явился тебе в облаках сновиденья,
Стоя правил он бег четверни неослабной рукой,
И лебеда слал он любимой с кольцом обрученья.

ДАМАЯНТИ

Как знаешь ты его?

АМВА

Он пред тобой.

ДАМАЯНТИ

То был он?

АМВА

Кинься к ногам его: светлый ответит;
Потёмки памяти осветит
Заветный сон.

ДАМАЯНТИ

делая несколько шагов по направлению к Кали.

Кали, не кройся в тени!
Прямо в глаза мне взгляни!

КАЛИ

сходит с трона; черная тень его движется перед ним и покрывает Дамаянти.

Ночи моей ты звезда.

АМВА

Миг лови! Вымолви: «царь мой, да!»

ДАМАЯНТИ

Обняла меня мрачная тьма,
Хочет выпить из сердца мой свет...
Миг один — и сойду я с ума...

отступает в полосу света.

Самозванец, кричу тебе: нет!

АМВА

Свой жребий от его проклятья
Безумная сестра, убереги!

ДАМАЯНТИ

поднимая руку, на которой светится янтарным лучом обручальный перстень.

Любви властительней заклатья.
Заря, вот твой залог: верни свои долги!

АМВА

О том вспомни, кого ты любишь:
Своим отказом его ты губишь!
Он проклянет его, гневаясь!

Кали, стоя, мрачный, на ступенях трона, делает магический жест. Амва скрывается в его тени. Черная змея подползает к Дамаянти, ища, где ее ужалить.

ДАМАЯНТИ

Любовь сильнее тебя, о мира мрачный князь!

Ступает ногой на голову змеи. Покрывало с чела ее соскользнуло, и на нем вспыхивает на мгновение и потухает ослепительная звезда. Без чувств она падает на руки служанок.

Слышен конский топот и грохот прискакавшей колесницы. Дамаянти мгновенно выходит из короткого забытья; глаза ее широко раскрыты; она выпрямляется и вся простирается к бегущему ей навстречу, залыхавшемуся Налу, который опускается перед ней на одно колено и потом застывает, недвижим и прям, как воин, явившийся с докладом к военачальнику.

ДАМАЯНТИ

как во сне

Словно голубь на чашу души
Ты слетаешь ко мне, утешитель!
Тиши, вещее! Грудь, не дыши!
Внемли вести воздушной в тиши!
Кто ты? Сон мой, иль дух-небожитель?

НАЛЬ

Царь я, Нала. Но гонцом
Пред твоим стою лицом
Четырех богов, что просят,
Бимы дочь, твоей руки...
Чу, Гандарвы весть доносят,
Что они не далеки:
Свет-Варуна, Индра громный,
Агни жаркий, Яма тёмный.

ДАМАЯНТИ

Говори! Голос сладостен твой.
Снова снится мне сон заревой...

НАЛЬ

Молви ж, из богов кого
Голос сердца твоего
Избирает...

ДАМАЯНТИ

с внезапной живостью, показывая на Наля

Поглядите!

Все глядите на него!
Вот избранник мой. Идите
С миром, боги! Он один
Ваш гонец, — мой властелин.

ГОЛОСА ИЗ ТОЛПЫ

Зло накличешь! Тише! тише!

КАЛИ

Дерзких слов измена лише!

НАЛЬ

оглянувшись на Кали

Я ль, посол, дерзну, как тать,
На сокровище чужое
Взор завистливый поднять?
Счастье ты вкусить иное,
Дева Брамь, избрана —
Небожителя жена —
Чем супружество земное.

ДАМАЯНТИ

Кто любит, Брамь друг. Ты любишь, Наль?

НАЛЬ

Весна богам, земле дана печаль.

ДАМАЯНТИ

Страшишься смерти, Наль?

НАЛЬ

Тебя люблю я.

ДАМАЯНТИ

Иди, скажи богам, что их не изберу я,
И сам вернись, коль любишь, женихом.

Наль уходит

КАЛИ

Ты шлешь его на смерть.

ДАМАЯНТИ

Что ж? Вместе мы умрем.

склоняется в молитве перед алтарем Агни.

БИМА

Готовьтесь, кшатрии, бессмертных лицезреть.
Их милость или гнев достойно, сердце, встреть!

Воздух наполняется светом и благоуханием. Брамины воскуряют фимиам. Небесная музыка Гандарв.

ГЛАШАТАЙ

Сын Вирасены, царь Нишады, Наль.

Входят пять юношей с обликом Наля, до неразличимости похожие один на другого.

ГОЛОСА ИЗ ТОЛПЫ

Диво! Чары! Марево! Живых пятеро Нaley!

ДАМАЯНТИ

в стороне, глядит на пришельцев с ужасом

Железная бадья из кладезя печалей
Выносит, ржавая, горчайшую печаль...
Соперники свое небесное величие
Сокрыли в смертного соперника обличье.
Как сердцу светлого меж светлых угадать?
Как испытателей всезрящих испытать?
Но верю: вечные державцы веледушны.
Есть Правда: ей одной всевластные послушны.

смело выступает перед лицом богов

Когда любовь моя чиста
В груди, неведеньем томимой,
Пусть, боги, ваша правота
Откроет мне, кто мой любимый!

Когда любовь двух душ сильней,
Чем смерти рок неотвратимый,
Пусть зоркость новая очей
Откроет мне, кто мой любимый!

Когда любовь печать лица
Хранит в веках неизгладимой,
Пусть память этого кольца
Откроет мне, кто мой любимый!

Дает знак служанкам нести за нею цветы и с закрытыми глазами, с протянутыми вперед руками, близится к светлым пришельцам; колеблется одно мгновение и потом решительно подходит к одному из них, украшает его цветами голову и плечи и обвиняет свой стан краем его плаща. Четверо богов отступают на шаг; их застигает золотистая дымка, через которую они кажутся светлыми двойниками Наля.

АМБА

появляясь на мгновение подле Кали

Светлый Наль и Брамь дева —
Что опасней, Кали, Кали,
Для престола твоего?
С ними Ден и Магадэва
Мрака ткань, что мы соткали,
Разорвут. Убей его!

исчезает. Наль и Дамаянти жадно глядят друг другу в глаза.

ДАМАЯНТИ

Ты Наль мой?

НАЛЬ

Да,
Моя звезда!

ДАМАЯНТИ

Моя заря!

НАЛЬ

Так сияла тогда
Предо мною звезда —

ДАМАЯНТИ

Так в лучах янтара
Разгоралась заря —

ОБА

Как мне в очи сияет твой свет.
В чертоге ль венчальном,

На костре ль погребальном —
Ты со мной, и разлуки нам нет.

БРАМИНЫ

Он узнан ей.

НАРАДА

В очах у всей собравшейся громады,
Перед лицом божественных судей —

БРАМИНЫ

в унисон

Царевной Даяянти царь Нишады,
Наль, вольно выбран, и помолвлен с ней.

КАЛИ

громовым голосом

Вы не кшатрии, — трусы! Позор!
В жилах ваших не кровь, а вода.
Тигры вы? Круторогих стада
Так, понуры, бредут под топор.
Вероломный на ваших глазах
Обесчестил богов и во прах
Вашу славу втоптал и права.
Что-же медлит отмстительный меч?

ПУШКАРА

устремляясь вперед с трона, на котором сидел в левом ряду женихов

Что-же с подлых изменника плеч
Не скатилась еще голова?

МЯТЕЖНЫЕ КШАТРИИ

вскочив за ним со своих тронов

Налю смерть! Нападай и руби!

БИМА

бросаясь в толпу с поднятыми руками, с развивающимися белыми волосами

Воздержитесь, о гости, от свары!
Чтите дом и завет Сваямвары!

ПУШКАРА

поддержанный мятежными Кшатриями

Кто за Кали, громи и губи!

Наль отчаянно защищается от нападающих Кшатриев и тяжело ранит одного мечом.

РИТУПАРНА

устремляясь на защиту Наля

Эй! В ножны кто булата не вложит,
Мой заклятый булат потревожит.

Нападающие отступают.

КАЛИ

Индра, гневом гонца истреби!
И крамольных зачинщица ков
Да падет под секирой богов!

Индра, в образе Наля, подымает руку. Удар грома и молния. Всеми присутствующими овладевает ужас.

ИНДРА

На вас мой гнев, убийцы! Мните в бойню
Святую Сваямвару обратить?

НАЛЬ

бросается на колени перед богами

Вам, боги, вам одним ослушника казнить
Иль миловать! Но казни я достойней.

ИНДРА

Ты нас не предал, Наль! Ты прост и прям.

Дамаянти становится на колени рядом с Налем

Чиста любви смиренная рабыня,
И послушание — ее гордыня.
Бестрепетен ваш дух. Небес царям
Мила союза вашего святыня.
Дар будет вам от каждого из нас
И помощь скорая в недобрый час.

БРАМИНЫ

Слава Индре высокому, слава!
Агни, Яме и Вáруне слава!

ИНДРА

О Дамаянти! Если б ты супруга
Меж нас, богов блаженных, избрала,
Тлетворной тенью черного крыла
Твоих бы дней не тьмила Кали-Юга,
Вияся коршуном вкруг вашего гнезда.

Но света мрак не одолеет,
Доколе неба край светлеет —
Над Налевою зарей горит любви звезда.

НАЛЬ

Да будет жертвой, вам угодной,
И в мире подвигом наш брак:
Не превозможет, боги, мрак
Над силой, вам одноприродной.

Боги простирают над коленопреклоненной четой благословляющие руки. Наль и Дамаянти поднимают правую руку, присягая в верности богам.

КАЛИ

Внемлите же, что вождь времён
Всепобеждающих пророчит,
Что новобрачным Кали прочит!
Хочу (мой заговор — закон):

Как отрывает от ствола
Лиану вихорь молодую,
Чтоб так от мужа в ночь лихую
Жену Напасть оторвала;

Чтобы, как Индра щеплет дуб,
Был гордый их союз расколот;
Как агнца треплет волчий голод,
Чтоб в Наля мой вонзился зуб —

Руно б и жир с костей содрал, —
Чтоб нищим он престол покинул,
Чтоб и любимую отринул,
Чтоб и любовь он проиграл;

Слепым пожаром истребя
Всё, чем он жил, чтоб всех обидел,
И сам свой лик возненавидел,
И смерть воздвиг бы на себя.

Покуда Кали изрыгает свои проклятия, боги держат руки оградительно простёртыми над коленопреклоненной четой.

ИНДРА

Проклятья на того падут,
Кто их виной отягощает
Невинного; но вечный суд
Их и невинным не прощает.

Не бойся: верный дух, о Наль,
Все испытанья, всю печаль
В победный праздник обращает.

боги исчезают.

ПУШКАРА

Все сюда, кто верен Кали!

МЯТЕЖНЫЕ КШАТРИИ

подхватывают клич

Чтоб своих в лицо мы знали!

Пушкара подбегает к Кали и целует край его одежды. Кали вручает ему змеевидный железный жезл и сам, вместе со своим тронном и окружением исчезает.

ПУШКАРА

как запевало хора, в глубине сцены

За мной, кто с Кали дружен!
Веди нас, вождь времён!

МЯТЕЖНЫЕ КШАТРИИ

Ты силой окольчужен,
И сила — твой закон.

ПУШКАРА

Толкнула хаос Сила
В довременной ночи —

МЯТЕЖНЫЕ КШАТРИИ

И силы разбудила:
Скрестились мечи.

ПУШКАРА

И Силе верит воин,
И только сильный прав.

МЯТЕЖНЫЕ КШАТРИИ

Единый он достоин
Владычества и слав.

ПУШКАРА

Тебе кормило мира!
Да будет распят раб,
Зовущий милость мира!

МЯТЕЖНЫЕ КШАТРИИ

Не милует секира,
Тот милостив, кто слаб.

Выстроившись в одну фалангу, уходят из палаты по направлению к пагоде, при пении гимна, который продолжается звучать за сценой во время свадебных обрядов до самого конца действия.

ХОР МЯТЕЖНЫХ КШАТРИЕВ

О, звезд, несущих меч,
Ставленник Кали!
Тебе добычу сеч
Мы обещали.

С тобой растопчем сад
Цветов могильных,
Построим железный град
Хищных и сильных!

На Дэвов ярое
Подыдем племя,
Ашуров старое
Восставим семья.

БРАМИНЫ

совершая очистительные обряды

Ракшасы, вон!
Агни возжжён.

Бегите, Наги,
От кропимой влаги!

Сгиньте, ларвы!
С нами Гандарвы.

Воздушные звери,
Замкнуты двери!

В воздухе струйный храм
Строй, фимиами!

Свято место,
Где жених и невеста —

СВАДЕБНЫЙ ХОР

подхватывая последние слова

Зари возница,
Звезда-денница,

Лучами встречаются,
Светом обручаются.

Говорит он: «да,
Ты моя звезда.»

— «Ты рассвет мой, да!»
Говорит звезда.

ДЕВУШКИ

убирающие невесту к свадьбе

Лотос нежный раскрывается
Под влюбленную луну.
Ганга, Яну дочь, сливается
С океанскою волной.
Дамаянти одевается
В брачный лён заповедной.

БИМА

Наль, Вирасены сын! Возьми в свою
Ты руку Дамаянти светозарной!
Дочь милую тебе я выдаю
В супружество. Как ныне огонь алтарный
Обходите, так будьте, в век земной,
Единой плотью и душой одной!

Новобрачные обходят, взявшись за руки, при молитвословии браминов, алтарь Агни:

СВАДЕБНЫЙ ХОР

Дом, обильней полной чаши,
Лад-любовь, богатства краше,
Золота снопы,
Без шипов тропы
Да пошлют вам боги!

Корнями сплестися,
Стволами сростися,
Разростись ростками,
Крепкими дубками,
Рощей раскудрявиться,
Чащею дубравиться,
Праправнуков пестовать,
В славе благоденствовать
Лета многи!

Занавес

ВТОРОЕ ДЕЙСТВИЕ

ФРАГМЕНТ

КАЛИ

Какой бы в этот жадный жар
Повергнут ни был жирный дар,
Какие б жертвоприноситель
Ни нашептал над ним слова, —
Вы, коршуны мои, вы, два
Стервятника, Распад, Растлитель,
Исхитьте снедь из уст гостей,
Заветный зов из их ушей!

сходит со ступень очага

Бразды тугие, дерзостный возница,
Отныне держит не твоя десница:
Тебе связал я руки за спиной
И рот зажал. И весь ты будешь мой,
Когда мой яд в твои проникнет жилы,
Вскружит твой разум и взятежит силы!
Ты ж, Амва, жертвенник, где жречествует Наль,
Обвей и оскверни! Набухни злобой! Жаль!

скрывается, оставив у подножья алтаря черную змею.

Вариант

Какой бы ни был в этот жар алтарный
Повергнут дар — молебный, благодатный, —
Какие б чародейные слова
Ни сплел, как невод, жертвоприноситель, —
Миртью и Нирти, — вы, крылатых два
Стервятника, Распад и Расхититель, —
Исхитьте жирный дар из уст гостей,
Внушенье звучных чар из их ушей.

Вариант последних строк

Вы, Нирти-Миртью, — вы, крылатых два
Стервятника, Распад и Расхититель.

Исхитьте дар
Из уст гостей,
Напевы чар
Из их ушей.

НАЛЬ

Коров багряных выгнала Заря
На пажити крутого небосклона.
Я в этот час привык ее гонцом
Летать на колеснице быстроконной.
Варшнейя ныне ведает коней.
Мне ж не до них: я клад свой берегу.

Спит Дамаянти, а ее звезда
Встречает день. Уснет звезда — проснется
Любимая: «где Наль?» А Наля будит
Нетерпеливое, скупое счастье.
«Спишь, расточитель? Что ж ее дыханье,
Зачем улыбки сонных уст не ловишь?»

И благодарность полнит дух, как чашу
Сон хмельный Сомы. Ране омовений,
Браминами предписанных, спешу
Святого Агни Сомой напоить,
Зато, что стала жизнь моя и радость
Шатром Зари на белых Гималаях.

подходит к очагу и видит змею, обвившую алтарь

Прочь! Кто б ты ни был — дух или гад ползучий,
Огня взалкавший! Не скверни святыни!
Ай, ай!
Ты болию язвишь, не смертью жалишь.
Пресветлый Агни, выпей черный яд.
И ты, земля, — очисти ток злой крови.
Коль оба вы спасаете меня.

АМВА

Опрометчивый, надменный,
Ненавидимый, любимый,
Наль, на горе нам обоим
Снова ты меня отверг.

Древние со мной проклятья
На твоём огне б сгорели.
Я бы смертью искупила
Наля древнюю вину.

ИГРЫ МЕЛЬПОМЕНИ

О СУЩЕСТВЕ ТРАГЕДИИ

I

Ницше был прав, начиная свою книгу о Трагедии с обещания, что наша эстетика многое приобретет, если мы привыкнем в каждом произведении искусства различать два неизменно присутствующие в нем, взаимно-противоположные, но и взаимодействующие начала, которые он предлагал обозначать именами двух эллинских божеств, определительно выражающих эту эстетическую полярность, — именами Диониса и Аполлона.

Это провозглашение мысли, по существу не новой, — напротив, к счастью, глубоко древней, но впервые столь отчетливо высказанной и еще выигравшей в своей отчетливости вследствие ее ограничения пределами эстетики и психологии, с устранением всего, что издавна было ей придано из сферы умозрения и религиозной мистики, — это провозглашение можно по справедливости назвать открытием: в такой мере оказалось оно плодотворным для уразумения и природы искусств, и загадки эллинства. Мало того: обнаружилось, что оно обладает отличительным признаком подлинного открытия — независимостью от той связи представлений, в какой оно возникло в сознании мыслителя, свободою от него самого.

В самом деле, мы можем и отчасти принуждены описывать оба начала иначе, нежели он, — по иному их оценивать, угадывать в них иное содержание, рассматривать их в иных культурно-исторических и философских соотношениях. Но мы не можем более не видеть их, не различать их, отрицать двойственный, двуприродный состав всякого художественного творения. Установлена как бы химическая его формула, остающаяся постоянной, к чему бы ни привело нас исследование о существе обоих входящих в нее элементов. И кроме того, эти элементы были правильно названы: их приравнение к известным, определенным величинам античной мысли оправдалось новейшими изучениями и послужило ключом, отпирающим много входов в заповедные святилища древности.

Оттого возможно исходить из новых, независимых от указанной теории наблюдений над существом Аполлонова и Дионисова почи-

тания у эллинов — и, если эти наблюдения безошибочны, заранее быть уверенным, что в эстетике они обусловят выводы, согласные с основным положением Ницше о двуединой природе всякого искусства.

II

В нижеследующих размышлениях о существовании трагедии мы исходим из мысли, облеченной в форму философии лишь после Платона, но по своим корням гораздо старейшей Платона, — из мысли, что Аполлон есть начало единства, что сущность его — монада, тогда как Дионис знаменует собою начало множественности (что и изображается в мифе, как страдание бога страдающего, растерзанного).

Бог строя, соподчинения и согласия, Аполлон есть мощь связующая и воссоединяющая; бог восхождения, он возводит от разделенных форм к объемлющей их верховной форме, от текучего становления — к недвижимо пребывающему бытию. Бог разрыва, Дионис, нисходя, приносит в жертву свою божественную полноту и цельность, наполняя собою все формы, чтобы проникнуть их восторгом переполнения и иступления, — и вновь, от достигнутого этим выходом из себя и, следовательно, самоупраждением бесформенного единства, обратить живые силы к мнимому переживанию раздельного бытия.

Но если естественным символом единства является монада, то символ разделения в единстве, как источника всякой множественности, был издавна подсказан учением пифагорейцев: это — двоица, или диада. Итак, монаде Аполлона противостоит дионисийская диада, — как мужескому началу противостоит начало женское, также издревле знаменуемое в противоположность «единице мужа», числом 2.

Дионис, как известно, — бог женщин по преимуществу, — дитя, ими лелеемое, их жених, демон, исполняющий их своим присутствием, вдохновением, могуществом, то блаженным, то мучительным безумием избытка, — предмет их жажды, восторгов, поклонения — и, наконец, их жертва. Трагедия же, по своей природе, происхождению и имени, есть искусство Дионисово, — простое видоизменение дионисийского богослужбного обряда.

Этим уже намечена женская душа трагедии и вместе с тем ее религиозная и эстетическая сущность, как наиболее полного раскрытия диады в искусстве.

Если мы спросим себя: каковым должно быть, в силу своего понятия, искусство, содержание и задание которого составляет раскрытие диады? — то, разумеется, ответим на это: такое искусство должно быть внутренне-диалектическим. Оно будет изображать страсти и события, связь коих образует диалектическую цепь.

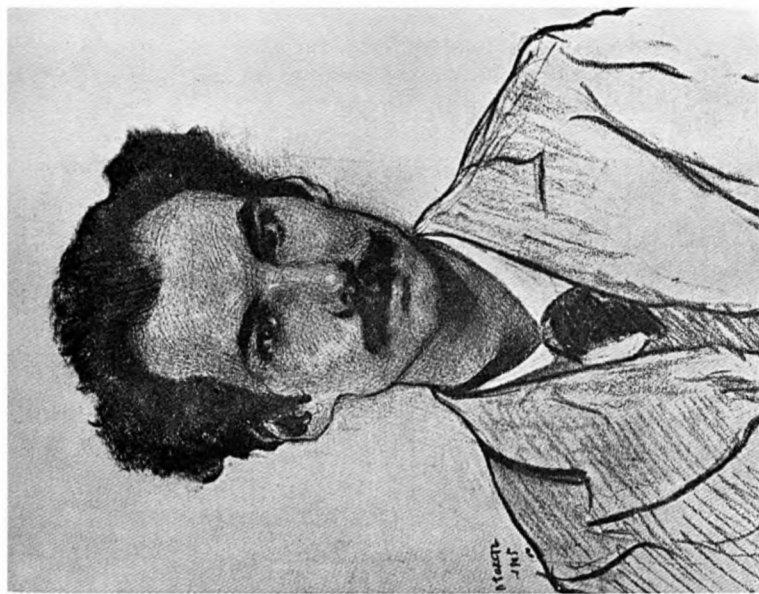
Чем сознательнее будет протекать воссоздаваемая этим искусством жизнь, тем больше места будет занимать в ее воспроизведении элемент логический. Чем настойчивее эпоха будет требовать от художества сознательности, тем определеннее это искусство будет тяготеть к теореме. (Вспомним французский театр XVII столетия).

Чем меньше сознательности привнесет художник этого искусства в свое творчество, тем решительнее в его изображении будет преобладать логика стихий, механика слепых страстей, тем разительнее будет показано противоборство хаотических сил, тем настоятельнее скажется, вместе с тем, потребность в чисто-механических средствах изобразительности. (Вспомним трагедию Эсхила, который недаром гораздо более нуждался в театральных машинах, нежели Софокл).

Далее, искусство, посвященное раскрытию диады, необходимо будет искусством действия, «действом», — если не чистою музыкой. Монологизм, присущий эпосу и лирике, исключает полноту раскрытия диады (которую эти виды поэзии представляют, с большим или меньшим приближением, лишь отраженною в некоей монаде); он составляет препятствие непосредственному воздействию этого раскрытия на душу воспринимающего. Целью искусства диады будет показать нам тезу и антитезу в воплощении; перед нашими глазами развернется то, что Гегель назвал «становлением» (*Werden*); искусство станет лицедейством жизни.

Разрешение изображаемого процесса должно заключаться в «снятии», или упразднении, диады. Поскольку последняя будет представлена в искусстве живыми силами, воплощена в личностях, — упразднению подлежат, следовательно, они сами: им надлежит совлечься себя самих, стать по существу иными, чем прежде, — или погибнуть. Этот логически неизбежный конец должен сделать искусство, посвященное раскрытию диады, катастрофическим. Становление, им воспроизводимое, будет являться безостановочным склонением к некоему срыву.

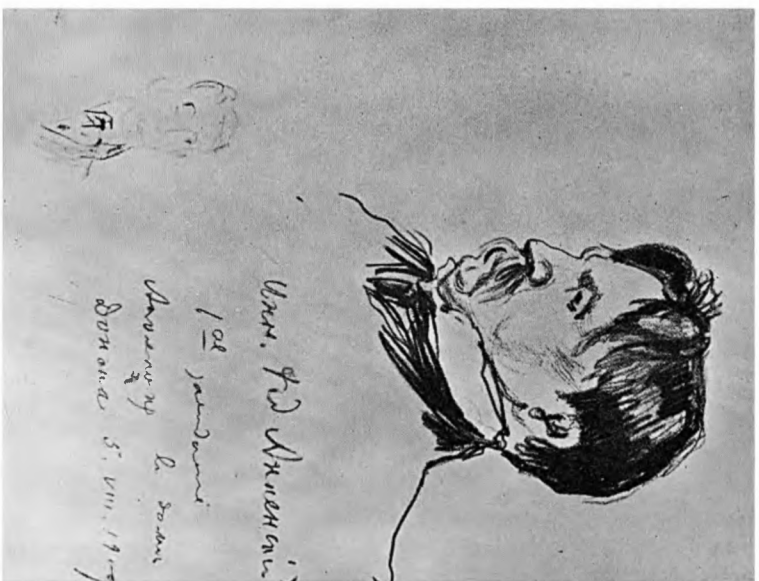
Общий же пафос этого теоретически строяемого искусства будет корениться в ужасающем нормально успокоенную душу созерцании и переживании разрыва, темной и пустой бездны между двух сближенных и несоединимых краев, в ощущении сокровенных



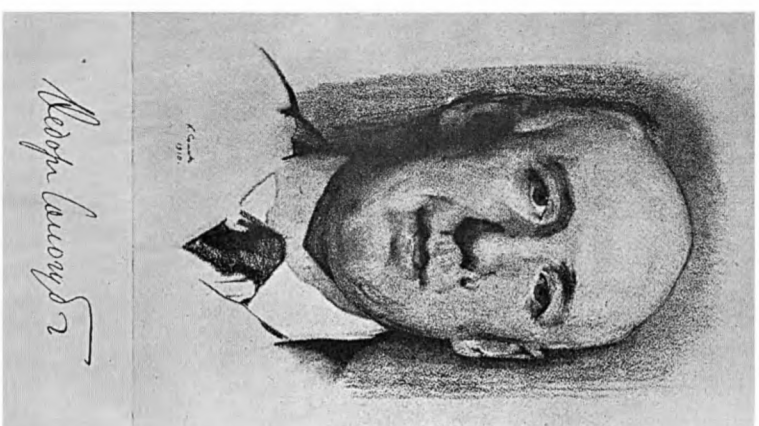
Андрей Белый.
Рисунок П. Бакста. 1905.



Александр Блок.
Рисунок К. Сомова. 1906.



Инокентий Анненский.
Рисунок. СПб. 1909.



Федор Соловьев.
Рисунок К. Сомова. 1910.

противоречий душевной жизни, зияние которых будет приоткрывать взору тайну бытия, не уместяющегося в земных гранях и представляющегося смертному зрению небытием. Это искусство должно потрясать душу, испытывать и воспитывать ее — священным ужасом. Так мы подходим к наиболее важному условию, осуществляющему описываемое искусство, реализация которого есть трагедия.

IV

Понятие диады предполагает первоначальное, коренное единство, в котором вскрывается внутренняя противоположность. Искусство диады не есть искусство просто антагонистическое, т.е. изображающее любой антагонизм, любую борьбу враждебных сил. Силы, которые оно представляет враждующими, мыслятся исконно слитыми в одном целостном бытии. Это бытие должно изначала таить в себе некую двойственность — не как противоречие внутри себя, но как внутреннюю полноту. Только путем роста и окончательного обнаружения таящихся в нем энергий оно облекается в лики разделения и раздора. В распрю вступают те основные его начала, которые своим соединением обосновывали его целостность, подобно тому как противоположный упор двух столбов упрочивает стойкость арки.

Поэтому чисто внешнее столкновение противоборствующих могуществ, не мыслимых нами в изначальном единстве, чуждых одно другому или принадлежащих к разным порядкам явлений (как, например, сила природы и сила человеческого духа), не может служить предметом искусства, нами описываемого. Равно и изображение внутренней жизни личности, расколотой между не связанными единым законом характера влечениями, нецельной, не самоопределившейся в своих глубочайших корнях, — этому искусству чуждо. Изречение: «две души живут в этой груди» — может быть истолковано трагически лишь при условии, что речь идет об осознании искони присущего нашей душевной природе несогласия между отдельными стихиями многочастного человеческого состава. Если бы Гамлет был просто слабый человек, трагедия Шекспира не казалась бы столь неисчерпаемо глубокой; вернее, она вовсе не существовала бы — как трагедия. Но Гамлет — некий характер; и загадка первопричины, разрушающей его действие, обращает нашу мысль к изначальным и общим законам духа.

Ибо искусство трагическое есть человеческое искусство по преимуществу: человек не обладает односоставною, единоначальною цельностью зверей или ангелов; черта, на коей поставлен он

в мироздании, есть трагическая грань; ему одному досталась в удел внутренняя борьба, и ему одному дана возможность принимать во времени связующие его и мир решения.

V

Сличим это априорное построение искусства, посвященного раскрытию диады (за каковое мы должны признать трагедию, как искусство Дионисово, если, последовав древним, признаем диаду началом Диониса), — с фактами о наличной трагедии и с историческими данными о ее происхождении. Что касается, впрочем, первых, то они так совпадают с априорным построением, что последнее не отличалось бы от обобщения итогов простого наблюдения. Итак, остановимся на данных о происхождении трагедии, на ее забытом последующими эпохами прошлом, и постараемся исследовать трагический принцип диады в самой колыбели Дионисова искусства.

Раздвоение первоначального единства на междоусобные энергии есть коренная идея и глубочайшее переживание Дионисовых таинств. Дионис искони мыслится как бог, вдохновляющий своим одержанием иступленных, обращающихся на него же, для свершения над ним жертвенного действия. Он пассивен, как бог страдающий, в собственном своем облике, — и активен, как бог жертвоприносящийся, в лице исполнителей его страстной воли и участи: так раздвояется он на антиномические ипостаси. В одной лишь Дионисовой общине все участники экстатического богослужения носят имя своего бога («вакхи»), т.е. таинственно с ним отождествляются. Итак, вот исконная диада религии Диониса: он — жертва, и он же — жрец.

Но бог является при этом в двух разных ликах: один лик — он сам, как конкретная реальность мифа, или как предмет ясновидящего созерцания, или, наконец, как жертвенное животное, мистически пресуществляемое обрядовым действием в него самого; другой лик — его служитель и жертвоприноситель, или же супостат, объятый то вдохновением, то слепым безумием (подобно Титанам, растерзавшим божественного младенца), и часто представляющий собою постоянную ипостась того же Диониса (как фракийский Ликург). По преимуществу же, этот другой лик — лик женский, ибо наиболее глубокое, наиболее напряженное и религиозно-содержательное почитание Диониса есть служение мэнад, оно же является, по всем признакам, и наиболее древним пластом в сложном образовании Дионисовой религии.

Агава, иступленная жрица и мученица Дионисова, бессозна-

тельно совершающая священное сыноубийство, несущая на острие тирса голову сына (который, как показывает само имя «Пенфей», есть лишь другой облик самого страдающего бога) — голову, которую она принимает за голову Дионисова льва, — эта Агава типична для первоначального религиозного действия дионисийской диады, откуда должно было развиваться художественное действие трагедии.

VI

Но чтобы возможным стало развитие этого художественного действия из чисто-обрядового, необходимо было, чтобы принцип диады был осознан не в двух отдельных его выразителях, а в единой человеческой личности: только тогда обряд, получив индивидуально-психологическое содержание, мог впервые дать ро-сток искусства.

Сделать этот шаг было нетрудно: достаточно было сосредоточиться на душевных состояниях дионисийского человека. В нем уже зияло раздвоение, которое и составляло причину его временного умоиступления. Он был тот, кто он был, и вместе иной, одержимый чуждою волей, — она же была, в действительности, лишь пробудившеюся другой волей его самого. Душевная полярность раскрывалась в нем, как совмещение противоположных влечений. В потомке поглотивших младенца-Диониса Титанов, — сказали бы древние, — буйственно утверждался двойственный человеческий состав: огненное семя небесного сына и хаотическая стихия темной Земли. Агава первоначального мифа и действия была уже трагический тип.

Ведь и по существу исследуемого предмета можно предугадать, что раскрытие диады в психологии личности должно выражаться иступлением и что искусство, представляющее это раскрытие в действии, должно быть отображением не состояний спокойного разумного сознания, но состояний выхода из него — душевных аномалий. И этому замечанию вовсе не противоречит выше сказанное об имманентной диалектике трагедии, ни даже о характерном для нее пристрастии к выявленному логизму и разумной сознательности. Попытка удержать формально-рассудочные способности и особенная приверженность к процессам последовательного мышления не даром часто бывают сопутствующими признаками при нарушении умственного и душевного равновесия.

Когда дифирамб, песнь Топора, — т.е. обрядовая хоровая песнь, сопровождавшая убиение быка обоюдоострою секирой в честь бога, атрибутом которого был двойной топор, у эллинов — Диониса, — стал достоянием «козлов», т.е. кругового хора в козлиных харях, и утратил связь с быком и топором, — в эту эпоху исконные носительницы дионисийских вдохновений — мэнэды — давно были оттеснены мужскими служителями Диониса от всенародного празднования его страстей. За ними осталась сокровенная, мистическая область религии, важнейшее в культе, но лишь эсotericически-богослужебное — повременные мистерии горных радений, мужчинам недоступных, и другие особенные местные обряды. Уже и в позднейшую эпоху песни Топора женщины не участвуют в дифирамбе. В более древнюю эпоху было, повидимому, не так, и дифирамбический хор был хором женским. По крайней мере, двойная секира осталась в предании оружием фракийских мэнэд и амазонок, амазонки же — лишь разновидность мэнэд; и на критских изображениях культа двуострой Секиры мы встречаем экстаические пляски жриц.

«Козлы» были пелопоннесскими растительными демонами, подчинившимися Дионису и образовавшими сонм, или «фиас», его спутников. «Козлами» стали именоваться и мужские религиозные общины, коих назначение было славить Вахха подражательным воспроизведением его божественных дел, для чего было необходимо, чтобы один из участников выступал на середину круга и изображал самого Диониса. Но не должно представлять себе «козлов» неизменно одетыми в козьи шкуры и личины, особенно с тех пор, как предметом изображения стали служить не одни только страсти Дионисовы, но и страсти героев — его ипостасей: хор, естественно, должен был рядиться соответственно воспроизводимым событиям.

Так круговой дифирамбический хор распался на два вида, и развитие продолжалось в двух отдельных руслах. Хор в козлиных масках выработал «драму сатиров», которая вобрала в свой состав все, что было в первоначальном дифирамбе неустроенного, импровизованного, разнузданного и резвого. Все же героическое, похоронно-торжественное и плачевно-поминальное, высокое и важное стало достоянием того дифирамба — музыкального диалога между хором и протагонистом-героем, — откуда вышла трагедия.

VIII

Итак, женщина, казалось, была окончательно устранена от влияния на возникающее Дионисово художество. Но, если, несмотря на ее устранение от участия в действиях, женский тип остается центральным в образующейся трагедии — в качестве ли героини действия, или в ролях хора, — как не усмотреть в этом явлении многозначительного указания на полузабытое значение мэнады в исконном дифирамбе, уже чреватом формами будущего развития? Ибо, несомненно, женщина ощутила впервые ту психологию диады, о которой мы говорили выше.

Центральным назвали мы женский тип в трагедии. И в самом деле, обозревая хотя бы Эсхилово творчество, нельзя не учесть особенного значения, принадлежащего в нем типам женским. Эсхил стремится выявить гигантские лики мужей-полубогов, но как бы принужден постоянно прибегать к женским образам. Вспомним его Клитэмнестру, Кассандру, Антигону; вообразим, по свидетельствам древности, его потерянную для нас Ниобу. В древнейшей и наиболее архаической из дошедших до нас трагедий главная роль принадлежит хору дев-Данаид. Действие «Персов» несет Атосса; прикованному Прометею противопоставлена, с большею, быть-может, энтузиастическою силою изображения (и, конечно, самим Эсхилом, а не позднейшими издателями), — блуждающая Ио; и как Прометей-узника окружает хор Океанид, так освобожденного обступал смешанный хор Титанов и их жен.

Женщина осталась главною выразительницею глубочайшей идеи трагедии, потому что изначала Дионисово действие было делом женщины, выявлением ее сокровенных глубин и неизреченных душевных тайн. Олицетворение трагедии на античных изображениях мэнада-Трагедия, или же муза-мэнада, Мельпомена. Женщина, исступленная своим «жен безумящим» богом, принесла религиозной мысли и художественному творчеству откровение диады; и мудрецы древности не ошиблись, прозрев в диаде начало женское.

IX

Трагедия — мэнада, и действующее лицо ее в древнейшем действии единственно — мэнада. Действие происходит между богом и вдохновенною им женщиной, представленною хором; но древний хор сознает себя одним лицом, говорит о себе в единственном числе. Бог присутствует невидимо, — действенно, поскольку одержит и

обуевает своих служительниц, — страдательно, поскольку, обуяв их, им предается. Обуянная женщина, напротив, активна; ее одержание делает ее могучей, вещей и дерзновенной. В своем иступлении она находит самое себя, и это самообретение в силе есть чувство мучительной и упоительной душевной спазмы. Она открывает в себе две души, две воли, два стремления. «В сердце помысла два, и две воли: чего бежать?» — поет влюбленная Саффо, уподобляясь мэнаде.

Мэнада любит — и яростно защищается от любовного преследования; любит — и убивает. Из глубин пола, из темного, староедавнего прошлого борьбы полов возникает это зияние и раздвоение женской души, в котором женщина впервые обретает полноту и подлинную целостность своего женского сознания. Так родится трагедия из самоутверждения женского существа, как диады.

В переживании этой внутренней двойственности, впервые делающей женщину цельной (в противоположность мужчине, в котором противоречивая двойственность есть признак душевного раскола и изнеможения), — в этом переживании все упоение Дионисовой служительницы, упоение трагическое. Здесь — противоборство двух равных сил, ринувшихся одна на другую, стремящихся поглотить одна другую. Но это внутреннее междоусобие не есть принцип саморазрушения для женщины (в противоположность мужскому трагическому типу): это только мятеж против монады мужского луча, против Диониса, поскольку он, отдав как бы половину своего существа обуянной им темной женской силе, уже предстоит ей в мужском образе нисходящего светлого бога. Кто победит в этой борьбе, — мэнаде, с ее двойственной волей, безразлично: она одновременно хочет одолеть и склониться, — осветиться и погасить свет. Или она испытает высшее упоение, когда все, что безумит и раздирает ее душу, затихнет и замрет, и — опустошенная — она пробудится и возродится иною, — или она убьет, и в священном убийстве найдет свое последнее освобождение, разрешение, «очищение» (катарсис).

Трагедия — не в том, что диада хочет стать триадою, что двойственность ищет восполнения и примирения в чем-то третьем; трагедия — не в томлении голода, не в тоске и призыве. Она, напротив, там, где уже произошло и дано нечто, могущее умирить борьбу, а мечущиеся две равные силы стремятся оттолкнуть и извергнуть его, не хотят исхода и согласия, хотят слепо себя, только себя, — пребыть в себе и в противоположении одна другой. Поэтому призываемый конец трагедии — гибель, ее развязка убийственна. Так утверждается в трагедии, посредством раскрытия извечной двуначальности женственного, женская цельность и — посредством тяготения трагедии к смерти — женщина, как древнейшая жрица, женская стихия, как стихия Матери-земли, Земли-колыбели и Земли-могилы.

Подобно тому как, вследствие замены некогда единственного героя дифирамбических действий — Диониса — другими героями, на которых запечатлелся только отраженный луч его божества, энтузиастический элемент уже в самой колыбели трагедии был ослаблен, — так же ослаблено было и спазмодическое переживание действия перенесением этого переживания из женской в мужскую душу.

Так как эта последняя в раздвоении не находит и усиливает, а теряет себя и изнемогает, трагедия же осуществляется в душе переполненной, а не ущербленной, не оскудевшей силами, а преизбыточной, — то, собственно, мужской герой, если он не сам Дионис, не мог вовсе стать героем трагедии, поскольку природу ее составляет начало диады. Отсюда — поиски выявления диады не в единичной душе, а в некоем коллективе, представляющем собою целостное органическое единство. Излюбленными темами трагедии становятся распри между детьми и родителями (Электра, матереубийство Ореста; проклятие Эдипа; сюда же относятся детоубийства, как трапеза Фиеста, безумие Геракла, преступления Медеи, заклятие Ифигении), между братьями (Этеокл и Полиник), между супругами (Клитэмнестра и Агамемнон, Геракл и Дианира, Данаиды). Принцип диады сохраняется здесь, как принцип междоусобия в естественном единстве, хотя и собирательном.

Трагедия обогащается мотивом агонистическим: мужской герой противопоставляется противнику, похожему на его двойник (Этеокл и Полиник) или столь равному ему по силе, что исход поединка долго остается нерешенным (Прометей и Зевс). В исключительных случаях принцип диады раскрывается в судьбе героя-мужа путем не раздвоения, а как бы удвоения его нравственного существа: ослепленный самодовольством и всю внешнею прелестью очей Эдип, прозревая, видит в зеркале правды — другого, подлинного Эдипа.

По мере того, как мужской тип, отдаляясь от своего дионисийского прообраза, начинал количественно преобладать в трагедии (которая, в силу своего религиозного назначения — служить героической тризной, поставила себе художественною целью — истолковать в духе Диониса, бога-героя и бога героев, все священное предание народного эпоса), — начало диады создавало в искусстве ряд внешних средств для своего раскрытия, но и в этом более внешнем истолковании не утрачивало своего магического действия на душу зрителей. Тайна этого обаяния крылась в унаследованном из глубин дионисийского культа ужасе при виде восстающих друг на друга двойников разделившегося в себе Диониса — (Дионис и Ликург).

Какую действенную силу заключало в себе конкретное воплощение диады, как символ трагического разрыва и зияния, мы можем, в некоторой степени, проверить собственным эстетическим опытом, восстановив в воображении Эсхилову трагедию «Семь против Фив», с ее парным скрещением ударов и парным разделением: богатырю противопоставляется богатырь, братоубийственный раздор не прекращается и по смерти обоих братьев, и в противоположные стороны расходятся со своими спутницами разделившиеся сестры — Исмена и Антигона.

XI

Трагедия отдалялась от своего дионисийского первообраза; но это отдаление делало ее искусством. Когда исключительно царил в ней Дионис, искусством она не была и не могла развиваться в формах художественных. Вторжение в исконное действо, а потом и преобладание в нем мужеских лиц и частей было как бы проникновением в трагедию мужественного Аполлонова начала. Вместе с тем первоначальный жар вакхического энтузиазма остывал, экстаз укрощался, побеждали мера и строгий, важный строй.

Показательно, что прежний круговой хор, для которого еще нужна была в древнейшем театре исконная, совершенно круглая оркестра, перестал располагаться хороводным кругом. Древнейшее внешнее выражение диады — противоположение хора богу или герою, выступившему на середину круга, — было заменено другими, более прикровенными формами ее означенания: закон диады осуществлялся в самом действии, уже требующем некоторого числа индивидуальных участников, уже многообразном и осложненном; хор же, этот исконный выразитель дифирамбического одушевления, перестав быть действующим лицом, принял на себя обязанности умирителя и устроителя трагической жизни в духе Аполлоновом.

Став органом Аполлона в действе Дионисовом и как бы истолкователем аполлинийского видения, развертывающегося на сцене, хор оказался необязательным и ненужным придатком и был мало-по-малу отмечен. Зрителя нельзя было отвести, но и он стал необязательным и ненужным придатком Дионисова действия, как действия религиозного: он уже был только зрителем, только соглядатаем чуждых частей.

Так художество, «возводя в перл создания», укрощало и истощало трагедию, которая не хочет и не может быть художеством до конца, только художеством. Но умертвить не могло, ибо она была от жизни. Ее спасло до наших дней и передаст будущим временам —

лежащее вне искусства живое начало непрерывного умирания во имя высшего бытия, — начало диады, как страстной символ жертвенного воплощения и победный символ вечно-женственного.

XII

Подводя итоги вышеизложенному о природе трагедии и о поистине трагических судьбах ее (ведь она как бы сама стала жертвою раскрывшегося в ней начала диады, жертвою своего разделения между Дионисом и Аполлоном), — надлежит развить из наших основных положений условия, при которых аполлинийский элемент, впервые вводящий трагедию в круг искусств, не парализует ее дионисийской энергии.

Он желателен, прежде всего, поскольку сообщает сценическому действию формальную стройность и пластическую изобразительность. Он желателен, далее, и как некое тончайшее ограждение, защищающее зрителя (заметим, что зритель не должен быть *только* зрителем или соглядатаем, но и в качестве участника действия не перестает быть созерцателем), — волшебное покрывало, охраняющее его от прямого удара Дионисовых молний. Но тот же аполлинийский покров уже как бы размагничивает трагедию, если из разреженного облака, подобного наитию сонной грезы, сгущается в непроницаемую для дионисийских токов ткань, обволакивающую изображаемое на сцене чисто-эпической отрешенностью от зрителя уже только — зрителя.

Сгущенность этого ограждения должна быть, повидимому, во всяком случае менее значительной, нежели изолирующая, или анестезирующая, сила той аполлинийской преграды, которою искусство создает в душе актера, — этого загадочного существа, одновременно сливающегося со своей маской и ею же закрытого, убежденного в своей личной индивидуальности, в своем частном сознании, от трагических гроз, направленных на него, как на громоотвод. Таково предлагаемое нами мерило: трагедия, разграниченная актерами не непременно должна составлять для них, как личностей, душевное событие; душа зрителя, напротив, должна быть расплавлена трагедией и переплавлена ею, в чем и состоит сущность трагического «очищения».

Дионисийская энергия трагедии выявляется как переживание диады. Эта энергия возрастает, если диада раскрывается в самом трагическом характере, — и ослабевает, если раскрытие диады переносится, благодаря недолжному преобладанию в ней аполлинийского элемента, из глубин душевной жизни в положение лиц (ситуацию). Для истинного трагизма необходимо, чтобы характер

героя был трагическим по своей природе; такой характер неизбежно сделает и положение трагическим.

Поэтому наиболее благодарно для трагического поэта изображение характера женского. Яркая и крупная женская личность естественно трагична. И можно предугадать, что грядущие судьбы трагедии будут тесно связаны с судьбами и типами женщины будущего. Трагизм же мужского характера измеряется степенью его проникнутости духом Дионисовым, степенью уподобления его Дионису. Таков внутренний и исторически-исконный закон искусства диады.

ЭКСКУРС: О ЛИРИЧЕСКОЙ ТЕМЕ

Поэзия диады, в собственном смысле, единственно — трагедия. Эпос представляет диаду как бы в отдалении, заставляет созерцать ее с высот уже достигнутого синтеза; в нем торжествует Аполлонова монада. В лирике выражению диады предоставлен бóльший простор.

Лирическое стихотворение обычно является соединением двух или трех основных мотивов, — мыслей или образов, — которые мы назовем, по аналогии с тем, что зовется темой в музыке, — лирическими темами. Так, в стихотворении «Горные вершины» ... можно различить три темы: 1) тему тишины в вечерней природе; 2) тему смятенной человеческой души («подожди немного»); 3) тему таинственного обещания тишины душевной («отдохнешь и ты»). Стихотворение с единственною темой едва ли бы могло, само по себе, удовлетворить наше поэтическое чувство; если бы приведенное для примера стихотворение кончалось словами: «не дрожат листья», — оно, при всей своей живописности и музыкальности, было бы поэтически безжизненным и требовало бы от нас самих оживления недосказанных слов при помощи восполнительных чувств и образов. Стихотворений с бóльшим числом лирических тем, нежели три, нужно было бы, повидимому, искать среди од или дифирамбов; но и тут ближайший анализ, вероятно, обнаружил бы подчинение второстепенных мотивов лишь двум или трем главным. Во всяком случае, круг наших наблюдений убеждает нас в решительном преобладании двух лирических типов: стихотворений, состоящих из соединения трех тем («Я помню чудное мгновенье»...), и стихотворений двухтемного состава (примеры, взятые наудачу, без долгих поисков наиболее характерного: «Парус», Лермонтова; у Пушкина — «В те дни, когда мне были новы»..., «Пока не требует поэта...», «Когда для смертного умолкнет шумный день...», «Не пой, красавица, при мне...», «Казбек»).

В стихотворениях с тремя темами преобладает элемент аполлинийский; душевное волнение, возбужденное созерцанием некоторой противоположности, приведено в них к своему разрешению в третьей лирической идее; они примиряют и успокаивают душу; их цель — гармония. Напротив, стихотворения, сочетающие только две темы (кроме того случая, когда вторая из них безусловно заглушает, поглощает и как бы опровергает первую, — мы бы назвали этот тип «палинодическим», — какова, напр., Лермонтова «Молитва» — «В минуту жизни трудную...»), — стихотворения двух-

темные стремятся отразить переживания диады, — раскола, противоречия и зияния, — и, возбудив в душе слушателя тревожное или мятежное движение, предоставляют ему самому найти в последнем разрешительный строй. Здесь поэт намеренно избегает последней, завершительной гармонии, ради достижения бóльшей действенности своих звуков, которые долго еще должны напрягать и потрясать душу слушателя, прежде чем путем их полного переживания он воспримет их катартическую силу. Такие стихотворения тяготеют, в противоположность прежде описанным, — к дионисийскому полюсу лирики.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ НОРМА ТЕАТРА

I

Всякое творение искусства есть результат на взаимном искании основанного взаимодействия двух начал: вещественной стихии, подлежащей преобразованию, и действенной (актуальной) формы, как идеального образа, своим впечатлением на вещественной стихии, — поскольку она таковое приемлет, — ее преобразующего.

Преобразование звучаний дает музыку, слова — поэзию, трехмерных тел — зодчество и ваяние, линий и красок на плоскости — живопись. Что же составляет преобразуемую стихию в искусстве сцены? Эта живая стихия есть объединенное человеческое множество.

Развиваясь во времени и, следовательно, представляя преобразование совершающимся перед нами, искусство сцены есть не только становление, подобно музыке и поэзии, но и действие. Ибо преобразуемая в нем стихия есть живой сонм, движущийся своим свободным изволением; отчего и исконное имя сценического искусства — Действо (Драма).

Дабы преобразование живой и свободной стихии стало возможным, необходимо, чтобы в ней самопроизвольно возник почин движения. Носительницей этого почина является личность в противопоставлении множеству; древнее имя личности — «герой», множеству — «хор». Героизм в действе есть энергия перестроения и внутреннего изменения пребывающей в устойчивом равновесии среды зачинательную личностью. В ней воплощается действенная форма, воздействующая на преобразуемую стихию. Приятие последнему этого воздействия или сопротивление ему составляет содержание действа.

Итак, сценическое искусство определяется по отношению к преобразуемой стихии, как действо сонмичное, общественное, хорвое или соборное, по отношению же к преобразующей форме — как действо героическое. Прибавим, что в рассуждении метода преобразования, или оформления, оно оказывается действием подражательным, или миметическим.

Миметизм не имеет в других художествах того значения, какое принадлежит ему в искусстве сцены, где он служит необходимым условием творческого осуществления. Человеческий материал

можно сделать послушным замыслу художника не иначе, как убедив человека стать или прикинуться иным, чем каков он бывает в повседневной жизни, изменить свой облик и обычай, забыть на время собственное имя и как-бы подменить самую душу чужой душой. Таков единственный путь и способ превращения людского сонма в художественное создание. При устранении миметизма действие перестает быть родом искусства и становится событием самой действительности.

Из данного определения сценического искусства явствует, что побуждение к этому виду творчества есть жажда самоосознания в инобытии. Некогда действие в личинах было самим переживанием инобытия. Когда маска стала обрядовым ознаменованьем перевоплощения, родился лицедей — то загадочное существо, каким он остается и поныне, — существо подвижного и произвольного самоосознания и самоопределения. И тогда же впервые возможным стало действие, как художество. Оно возникло из реального события и к переходу в реальное событие тяготеет. Но лишь поскольку с реальным событием не совпадает, остается оно художеством.

Таковы три эстетические наличности театра: 1) предмет художественного оформления — коллектив; 2) актуальная форма — героизм; 3) метод оформления — миметизм. Рассмотрим взаимоотношения сил этого тройственного состава.

II

Чем могущественнее подымается уровень личного почина, чем выше стоит герой-зачинатель на лестнице духовного величия, возводящей к сверхчеловеческим и богоподобным образам, предносящимся духу на ее вершине, — тем торжественнее утверждает, тем углубленнее сознает себя породившее героя и ему во всем соотносительное множество; чем священнее герой, тем соборнее хор. Если же и герой и хор равно представляют моменты пробужденного духовного сознания и, в меру присущей каждому энергии, действуют сообразно — один закону почина, другой закону устойчивости, — перевес чьей правды разрешает борьбу наших чувств гармоническим примирением? Несомненно, перевес правды хорового сознания, — но не того, каким оно было вначале, а того, каким оно стало по завершении героического подвига. Хор видит и постигает дерзновение героя и либо следует по путям его, либо отчасти с ним соглашается, отчасти же осуждает чрезмерное в его деянии, отмечает нарушение им каких-то священных границ, как вину и неправду, и когда это нарушение влечет за собою гибель

героя, творит над ним посмертный суд, увенчивает соборным признанием положительное в его стремлении, почитая отрицательное уже отмиренным, и славит страстотерпца плачевною тризной. Полного же разлада между правдами героя и хора быть не может без разрушения красоты; ибо это значило бы, что стихия, подлежащая художественному преобразованию, таковому не поддавалась, и попытка оформления оказалась несостоятельною.

Так основа трагического действия, в общих и постоянных чертах его, уже предопределена самим противопоставлением зачинательной личности, как носительницы действительной формы, свободному объединенному множеству, как стихии преобразуемой. Согласие стихии на форму должно быть окончательно выявлено, как акт глубоко сознательный и безусловно свободный, — почему множеству, как хору, и принадлежит в действе последнее, решающее слово. Искусство сценическое утверждает свою коренную природу не в моменте героического почина, но в моменте соборного согласия, — не в начале личном, но в начале общественном; можно даже сказать, что если герою принадлежит в действе почин, то собственное творчество отдано в нем общине.

Что же? Откажем ли в художественной правомерности сценическому изображению мученической участи — скажем примерно — Платонова праведника, которого люди за то лишь, что он свят, предают поруганию, истязаниям и смерти? Мы полагаем, что такое зрелище не отвечало бы эстетической норме сцены, как искусства, но избличало и в некоторой степени уже осуществляло бы стремление действия к переходу в реальное событие, — другими словами, было бы не драмою, а мистерией. Ибо единственным его оправданием было бы достижение соборного очистительного и преобразовательного изменения не в действующем на сцене сонме, изображающем скопище неправедных, но в сердцах людей, собравшихся на зрелище. В той мере, в какой это изменение оставалось бы художественно не выявленным и не воплощенным в самом действии, оно отдалялось бы от искусства и приближалось бы к обряду.

Из выше развитых положений следует, что эстетически несостоятелен всякий театр, затемняющий человеческую среду, в которой возникает и совершает свой круг индивидуальное действие, или представляющий ее только страдательною и служебною. Но если ложен театр героев, мечтательно изъятых из сферы внешнего и внутреннего взаимодействия с людскою громадою, если нет места уединению в святилищах оргийного (т.е. в соборной слиянности открывающегося) бога, зато эстетически приемлем театр противоположного типа, с ослабленным героическим началом, — опирающийся всецело на начало общественное.

Но уровень героизма на сцене может безмерно опускаться вниз от порубежной с богами области, по ступеням человеческого, только человеческого почина, до тех низменностей, где сам почин уже и не почин вовсе, а только потешная затея или неожиданное и в своем роде творческое самоутверждение пошлости. Формально понятие героя от этого не меняется: по отношению к окружающему его множеству он равен себе во всех видах трагического и комического представления. Но в соответствии с передвижением линии героического идеала перемещается и зона идеальной общественности, воплощаемой в действе. В высокой трагедии сознание хорового сонма углубляется до религиозной соборности; в бытовой драме или комедии понятие общественности совпадает с понятием бытовой среды. Там множество — хор, ибо оно — одно лицо; тут множество — только толпа. Итак, черта героизма и черта общественности дальше всего отстоят одна от другой, как высота и глубина, при наибольшем возвеличении героя и сближаются по мере понижения личного почина до простой человечности и, наконец, повседневности, — каковому понижению отвечает выхождение сонма из глубин религиозной соборности в сферу естественной человечности и, наконец, на плоскость чисто внешней и обиходной жизни. Пределом этого сближения является такая промежуточность и середина между метафизическими высотой и глубиной, такая поверхность и посредственность, на уровне которой уже и сам герой лишь ничтожнейший из ничтожных мира или, быть может, медиум какого-нибудь предприимчивого мелкого беса, вздумавшего обезьянить творческое дерзновение.

В зависимости от раздвижения или сближения уровней героизма и общественности видоизменяется и единый метод сценического воплощения — миметизм, то как бы разрежаясь, то уплотняясь. Схематически миметизм мыслим как перпендикуляр к тем двум горизонтальным линиям; он служит как бы мостом между верхнею, героическою областью и нижнею, общественною. Чем значительнее расстояние между ними, тем тоньше, духовнее миметизм; чем оно короче, тем он плотнее и вещественнее. Сам по себе миметизм не принадлежит высокому искусству; его облагораживает творческая идеализация, вносимая в подражание, — обнаружение в миметически воспроизводимом его высшей идеи (котурн), или же глубины ее искажения (комический шарж). Маскарад избегает чистого натурализма, который сделал бы его скучным, прозаическим и бессмысленным; он привлекателен своенравием вымысла, преувеличением и причудами, заигрыванием с резвою волшебницей — Фантазией. В трагедии миметизм наиболее обезврежен, его применение в ней чисто условно; у эллинов он служит целям простейшей и типической

обрисовки лиц и положений, как и Шекспирова драма, в эпоху своего возникновения, менее всего стремилась к сгущению внешних оболочек действия и его поверхностному уподоблению пестрой действительности. В античной высокой комедии, у Аристофана, где уровни героизма и множественности остаются на той же высоте, как и в трагедии, но боги и герои нисходят для потехи и забавы к разыгравшемуся сонму, объятому, вольным весельем Дионисова карнавала, миметизм достигает высшей меры фантастического, и разнузданное вдохновение шалой резвости не оставляет ни одной человеческой или природной формы не преобразенною в невысказанные, ни с чем в мире не сообразные образы. Напротив, когда герой низводится к повседневности и общественность утверждается только как круговая порука быта, возникает потребность в подражании, по возможности, беспримесном, в обманчивом мареве действительности осязательной.

И все то, великое, и все это, малое, — каждое в своих условиях и в свою меру, творит и преемственно продолжает театр; но уже не театр такое действие, где нет места миметизму, ни иконографическому, как у Эсхила и в средневековых мистериях, ни типическому по преимуществу, как у Софокла и Шекспира, ни чисто-фантастическому, как у Аристофана, ни бытовому, как у Островского, ни натуралистическому, как в постановках пьес Чехова, — такое действие, где перед нами отвлеченные схемы и неопределенные призраки шелестят и вздыхают и носятся, как осенние листья, повинувшись дыханию неведомой воли; ибо такая подмена героического действия ипостазированием страдательно-лирического переживания неизбежно ведет за собою исчезновение и хорового, соборного или общественного элемента драмы.

Так связаны между собой три начала театра; миметизм среди них есть начало воплощения и овещствления; он дает борющимся волям лики жизни, и костяк действию; как прочный столп, утверждаясь в почве, по которой движется сценический сонм, поддерживает он обители героев, будет ли такою обителью Валгалла Валькирии и Вотана, или обсерватория Валленштейна, или леса вокруг строящейся башни Солнесса, или каморка Хлестакова в пятом этаже дома на Гороховой. Крепкий миметизм свидетельствует уже и о наличии коллектива, зачастую скрытого где-то за сценою: ведь и скрытый — всюду ощущается он в своей большой и все обуславливающей действительности, хоть и нигде не подымает своего голоса, подобного шуму вод многих. И здесь показательна удача чеховских постановок, потому что пьесы Чехова, при слабости изображенного в них личного почина и потому скудости действия, могли бы, сами по себе, внушить подозрение, не отсутствует ли в них и сплоченный коллектив, не расплыено ли в них само общественное бытие до невозможности сценического воспроизведения бессвязных осколков распадающейся жизни. Однако, столп

миметизма, взятого в своей наибольшей уплотненности, находит себе в чем-то незыблемую основу, а единодушное настроение сливает зрителей в некое однородное душевное тело. До очистительного разрешения это общее волнение, конечно, не дозревает, но само переживание безвыходности уже граничит с трагическим ужасом; некоторая, начальная часть высшей задачи, какую ставит себе театр, все же разрешена, и косвенный, слабый, зимний луч от солнца Мельпомены все же скользнул по толпе и заронился в расширившиеся сердца.

IV

Тут мы касаемся чрезвычайно важной особенности сценического коллектива, указание на которую должно существенными чертами дополнить выше предложенное определение его природы. В исторических формах театра мы находим коллектив представленным в трех различных видах, или образах, своего бытия: 1) как соборный сонм, где нет просто зрителя, но каждый зритель вместе и соучастник общего действия; 2) как сонм, раздвоенный на действующий и не действующий, но предполагаемый идеально участвующим в действии, наподобие молитвенной общины в церкви во время богослужения; 3) как уменьшенный сонм прямых носителей и вершителей действия, выступающих перед зрителями и знаменующих некое идеальное множество, причем зритель предоставлен себе самому и как бы забыт.

Колыбелью театра является такой вид действия, в котором прямо участвуют все, собравшиеся его править. Этот первоначальный театр еще не был искусством, и потому мы ничего о нем не знаем, кроме самого факта его существования, его кругового, хороводного строения и энтузиастического характера религиозных переживаний, вызвавших его к бытию. В тот период, когда театр уже искусство, коллектив делится на действующий в масках хор и люд, обставший лицедеев — не из любопытства только, но и с религиозною целью присутствия при богослужении и мистического в нем участия. Ибо и в эпоху полного превращения сценического действия в искусство, театр продолжает именоваться святилищем Диониса, и драматическое представление остается литургическим актом, жертвою и служением на Дионисовом празднике. Когда Аристотель учит, что цель трагедии — возбуждать в зрителях аффекты страха и сострадания, чтобы правильным изживанием этих страстей душа разрешалась от их присутствия и достигала очистительного освобождения («катарсис»), — он, стремящийся объяснить трагедию чисто эстетически, тем не менее оказывается вынужденным ввести

в свои построения понятие, внеположное чистой эстетике, — понятие «катарсиса», заимствованное из области религии и религиозной медицины: невольно повторяет он общее верование, что участие в Дионисовых действиях есть очистительное и целительное для души и тела таинство. Без отличительного своего признака, каковым являлось катартическое действие, театр для древнего эллина терял свой смысл и обращался в драматизованную рапсодию героического эпоса; его отличал от эпоса только миметизм, но это равнялось бы, в глазах философа, сведению театра к абсурду: Аристотелю оставалось рационализировать катарсис и пожертвовать изяществом эстетической теории, введя в нее инородное ей начало. Но так как эту жертву приносит не кто иной, как Аристотель, ясно, что он сознательно принимает и неизбежно вытекающее отсюда следствие: искусство сценическое не уместяется целиком в эстетике, переходит за ее края, коренится в иных сферах духа и вырастает из пределов красоты в сферы иные. Учение Аристотеля соответствует эпохе, когда присутствующий при действе из причастника Дионисовых таинств превращается в простого зрителя; но идеальным зрителем скорее всего может оказаться одаренный живым воображением читатель писаной драмы, — и вот, Аристотель красноречиво проговаривается о своем предпочтении драматической литературы живому театру. Но что же совершается на сцене в то время, как размагничивается соборное чувство зрителя? Ослабляется энергия хора до полного истощения; он еще влачится — уже не на круглой оркестре, а у выросшего до высоты нашей рампы проскения, где декламируют актеры, и музыкально отмечает перипетии действия, пока вовсе не отменяется, как докучный лирический придаток, чтобы вставать из гроба бледною тенью былого лишь в постановках старинных, канонических образцов, да в искусственных им подражаниях.

Этот кризис хора есть кризис соборного начала в театре и театра вообще. Античная сцена уже не оправилась от этого потрясения и не дала ничего значительного. Но в средневековом действе опять зацветает соборность, соответственно его религиозному характеру; почти то же можно сказать о драме Кальдерона, религиозной по преимуществу и рассчитанной на толпу, согретую испанским католическим энтузиазмом. В античности соборное начало, внутренне пережив само себя, формально сохранялось в символическом хоре; в христианском действе оно утверждается жизненно, помимо хора. Ибо античный хор вообще скорее знаменует соборность, как идеальную предпосылку действия, нежели составляет ее существенно. Осуществляется соборность внутренним слиянием всего собравшегося на зрелище сонма в одно душевное тело, — не идеальным отождествлением каждого единичного зрителя с героем, но согласным отношением к нему, единочувствием о нем и дружным ответом на его почин и запрос. Соборность осуществляется в театре не

тогда, когда зритель сростается в своем сочувствии с героем и как бы начинает жить под его личиной, но когда он затеривается в единомысленном множестве, и все множество единым целостным сознанием переживает подвиг героя, как имманентный акт в его трансцендентном выявлении.

Эпоха индивидуализма, блистательно отмеченная в области театра выступлением Шекспировой плеяды, сосредоточила фокус действия в герое и отказалась от внутренней соборности, но опору коллектива удержала, причем этот коллектив, в соответствии с чисто человеческим обликом героя, мыслится социально самоопределяющимся, не религиозно сплавленным, но гуманистически оформленным общностью нравственных и множеством эстетических оценок. Итак, коллективом в новом театре оказывается собственно лишь вращающийся на подмостках сцены сонм лицедеев, а не все сборище, и соборный идеал представляется потерпевшим крушение. И, тем не менее, он постоянно заявляет о своем глубокоживучем корне, — заявляет всякий раз, когда сценическому действию удастся вызвать единое у всех зрителей, высокое одушевление не красотой героического жеста, но самим существом героического подвига, который является подлинно героическим лишь в той мере, в какой чувствуется в нем дерзновение и жертва одного во имя всех и за всех. Но то, что в истинном смысле соборно, в то же время и внеположно искусству, как таковому. Это не значит, что соборное начало уменьшает искусство, — напротив, возвеличивает; но не остается оно в границах и величаво расширившегося искусства, а приумножает его действие иным уже не эстетическим, а саможизненным действием, порождая в душах событие, внутренне их определяющее, быть может, навсегда. Успокоительное, облегчительное ощущение благодатно совершившегося сокровенного чуда, похожее на выздоровление и приток живительных сил или на радостный отдых у достигнутой вершины, откуда поновому, в негаданной простоте, прозрачности и содержательности, развернулись все преодоления горного пути и всебъемлющую, всеосмысливающую голубую далью опоясался лабиринтный кряж с его превзойденными ужасами, — это укрепительное и целостно-бытийственное чувство, воссоединяющее нас с корнями бытия и расширяющее нашу самость до пределов всечеловеческого и вселенского сочувствия, целительно восстанавливающее наше я в гармонии со всем и во имя всего, — и есть даруемое подлинным действием очищение, в котором древние видели истинное задание театра, раздвигая, таким образом, его грани далеко за круг эстетических форм в ту область, коей приличествует именоваться, в коренном и глубинном смысле, — жизнью.

Мы искали, применяя к эстетике метод генетический или культурно-морфологический, развить норму театра из его древнего первообраза. Что же мы наблюдаем, сличая исходную форму с ее современной метаморфозой? Мы бы сказали: вырождение, — если бы явственно не видели мучительных усилий неведомого, нового переживания. Довольствоваться миметизмом, который один обеспечивает театру современное прозябание, нельзя. Гениальные попытки возродить героическое начало были сделаны — и ничего почти не изменили. Спасение придет от обновленного соборного духа; но именно угашение соборности во всей нашей жизни, во всем сознании нашем, и обуславливает кризис театра.

Огромными явлениями кажутся мне Вагнер и Ибсен; но именно они и зовут всю современность на великое судьбище, именно они и говорят нам: «когда же мы, мертвые, проснемся?» Ибо театр — верный свидетель о том, чем живет эпоха соборно. И ответ на этот вопрос один: соборно мы не живем, но мертвеем. В самом деле, Вагнер и Ибсен были истинными трагическими поэтами, с глубочайшим чувством и безумным пафосом космического и человеческого антиномизма; они знали, о чем говорит зияющая маска Мельпомены, маска Ужаса. Но они, столь высоко одаренные для изображения начала героического, не знали, откуда им взять сценический сонм. Вагнер мечтал о реальном духовном возрождении арийства через мистерию, но остался только символистом. Его мистический миф промерцал вдаль, как марево пустыни. Чувство безупорности на земле заставило его богов и героев повиснуть в воздухе. Он не посмел ввести в свои создания хора, потому что не видел его в жизни; хор обернулся мусикийским шорохом Мировой Души. Ибсен, поскольку он представляет коллектив чисто отрицательно, как тупо противящуюся героям среду, сам подрывает свой театр нарушением закона тройственной целостности.

Театр внеположен эстетике. Эстетика имеет дело с одною красотой. Добро и истина, две другие ипостаси святого единства, имманентно соприсутствуют истинному сиянию красоты, но их выявление не относится к сфере эстетической. В театре открыто выявляется вся триада, потому что театр не ограничивается определенной категорией форм, но имеет своим художественным материалом целостный состав человека и стремится к произведению целостного события в некоей совокупности душ. Красота утверждается в нем, как в художественном произведении; истина в непрекаемом логизме действия, — логизме, без которого действия вовсе нет, а есть только забава и праздное зрелище. Наконец, всякое творческое слияние душ может совершаться лишь на почве добра. Что же мы видим ныне? Я далек от мысли утверждать, что мы

стремимся менее, нежели люди других времен, к истине, добру и красоте. Но стремления наши разбиты и раздроблены; каждый идет, куда глаза глядят. Мы не имеем — или так притаились каждый в свой уголок, что кажется, что не имеем — единомыслия об истине и единочувствия в добре: кризис в учениях о познании и о нравственности этому симптоматически отвечает.

Социально мы переживаем эпоху буржуазного индивидуализма, культурное наследие минувшего века. Социальный лозунг «*chacun pour soi*» сделался и духовным нашим лозунгом. В ироническом прибавлении «*et Dieu pour tous*» заключается не только кощунство перед Богом, но и в особенности неверие в Церковь. Религия стала «частным делом» и личною заботой. Кроме того, переживаемое время вообще и особенно у нас, в России, — время переходное; эта переходность ознаменована всяческим разделением, расхождением, уединением и общию внешнею бесформенностью. Распыление быта лишает театр даже прочной основы поверхностного коллектива. А между тем, мнится, именно у нас чувствуется томление по соборности, какие-то неведомые ее возможности, и вспыхивает этот дух то здесь, то там, случайно, искаженно, уродливо. Гадания наши почти иррациональны, самый предмет их почти неопределим, — но все же похожа Россия на посиневшую ледяную поверхность предвесенней реки; местами вспухает лед и уже готов взломаться.

Во всяком случае, теперь мы, современники, имеем такой театр, каково мы достойны, и другого иметь не можем, в силу закона соборности, заложенного в самом существе театра. О будущем же гадать не стоит. Не гадать нужно о будущем, а творить для будущего, хотя бы это творчество было про запас для лучших времен, для тех времен, когда развернет, наконец, театр сохранившуюся в нем через века мощь и исполнит свой религиозный замысел. С колыбели своей театр религиозен; но знаменательно, что не всякой форме религии свойственно действие. Так, в Индии лишь поздно, под влиянием греческой трагедии, возникли представления, приятные как зрелища, как олицетворенный эпос, но лишенные героизма и трагизма. Театр соответствует таким формам религии, которые содержат в себе, хотя бы лишь в намеке и зародыше, начала церковности и, хотя бы мгновениями, сплавляют многие души людей в единое тело всем имманентного, но и всем трансцендентного Бога страдающего, истинного Героя божественных и мировых страстей. Таковую и была по духу религия, породившая трагедию, — религия Диониса.

ЭКСКУРС: О КРИЗИСЕ ТЕАТРА

В теме о возможностях театра (или, как мы привыкли говорить: «о театре будущего») есть какая-то магическая сила: в такой мере подчиняет она внимание, рвение и надежды — не художников и критиков только, но и значительной части общества. Со времен Рихарда Вагнера мы, повидимому, не можем ни довольствоваться прежними формами сцены, ни успокоиться на какой-либо из найденных новых. Это явление само по себе, — если только оно установлено безошибочным наблюдением, — должно быть учтено историком-философом, как симптом переживаемого нами культурного кризиса. Легко может быть наблюдено, вместе с тем, — что в тревоге этих исканий сравнительно спокойными остаются именно творцы драм, драматурги. Им нужно одно: воплотить свои поэтические видения; и они делают это, как умеют и хотят. Если грани преемственных форм кажутся им тесными, они свободно раздвигают их, не боясь осуждения за допущенные видоизменения, ибо новизна на сцене почти всегда желанна зрителям. Но эти новшества почти всегда и остаются только видоизменениями: толпа радикальнее поэтов в своих смутных чаяниях иного театра. И нетерпеливо ждут обновления, вместе с толпой, художники сцены, «ремесленники Дионисовы», «техники священного лицедейства».

Чего же все ждут? И почему не удовлетворяются ни старым, ни предлагаемым новым? Эта психология ожидания, нетерпения, глухой, еще не осознанной до конца неутоленности — психология предреволюционная. Тема о возможностях нового театра — тема о наступающей культурно-исторической революции, очагом которой является борьба за сцену. Мы переживаем брожение масс, подготовляющее переворот, — «переворот снизу», — между тем как поэты, истинные правители в стране искусств, или утверждают своим законодательством старый уклад, или ограничиваются случайными и умеренными реформами. Одни из них консервативны, как Ибсен, другие либеральны, как Матерлинк, и никто не популярен. Ибо революция ищет форм жизни; они же всю дерзость своих упреждений грядущего века и возданныго человека замыкают в формы традиционного зрелища.

И все же либерализм форм — только либерализм — не отвечает ожиданиям, скорее — обманывает ожидания, и более благодарна толпа охранителям стародавнего предания формы, если провидит за ней веяние животворящего духа. Неверно оценивают положение те, кто думают, что художники и ремесленники музыки сценической борются за новый идеал, а толпа коснеет в старых предрассудках.

Народ, общество — всегда заказчик. Этот заказчик давно уже своенравно ворчлив, непонятно требователен, но не хочет или не умеет сказать, чего ему нужно. В вопросе о возможностях театра воля, инстинкт или потребность заказчика опережают ремесло ремесленников, исполнителей заказа. Кажется, что он вовсе не хочет более зрелища — только зрелища, и утомлен иллюзией; кажется, что он хочет действия, и притом действия во-истину, а не отражений действия.

Прежде стечение людей в театральной зале — вспомним хотя бы описание театра в первой главе «Евгения Онегина» — было нарядным собранием, где зрелище служило оправданием съезда, объединяющим моментом сборища, и поглощало лишь часть внимания присутствующих, отдавая другую часть светскому общению. Два луча одной праздничности, — один — преломившийся через искусство сцены, другой — через искусство жизни, — дробились и играли в сверкающих гранях двуединого *theatrum elegantiarum*. Антракт был желателен не только как отдых, — и целесообразно оживлялся музыкой. Зала сияла; ложи были маленькими, отовсюду видными, показными салонами в одном большом, общем салоне. В какой-то триумфальной славе царил некогда над этим салоном Король-Солнце, как царили потом великие и малые эпигоны его блеска. Только «раек», слишком далекий от изысканного круга, столпившегося внизу, «нетерпеливо плескал», ища, за отсутствием других ресурсов и мотивов, — зрелища, только зрелища, — «*circenses*» — как издревле выла чернь.

Но вот, зала померкла, раек стал утонченнее и избалованнее, настал демократический век, — и сделавшееся блистательным до чрезвычайности зрелище перестало чаровать и восхищать, как чаровало и восхищало прежде иное зрелище, несравненно более простодушное и менее притязательное: ибо, очевидно, толпа устала быть бездейственной, как ослепленный новизною ребенок, и только восприимчивой к зрелищу.

Дело в том, что теоретическое допущение, будто действие в театре едино, — и именно то действие, что создает на сцене иллюзию совершающегося истинного события, — толпа же созерцающая событие должна быть загипнотизированной созерцанием, почему и лучше ей (как тираннически приказал Вагнер) окружиться полумраком, чтобы зритель мог всецело уйти взором и душой на сцену и, по возможности, забыть и себя самого и своих соседей, — это допущение есть чистая выдумка и не только не соответствует действительной психологии театрального коллектива, но и содержит в себе эстетически ложное требование: нормальным предполагает оно подавление живых сил присутствующего множества, и желательным — разделение уже объединенного общим интересом собирательного сознания на сознания индивидуальные, исключительно восприимчивые и наглухо закрытые от взаимодействия

интерпсихических влияний. Новейшие притязания сцены «развоплотить» (слово на ответственности теософов!) толпу и как бы поглотить ее в иллюзии единого действия — последний шаг в развитии зрелища и закономерно вызывают протест живых энергий театрального коллектива. Еще одна ступень в напряжении этого магизма — и наступит развал, или же — истерика.

В настоящее время одностороннему и утопическому стремлению слить сознание зрителя с сознанием героя — или героев — сцены, доведя его сочувствование до полноты идеального переживания с героем или в герое всей его участи, еще противостоит дух критики, ограждающий в зрителе его я, но разрушающий цельность сочувствования, поскольку сознание его разделено между восприятием и реакциями на восприятие. Логический вывод означенного стремления есть постулат умерщвления всякой личной реакции, полное обезличение воспринимающего.

Художник и зритель в театре борются, и художник ищет подчинить себе зрителя; в этом подчинении полагает художник свою победу; если же он не победит, напрасным было его художество. И поистине почти напрасным оказывалось поныне современное сценическое художество. Зритель остается лишь наполовину занятым участью героя сцены, наполовину же развлеченным, т.е. иначе занятым — если не жизнью салона-партера, как некогда рассеянный к сцене Онегин, то, как большинство театральной публики в наши дни, критикой, только критикой самой драмы и ее сценического осуществления. Не только эстетически нужен выход из этого противоречия между повышенными притязаниями внутренне изменившейся сцены и психикой зрителя, но и невыносимо это переходное состояние театра психологически. Оно давит, как душное предчувствие грозы; и если освободительной грозы не будет, оно станет общественной опасностью.

В самом деле, театр, каким был он от Шекспира до наших дней, задуман по плану психической ткани токов, протягивающихся нитями из отдельных сознаний к одному средоточию — событию сцены. Каково же это средоточие? Оно было объективным в двух смыслах: как объект общего созерцательного устремления и как результат творчества, полагающего жизнь объектом своей изобразительной деятельности, — творчества объективного. В наши дни, наряду с описанным объективным центром, стягивающим воедино сочувственные токи театрального коллектива, возникает и утверждается на сцене энергетический центр иного типа — центр субъективный.

Объективная драма уступает место субъективной; ее личины становятся масками ее творца; ее предметом служит его личность, его душевная судьба. Он думает (как Л. Андреев), что являет нам лики жизни и смерти, мира и рока, но в действительности говорит нам о своем отношении к этим ликам в нем самом, о противоречиях своего я, о себе, не о всех. Тогда изменяется направление токов,

связывающих сцену с индивидуальными сознаниями присутствующих, и психическая энергия не созерцательно экстериоризуется по ним к центру, но из центра налагательно излучается в личные сознания. Победа художника в этих условиях становится успехом предпринимаемого им внушения. Достаточно назвать это взаимоотношение, чтоб определить им грозящую нам опасность. Прибавим, что такое искажение целей и путей театра не имеет ничего общего с его эстетическим назначением. На этой грани кончается искусство, имманентно-религиозная природа которого божественно выявляется лишь в свободе и умирает, как только искусство оказывается одним из видов принуждения. В средство порабощения душ извращается театр, который эллины право величали святилищем бога-Освободителя.

Итак, театр или не достигает полноты своего действия, или достигает ее извращением своей эстетической и нравственной сущности. Единственный исход видим мы в том, чтобы зритель перестал быть только воспринимающим зрителем и действовал сам в плане идеального действия сцены. Театральный коллектив целиком должен уместиться, не утрачивая своей самостоятельной жизни, в рамках изображаемого события. Действующий и действенный коллектив можно назвать условно «хором», не предрешая этим форм его действия. Ибо иначе, как согласно действующим, мыслить его и нельзя, поскольку все действие в целом должно представлять собою некое единство.

При каких же условиях возможен хор, в смысле свободно и согласно действующего коллектива, обставшего и как бы выделившего из своей среды личность героя («протагониста») с его ближайшим окружением? Ясно, что ни критика драмы по существу, ни разномыслие о ее предмете не уживаются с хором. Итак, содержание драмы не может быть, при живом участии истинного хора, только «серьезным и величавым», как требовал Аристотель, — оно должно быть еще *безусловным*. Лишь нечто безусловное, т.е. не подлежащее ни произвольной оценке, ни сомнению и отрицанию, способно слить театральный коллектив в хоровое сознание и действие. Но и это одно условие недостаточно. Коллективное действие утверждается хором как истинное, а не фиктивное — только если оно *ответственно* для всех совместно действующих.

Таковы два условия, осуществление коих необходимо для радикального решения проблемы театра, — которая именно потому, что не допускает иного решения — решения посредством искусства только и в пределах только искусства, — поистине является центральным очагом культурно-исторической революции, нами переживаемой. Искусство бессильно создать хор; но жизнь может. Эта постановка вопроса проводит между, разделяющую «место свято» в области театральной проблемы, как момента культурно-исторической революции, от чисто-эстетических исканий реформы театра.

МНОЖЕСТВО И ЛИЧНОСТЬ В ДЕЙСТВЕ

В зависимости от двух главных элементов своего состава — хора, с одной стороны, героя, с другой, — театр, понятый в широком смысле, как художественное действие вообще, являет в своей многовековой истории неоднократно повторяющуюся смену двух типов: театра художественно оформленной толпы и театра личности. Исключительною по совершенству формы и по чистоте выявления глубочайшей сущности театра должно признать короткую эпоху весеннего расцвета трагедии при Эсхиле и Софокле и комедии при Аристофане: здесь, и единственно здесь, мы встречаем совершенное равновесие между хоровым началом и началом зачинательной и действенной («героической») личности в драме.

Наш театральный горизонт ограничен исторически сложившимися предрассудками. Под театром, как видом искусства мы разумеем исключительно тот, в котором и следа не осталось от исконного, художественно сплоченного и сценически действенного сонма (коллектива), расплывшегося в пеструю многоликую человеческую среду, окружающую протагониста, — в нестройное разнообразно индивидуализированное множество второстепенных лиц драмы. Но при оскудении почвы тщедушнее становятся и ее произрастания; мощно возносится дуб героического характера только из корней, глубоко протянувшихся в не менее мощную среду соборной воли и мысли, вырабатывающей из своих недр значительную личность в лице героя. Герои наших буржуазных драм измельчали вследствие своей буржуазности, т.е. отделенности от народных масс; там же, где идеалистически преодолевается быт и с ним, по-видимому, всякое житейское попечение, они обращаются в обычные бесплотные призраки, в пустые символы и личины личин. Поэтому трагедии мы больше не знаем, но лишь миражные отражения трагических жестов в воздушной зеркальности. Нет героя с кровью в жилах без людского действенного множества, показанного тут же, на тех же подмостках.

Из двух элементов театра — сонма и личности, или хора и героя — первый первоначальнее как исторически, так и диалектически: ибо личность возникает из сонма, а не наоборот. Он же и эстетически существеннее, поскольку театр есть искусство, являющее в художественном преображении, или художественно оформляющее человека, взятого как множество. Вот почему немислимо возрождение театра без воскрешения в его круге исконной движущей энергии хорового начала — действенной силы художественно оформленных масс.

COR ARDENS

COR ARDENS

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

COR ARDENS
SPECULUM SPECULORUM

ЭРОС
ЗОЛОТЫЕ ЗАВЕСЫ

КНИГА ПЕРВАЯ

COR ARDENS

ПЛАМЕНЕЮЩЕЕ СЕРДЦЕ

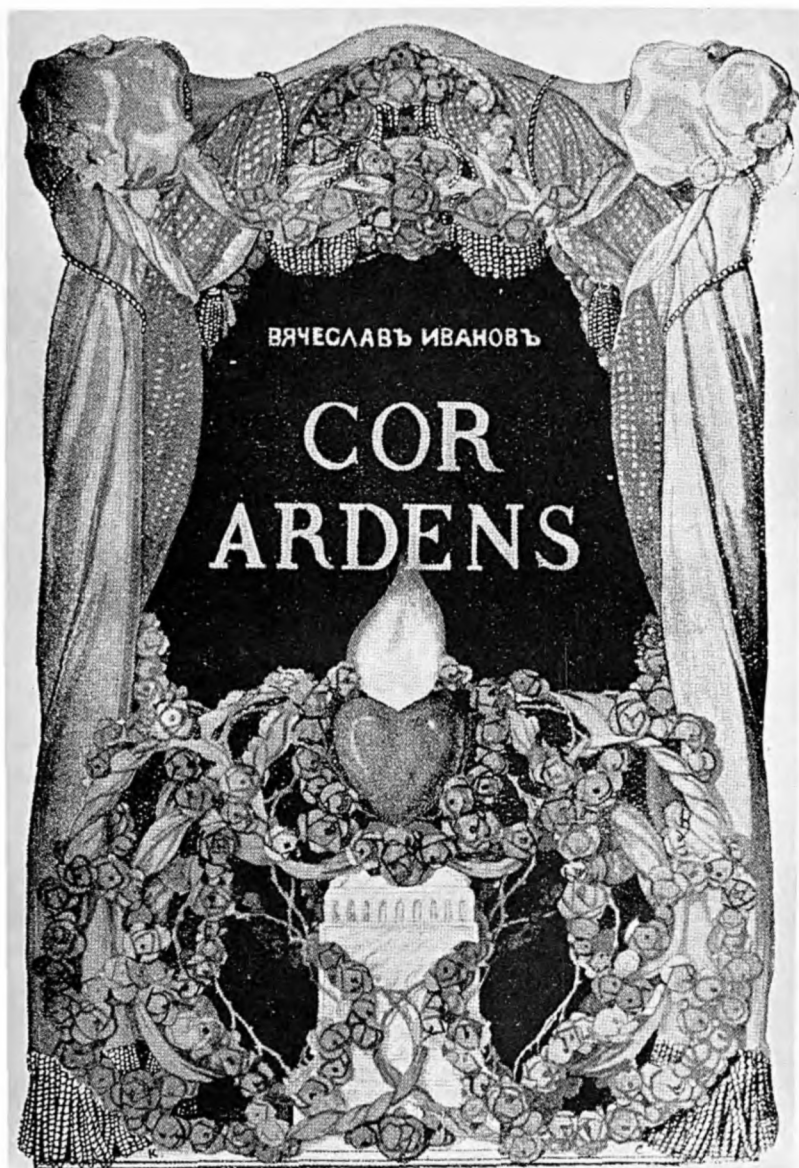
I. ЕСЕ COR ARDENS. — II. СОЛНЦЕ-СЕРДЦЕ. — III. ОГНЕ-
НОСЦЫ. — IV. СУД ОГНЯ. — V. ГОДИНА ГНЕВА. — VI. СИ-
ВИЛЛА. — VII. СОЛНЦЕ ЭММАУСА. — VIII. ПЕСНИ ИЗ
ЛАБИРИНТА. — IX. ПОВЕЧЕРИЕ.

Sagt es Niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet:
Das Lebend'ge will ich preisen,
Das nach Flammentod sich sehnet.

Goethe, West-Oestlicher Diwan, I, 18:
«Selige Sehnsucht»

Ты — мой свет; я — пламень твой.

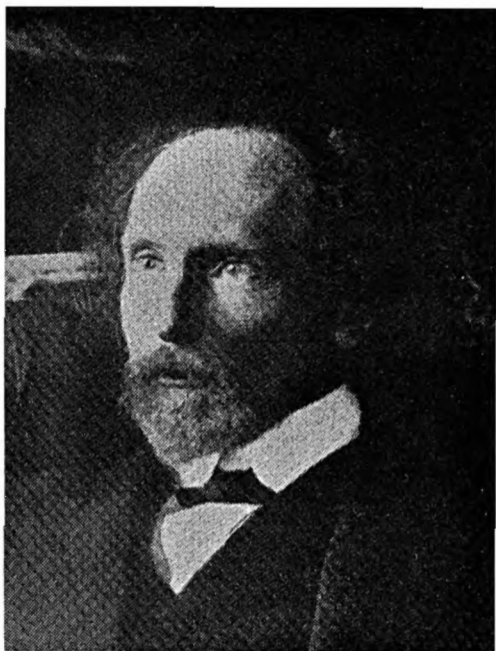
Л. Зиновьева-Аннибал



Обложка Cor Ardens. (Оригинал в красках) К. Сомов.



Лидия Зиновьева-Аннибал.
Фот. времен «Башни».



Вячеслав Иванов.
Фот. 1908.

БЕССМЕРТНОМУ СВЕТУ
ЛИДИИ ДИМИТРИЕВНЫ
ЗИНОВЬЕВОЙ-АННИБАЛ

ТОЙ, ЧТО, СГОРЕВ НА ЗЕМЛЕ МОИМ ПЛАМЕНЕЮЩИМ СЕРДЦЕМ,
СТАЛА ИЗ ПЛАМЕНИ СВЕТА В ХРАМИНЕ ГОСТЯ ЗЕМЛИ.

ECCE COR ARDENS

ТОЙ,
ЧЬЮ СУДЬБУ И ЧЕЙ ЛИК
Я УЗНАЛ
В ЭТОМ ОБРАЗЕ МЭНАДЫ
«С СИЛЬНО БЬЮЩИМСЯ СЕРДЦЕМ»
ΠΑΛΛΟΜΕΝΗΣ ΚΡΑΔΙΝΗΣ
— КАК ПЕЛ ГОМЕР —
КОГДА ЕЕ ОГНЕННОЕ СЕРДЦЕ
ОСТАНОВИЛОСЬ.

Ἐσμυρῆσι μένο Βιηρό.

... Ματιάδι ἴβη,
παλλομένη κραδίη...
Ματιάδι.

Σέρβω κέχθηκα ἡ σμύρη καὶ Μάναδῳ;

Σέρβω βὴ καὶ τῆσκαί ζαχλοπού.

Κεδβίρηνω ἡ πεύκερ κρῆδῳ;

Ἐτάλα βεζκαλομένη καὶ Μάναδα.

Ματιάδι ὀκωὶ σμύρησκα — ἡ καὶ βεζκατό,

Ἐυκωὶ ῥοτῆ ραββία — ἡ καὶ βεζκατό...

ἡ Ἰεχούτῳ βυλομένησκα ἡν-ἡφῳ

ἡν-ἡφῳ πεύκερ καὶ Μάναδῳ:

— „Βεζκα, βεζκα, βεζκατό? Σὸβ!“

МЭНАДА

Скорбь нашла и смута на Мэнаду;
Сердце в ней тоской захолонуло.
Недвижимо у пещеры жадной
Стала безглагольная Мэнада.
Мрачным оком смотрит — и не видит;
Душный рот разверзла — и не дышит.
И текучие взмолились Нимфы
Из глубин пещерных за Мэнаду:

«Влаги, влаги, влажный бог!...

«Я скалой застыла острогрудой,
«Рассекая черные туманы,
«Высекая луч из хлябей синих...
 «Ты резни,
 «Полосни
«Зубом молнийным мой камень, Дионис!
 «Млатом звучным источи
«Из груди моей застылой слез ликующих ключи»...

Бурно ринулась Мэнада,
Словно лань,
Словно лань, —
С сердцем, вспугнутым из персей,
Словно лань,
Словно лань, —
С сердцем, бьющимся, как сокол
Во плену,
Во плену, —

С сердцем яростным, как солнце
Поутру,
Поутру, —
С сердцем жертвенным, как солнце
Вечеру,
Вечеру...

Так и ты, встречая бога,
Сердце, стань...
Сердце, стань...
У последнего порога,
Сердце, стань...
Сердце, стань...
Жертва, пей из чаши мирной
Тишину,
Тишину! —
Смесь вина с глухою смирной —
Тишину...
Тишину...

СОЛНЦЕ-СЕРДЦЕ

ХВАЛА СОЛНЦУ

О Солнце! вожатый ангел Божий,
С расплавленным сердцем в разверстой груди!
Куда нас влечешь ты, на нас непохожий,
Пути не видящий пред собой впереди?

Предвечный солнца сотворил, и планеты.
Ты — среди ангелов-солнц! Мы — среди темных планет...
Первозданным светом вы, как схимой, одеты:
Вам не светят светы, — вам солнца нет!

Слепцы Любви, вы однажды воззрели,
И влечет вас, приливом напухая в груди,
Притяженный пламень к первоизбранной цели, —
И пути вам незримы в небесах впереди.

И в расплавленном лоне, пока не иссякла
Вихревой пучины круговратная печь, —
Нас, зрящих и темных, к созвездью Геракла,
Вожатый слепец, ты будешь влечь!

Любовью ты будешь истекать неисчерпной
К созвездью родному, — и влечь, — и влечь!
В веках ты поволит венец страстотерпный
Христа-Геракла своим наречь!

ХОР СОЛНЕЧНЫЙ

КОРИФЕЙ

Наг в полудне, кто владеет
Огневными небесами?
Кто в одеждах тонких рдеет
Заревыми полосами?

ХОР

— Царь, сжигающий богатый,
Самоцветный свой венец!
Всходы вечности несжатой
В беге вечном жнущий жнец!

КОРИФЕЙ

В белый зной с бойниц истомы
Кто палит могильным оком?
Кто звездой, с подушек дрёмы,
Обручается с востоком?

ХОР

— Солнце, ты, планет вожатый!
Солнце, пастырь лун-овец!
Новей пламенных оратай!...
Солнце — сердце солнц-сердец!

СОЛНЦЕ

ГАЗЭЛА

Как стремительно в величье бега Солнце!
Как слепительно в обличье снега Солнце!

Веет сумеречно вещая прохлада:
Млеет длительно, — все мед и нега, — Солнце.

В чарах сумеречных встретятся два взгляда...
Как пьянительно кипит у берега Солнце!

В черный гнев из туч просветится пощада;
И целительно встает с ночлега Солнце.

Солнце — сочность гроздий спелых, соки яда;
Спит губительно в корнях омега Солнце.

Альфа мира, сеять в ночь твоя услада,
О свершительная мощь, Омега — Солнце!

Начертало-ль в сердце вашем, Геи чада,
Повелительно скрижаль ковчега Солнце?

ASSAI PALPITASTI

Довольно ты билось!

Леопарди

Все, чем жадно жило ты,
Вольно-подневольное,
Все, чем дорожило ты,
Сердце богомольное,

Сорвано ненастьями,
Вьюгами расхищено...
Смертными пристрастиями
Ныне ты пресыщено!

Алчное, пресыщено
Смертными разлуками!
Жертвенно очищено
Огненными муками!...

Что ж не облачишься ты,
Солнце, рдяной схимою?
Что не обручишься ты
С зорькою родимою?

На смерть пораженное,
Медлишь в отдалении,
Млеешь, обнаженное,
В пламенном биении, —

Жарко содрогаясь
Благостью и жалостью,

Гневом облегаешься,
Истекаешь алостью, —

Солнце ль ты богатое,
Сердце ль, сердце бедное,
Радостно-распятое
Горестно-победное!

ЗАВЕТ СОЛНЦА

Солнце ясное восходит,
Солнце красное заходит,
Солнце белое горит
Во свершительном притине —
И о жертвенной судьбине
Солнцу-сердцу говорит:

«Ты, сжимаясь, разжимаясь,
Замирая, занимаясь
Пылом пламенным, горишь,
Сердце, брат мой неутомный,
И в своей неволе темной
Светлый подвиг мой творишь!

«Истекаешь неисчерпно,
Поникаешь страсотерпно
Во притине роковом;
Весь ты — радость, ранним-рано,
Брат мой, — весь ты кровь и рана
На краю вечеровом!

«Будь же мне во всем подобен:
Бескорыстен и незлобен,
И целительно-могуч,
Сердце, — милостный губитель,
Расточитель, воскреситель,
Из себя воскресший луч!

«От себя я возгораюсь,
Из себя я простираюсь,
Отдаюсь во все концы,
И собою твердь и землю,
Пышно-распятой, объемлю:
Раздели мои венцы, —

«Острия и лалы терна,
Как венчаемый покорно,
Помазуемый в цари!
Уподобься мне в распяты,
Распрости свое объятье —
И гори, гори, гори!»

ПСАЛОМ СОЛНЕЧНЫЙ

Я пою твои славы, живое
Солнце!
И тебе мой псалом, огневое
Сердце!

Нет яркому Солнцу,
Свободному свету,
Неоскудному свету,
Созвучья иного,
Чем темное,
Тесное,
Пленное
Сердце, —
Сердце, озимое семя живого огня!
Нет жаркому Сердцу,
Безысходному свету,
Подспудному, скудному, трудному свету,
Отзвучья земного:
Ты — его лик и подобье небесное,
О неистомное,
В свете своем сокровенное,
Ты, исходящее пламеннокрылою,
Царственной,
Дарственной,
Жертвенной силою,
Щедрое Солнце!
Глаз потемнелый тобой ослепленного дня!
Ужас, зияющий в полдень в небесном расплаве!
Полый, торжественный гроб,
Откуда Воскресший, очам нестерпимо, выходит во славе
Победы белой
Над оробелой
Стражной маршю полуденных злоб!

Ибо так славословили ангелы близких селений:
«Вот, сердце в смертном — солнце пылающее,
И солнце — вселенной сердце, желающее
Бессмертных закланий!
Се, агнец блаженных истоков, струей огневых утолений
Напоющий трепетных ланей
И жаждущих робких оленей!...»

И я славословлю тебя, двуединое Сердце
Всезрящего мира
Меж горнею бездной
И бездной во мне!
Тебя, двуединое Солнце
Горящего пира
В моей многозвездной,
В моей всесвятой
Глубине, —
В моей золотой
Тишине!...

И так славословят
Из тайных своих отдалений
Ангелы дальних селений
(Кто отзвук их арф уловит?):

«Тихая Воля идет.
Хаос пылает...
Сердце святыни желает!
Пристани Солнце ждет!...»

СОЛНЦЕ-ДВОЙНИК

Ты над злыми, над благими,
Солнце страдное, лучишься
Изволением Отца!
Пред тобою все нагими
Мы стоим, и ты стучишься
В наши темные сердца.

В сердце замкнутом и тесном,
Душный свод кляня, страдает
Погребенный твой двойник.
В посетителе небесном
Кто, радушный, угадает
Ослепительный свой лик?

Часто, ах, в дреме подобной
Тьме загробной, — «Друг стучится», —
Ропщет узник: — «гнать не смей,
Раб, царя!»... Но стражник злобный
Видит луч твой и кичится:
«Гость мой, брат мой, лютый змей»!...

Я забывший, я, забвенный,
Встану некогда из гроба,
Встречу свет твой, в белом льне;
Лик явленный, сокровенный
Мы сольем, воскреснув, оба,
Я — в тебе, и ты — во мне!

СЕРДЦЕ ДИОНИСА

Осиян алмазной славой,
Снеговерхий, двоеглавый, —
В день избранный, — ясногранный, за лазурной пеленой
Узкобрежной Амфитриты,
Где купаются Хариты, —
Весь прозрачностью повитый
И священной тишиной, —
Ты предстал, Парнасс венчаный, в день избранный, предо мной!

Сердце, сердце Диониса под своим святым курганом,
Сердце отрока Загрея, обреченного Титанам,
Что, исторгнутое, рдея, трепетало в их деснице,
Действо жертвенное дея, скрыл ты в солнечной гробнице, —

Сердце древнего Загрея, о таинственный Парнасс!
И до дня, в который Гея, — мать Земля сырая, Гея, —
Как божественная Ниса, просветится зеленя, —
Сердце Солнца-Диониса утаил от буйных нас.

DE PROFUNDIS

Sole splendidior, candidior nive
Subtilique minus subditus aethere
Vitae corporeae condicionibus
Arcanus morituri incola pectoris.

Кто-б ни был, мощный, ты: царь сил — Гиперион,
Иль Митра, рдяный лев, иль ярый Иксион,
На жадном колесе распятый,
Иль с чашей Гелиос, иль с луком Аполлон,
Иль Феникс на костре, иль в пламенах дракон,
Свернувший звенья в клуб кольчатый, —

Иль всадник под щитом на пышущем коне,
Иль кормщик верхних вод в сияющем челне,
Иль ветхий днями царь, с востока,
В лучах семи тиар, на жаркой четверне,
Вращаешь ты, летя к лазурной крутизне,
Огонь всевидящего ока, —

Иль, агнцу с крестною хоругвию, дано
Тебе струить из ран эдемское вино,
И льется Кана с выси Лобной,
И копы в снежное вонзаются руно,
Но зрак твой, пронизав мгновенное пятно,
Слепя, встает из сени гробной, —

Кто-б ни был ты, жених на пламенных пирах, —
Есть некий бог во мне, — так с Солнцем спорит прах, —
Тебя лучистой и светлее,
Воздушной, чем эфир, рассеянный в мирах,
И снега белого на девственных горах
Пречистой белизной белее!

В родной прозрачности торжественных небес, —
Я жду, — из-за моих редяущих завес,
Единосушной, соприродней,
Чем ты, о зримый свет, источнику чудес
Вожатый озарит блужданий темный лес:
К нему я звал из преисподней.

ОГНЕНОСЦЫ

ДИФИРАМБ

ОГНЕНОСЦЫ

Ночь. Прибой у скал.

ХОР ОКЕАНИД

Мы выи не клоним
Под иго Атланта,
Но мятежимся нивами змей,
И ропщем и стонем
В берегах адаманта,
Прометей!...

Ненавидим оковы
Светлозданного строя,
И под кровом родимых ночей
Колелем основы
Мирового покоя,
Прометей!...

Непрочны и новы
Олимпийские троны,
Древний хаос в темнице святей...
Слышишь черные зовы,
Непокорные стоны,
Прометей?...

Вступают Огненосцы.

ИЕРОФАНТ

С тех пор, как мощный Прометей
Зажег от молний светоч смольный, —
Все окрыленной, все святей
Его мужающих детей
Пылает Факел своевольный.
И пламень веет, чист и яр.
И стелет лижущий пожар
По дебрям жадные извивы;
И вихрем змей взвивает гривы
Титана искрометный дар.

Кочует в долах, по горам
И движет огнестолпный храм
Чрез лабиринт слепой темницы,
И ввысь, к пылающим мирам,
Взывают вестовые птицы.
И светоносцев вестовых
Храпят в ревнивой скачке кони,
И внемлет молнийной погоне
Судилище огней живых
На звездно-чутком небосклоне...

Неси ж, о Факел, суд земле,
И на подлунном корабле,
Будь, пламень огненный, кормилом, —
Затем что дух в кольце немиллом,
Затем что мир лежит во зле, —
Затем что есть в конце путей
Мир окрыленной и святей,
И светоч смелым завоеван, —
Затем что в муках Прометей
Ждет, люди, огневых вестей,
Не примирен и не раскован!

ХОР ОГНЕНОСЦЕВ

Мятежных пламеней
Ручьи живые!
О перья Фениксов!
О вестовые

Звездам глашатаи
О сердце яром
Земли, ужаленной
Святым пожаром!

Колеса ль вертятся
Квадриг Порыва?
Коней ристалищных
Змеится ль грива?
Сердца ль, сердца ль горят
На тирсах смольных? —
Пылайте, Факелы,
Знамена вольных!

Вы ярче рдеете,
Чем багряницы,
И ярый сеете
Свой сев в темницы.
Нагроможден костер
Державы ржавой:
Святите, Факелы,
Костер кровавый!...

И вам у брачного
Дано чертога
Ждать во полночи
Пришельца-Бога, —
О духа бурного
Во тьме языки,
Глаголы Ха́оса,
Немые клики!...

ПИФИЯ

Из Ха́оса, из черного,
Раждается Звезда...
Из *Нет*, из непокорного,
Восставь святое *Да!*

Легло на дно пурпурное
Венчальное кольцо, —
Яви, смятенье бурное,
В лазурности — Лицо!

В последнем отвержении
Свершение побед.
В твоём преобразении
Воскреснет каждый цвет.

Любовью ненавидящей
Огонь омоет мир.
Ты, чающий, ты, видящий,
Разбей, убей кумир!

Непримиримой волею
Встречай Медузин лик!
Лишь огневою болию
Пронзенный, ты велик.

И Факел догорающий —
Предвестие Зари.
То — Феникс, умирающий
На краткий срок... Гори!...

ХОР ОГНЕНОСЦЕВ

Пылайте, Факелов
Пиры живые!
О тигры пламени!
О вестовые
Светилам знаменья
О сердце яром
Земли, просвеченной
Святым пожаром!

ПИФИЯ

Из Ха́оса родимого
Гляди — Звезда, Звезда!...
Из Н е т непримиримого —
Слепительное Да!...

При беззвучном пылании факелов молитвенное безмолвие Хора.

ОТГОЛОСКИ ОКЕАНИД

Слышишь черные зовы,
Непокорные стоны,
Прометей?...

СУД ОГНЯ

Πάντα τὸ πῦρ κρινεῖ

Γερakлит

СУД ОГНЯ

Сергею Городецкому

Вей, пожар! Идут герои
От опальных очагов —
Плен делить и клады Трои,
И сокровища богов.

Каждый мышцей неистомной
Алой сечи мзду купил.
Встал — и емлет жребий темный
Фессалиец Эврипил.

И потупил бранник лютый
Быстрых глаз бесстрашный бег —
На Гефэстов пресловутый
Златокованный ковчег.

Дар отеческим залогом
От Крониона Дардан
Древле взял, — что тайным богом
Эврипилу ныне дан.

— «Эврипил! струям Скамандра
Вверх нетронут страшный дар:
Не вотще его Кассандра,
Озираючи пожар,

«С окровавленного прага
К нашим ринула ногам!
С ярых уст скипала влага, —
Их суды слышны богам.

«Эврипил! струям Скамандра
Ты предай неверный дар:
Стелет недругу Кассандра
Рока сеть и мрежи кар»...

Но героям царь не внемлет:
Испытать обет немой
Он горит, и клад подьемлет,
И бежит, укрытый тьмой.

Скрыню раскрыл — и при заревах ночи
Мужа прекрасного видит в гробу.
Светятся стеклом неотводные очи;
Ветви густые сплелися на лбу.
В левой — сосуд; жезл — в деснице торжественной.
Долгий хитон испещряют цветы.

Дышат черты
Силой божественной.

Царь изрыл тайник и недрам
Предал матерним ковчег.
А из них, в цветеньи щедром, —
Глядь — смоковничный побег

Прыснул, сочный, — распускает
Крупнолистные ростки, —
Пышным ветвием ласкает
Эврипиловы виски.

Ствол мгновенный он ломает,
Тирс раскидистый влачит:
Змий в руке свой столп вздымает,
Жала зевные сучит...

Бросил тирс, бежит и слышит,
Робкий, стылу шип змеи...
Сжатой злобы близость дышит...
И в Скамандровы струи —

Он нырнул и раменами
Поборает кипь быстрин...
Бык, изрыгнутый волнами,
Разъяренный, из пучин

Прянул на берег и гонит
Эврипилов бледный страх...
Витязь бег ко граду клонит, —
Враг храпит, взрывая прах...

Стелют стогна звонкий камень;
Очи горький дым слепит...
Уж не бык ревет, а пламень,
И не змий — пожар шипит:

В очи глянет, жалит жалом,
Пышет яростью горнил...
Вдруг настиг — и в вихре алом
Сердце сердцем подменил...

Дик, он озрелся на площади. Зданий
Мощи пылают. В скорбной толпе
Жены подьемяют клики рыданий...
Юноша-бог — на горящем столпе!...
Бог ли ковчега — тот отрок властительный?
Кудри-фиалки под шлемом темны.

Очи влажны
Мглой опьянительной...

Обуян виденьем, скачет,
Бога славя, Эврипил.
«Та, что здесь по муже плачет
Иль по сыне», — возопил: —

«Иль по дочери поятой
На срамленье ко врагу,
Иль по храмине богатой
И родному очагу, —

«Пусть пред Ваххом браней пляшет,
Стан согбенный разогнет!
Пьяный пламень поле пашет,
Жадный жатву жизни жнет.

«Все лизнет и все рассудит
С Геей сплетшийся Перун.
Кто пребыть дерзнет — пребудет:
Ветхий Феникс вечно юн.

«Жив убийцею-перуном,
Поединком красен мир.
Разногласье в строе струнном,
И созвучье в споре лир.

«Пойте пагубу сражений!
Торжествуйте севы сеч!
Правосудных расторжений
Лобызайте алый меч!

«Огневого воеводы
Множьте, множьте легион!
Кто прильнул к устам Свободы,
Хмелем молний упоен.

«Ляжет в поле, опаленный, —
Но огнем прозябнет — жечь.
Лобызайте очервленный —
Иль, схватив, вонзайте — меч!»

ГОДИНА ГНЕВА

ЗАРЕВА

С. А. Полякову

Обняли зарева сумерки зимние, —
На небе — меч...
Гимнов глубоких придверница,
Пой, Полигимния!
Ты ли не спутница бурям и войнам?
Плач нам и пой нам
Жребии сеч!

Хочет ударить — как в колокол веч —
В струны живые Камена;
Рот многошумный отверст...
Но Мельпомена,
Муза-соперница, —
Мертвенный призрак с личиной Горгоны, —
Ей запрещая гнев и стоны,
К устам приложила трагический перст...

Молчание!... Рок нам из мрака зовущую руку простер:
И, в трепете, — все же схватили мы руку вожатую...
Темный, влечет он тропой непочатою
Жертву — в костер!...

Вещих сестер
В ужасе молкнет божественный хор...
Лишь подвигов Муза, героев печальница,
Чертит, склонившись, при заревах дальных,
Сталью холодной на медях скрижальных
Повесть годин, —

Клио... Да ты, звездочетов начальница,
Сроки судьбин
В зимних созвездьях читаешь, Урания,
Числишь в них убыли, прибыли ранние,
Долгую полночь и солнцеворот,
Феникса-жертвы из пепла возлет!

1904.

МЕСТЬ МЕЧНАЯ

Героической памяти сотника Александра Зиновьева

Русь! На тебя дух мести мечной
Восстал — и первенцев сразил,
И скорой казнию конечной
Тебе, дрожащей, угрозил —

Зато, что ты стоишь, немея,
У перепутного креста,
Ни Зверя скиптр подъять не смея,
Ни иго легкое Христа...

Поникли нежные посевы,
Встает врагами вал морей,
И жертв невольных чьи-то гнев
У темных косят алтарей.

12 мая 1904 г.

ОЗИМЬ

Как осенью ненастной тлеет
Святая озимь, — тайно дух
Над черною могилой реет,
И только душ легчайших слух

Незадрожавший трепет ловит
Меж косных глыб, — так Русь моя
Немотной смерти прекословит
Глухим зачатьем бытия...

1904 г.

ПОД ЗНАКОМ РЫБ

При зрехах, в годину гнева,
Из напоенных кровью глыб
Пророс росток святого древа
На звездный зов заветных Рыб.

Росток младенческий, приземный!
Орлов ютить ты будешь в день,
Как над страной не-подъяремной
Могучую раздвинешь сень.

Расти ж! Тебя не скосят люди,
Не истребят премены дней;
Не вырвать из родимой груди
Ничьей руке твоих корней!

Тебя земли вскормила воля,
Вспоила жертвенная кровь;
Твой стражнй полк, мирского поля —
Вся в копьях — колосится новь.

18 февраля 1905 г.

ЦУСИМА

«Крейсер «Алмаз» прорвался чрез
цепь неприятельских судов и прибыл
во Владивосток».

Из военных реляций

В моря заклятые родимая армада
Далече выплыла... — последний наш оплот!
И в хлябях водного и пламенного ада —
Ко дну идет...

И мы придвинулись на край конечных срывов...
Над бездной мрачною пылает лютый бор...
Прими нас, жертвенный костер,
Мзда и чистилище заблудшихся порывов. —
О Силоам слепот, отмстительный костер!...

И некий дух-палач толкает нас вперед —
Иль в ночь могильную, иль в купину живую...
Кто Феникс, — возлетит! Кто Феникс, — изберет
Огня святыню роковую!

Огнем крестися, Русь! В огне перегори
И свой Алмаз спаси из черного горнила!
В руке твоих вождей сокрушены кормила:
Се, в небе кормчие ведут тебя цари.

18 мая 1905 г.

АСТРОЛОГ

«Гласи народу, астролог,
И кинь свой клич с высокой башни:
На села сирые, на чахнущие пашни
Доколь небесный гнев налег?»

— «Чредой уставленной созвездья
На землю сводят меч и мир:
Их вечное ярмо склонит живущий мир
Под знак Безумья и Возмездья.

«Дохнет Неистовство из бездны темных сил
Туманом ужаса, и помутится разум, —
И вы воспляшете, все обезумев разом,
На свежих рытвинах могил.

«И страсть вас ослепит, и гнева от любви
Не различите вы в их ярме искаженье;
Вы будете плясать — и, пав в изнеможенье,
Все захлебнуться вдруг возжаждете в крови.

«Бьет час великого Возмездья!
Весы нагнетены, и чаша зол полна...
Блажен безумьем жрец! И чья душа пьяна, —
Пусть будет палачом!... Так говорят созвездья».

1905 г.

POPULUS-REX

Тот раб, кто говорит: «я ныне стал свободным».
Вольноотпущенник, владык благодари!...
Нет! в узах были мы заложники-цари;
Но узы скинули усилием всенародным.

Кто не забыл себя в тюрьме багрянородным,
Наследие державств властительно бери, —
И Память Вечную борцам своим твори,
Насильникам отмстив забвеньем благородным.

О Солнце Вольности, о близкое, гори!
И пусть твой белый лик, в годину распри бурной,
Взнесясь из орифламм алеющей зари

В глубины тихие соборности лазурной, —
Восставит в торжестве родных знамен цвета,
Что́ скоп убийц украл и топчет слепота.

18 октября 1905 г.

ТИХАЯ ВОЛЯ

О, как тебе к лицу, земля моя, убранных
Свободы хоровой! —
И всенародный серп, и вольные пространства
Запашки трудовой!...

В живой соборности и Равенство и Братство
Звучат святых, свежей, —
Где золотой волной вселенское богатство
Сотрет рубцы межей...

О, как тебе к лицу, земля моя, величье
Смирненное жены,
Кормящей грудью, — и кроткое обличье
Христовой тишины, —

Чтоб у твоих колен семьей детей родимых
Теснились племена...
Баюкай тихо, песнь, — лелей в браздах незримых
Святые семена!

1905 г.

SACRA FAMES

Мудрость нудит выбор: «Сытость — иль свобода».
Жизнь ей прекословит: «Сытость — иль неволя».
Упреждает Чудо пламенная Воля;
Но из темной жизни слабым нет исхода.

Мудрость возвещает, что Любовь — Алканье.
Жизнь смеется: «Голод — ненависть и злоба»...
И маячит Слова нищее сверканье
Меж даяньем хлеба и зияньем гроба.

ЛЮЦИНА

Fave, Lucina!

Vergil

Так, — в сраме крови, в смраде пепла,
Изъявлена, истощена, —
Почти на Божий день ослепла
Многострадальная страна...

К тебе безжалостна Люцина
Была, о мать, в твой срок родов,
Когда последняя година
Сомкнула ветхий круг годов, —

Когда старинные зачатья,
Что ты под сердцем понесла,
В кровях и корчах ты в объятья
Зловещей Парке предала!

Кто душу юную взлелеет?
Какой блюстителъ возростит?
Чей дух над ней незримо веет!
Что за созвездие блестит?

Свою ж грызущий, в буйстве яром,
От плоти плоть, от кости кость, —
Народ постигнет ли, что с даром
К нему нисходит некий гость?

Где ангел, что из яслей вынет
Тебя, душа грядущих дней? —
И скопища убийц раздвинет,
И сонмы мстительных теней,

Что вихрем веют с океанов,
Встанут с полей бесславных битв,
Где трупы тлеют без курганов,
Без примирительных молитв, —

Встают с родных полей, волнуясь,
Кровавых пойм людской покос, —
Сгубить, в толпах живых беснуясь,
Росток, зовущий благодать рос...

Елей разлит, светильня сохнет,
Лампада праздная темна:
Так, в тлени медленном, заглохнет
Многострадальная страна...

Но да не будет!... Скрой, Люцина,
Дитя надежд от хищных глаз!...
Все перемнется в нас, что глина;
Но сердце, сердце — как алмаз.

На новый 1906 г.

ЯЗВЫ ГВОЗДИНЫЕ

Сатана свои крылья раскрыл, Сатана,
Над тобой, о родная страна!
И смеется, носясь над тобой, Сатана,
Что была ты Христовой звана:

«Сколько в лесе листов, столько в поле крестов:
Сосчитай прогвожденных христов!
И Христос твой — сором: вот идут на погром —
И несут Его стяг с топором»...

И ликует, лобзая тебя, Сатана:
Вот, лежишь ты красна и черна;
Что гвоздиные свежие раны — красна,
Что гвоздиные язвы — черна.

1906 г.

СТЕНЫ КАИНОВЫ

И рече ему Господь Бог: не тако:
всяк убивый Каина, седмижды отмстит-
ся. И положи Господь Бог знамение на
Каине, еже не убити его всякому обре-
тающему его.

Вас Каин основал, общественные стены,
Где «не убий» блюдет убийца-судия!
Кровь Авеля размоет ваши плены,
О братстве к небу вопия.

Со Смертию в союз вступила ваша Власть,
Чтоб стать бессмертною. Глядите ж, люди-братья!
Вот на ее челе печать ее проклятья:
«Кто встал на Каина — убийцу, должен пасть».

ПАЛАЧАМ

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни:
Истлеет древко топора;
Не будет палача для казни.

И просвещенные сердца
Извергнут черную отраву, —
И вашу славу и державу
Возненавидят до конца.

Бичуйте, Ксерксы, понт ревучий!
И ты, номадов дикий клан,
Стрелами поражая тучи,
Бессильный истощи колчан!

Так! Подлые вершите казни,
Пока ваш скиптр и царство тьмы!
Вместите дух в затвор тюрьмы! —
Гляжу вперед я без боязни.

СИВИЛЛА

НА БАШНЕ

Л. Д. Зиновьевой-Аннибал

Пришелец, на башне притон я обрел
С моею царицей — Сивиллой,
Над городом — мóроком, — смурый орел
С орлицей ширококрылой.

Стучится, вскрутя золотой листопад,
К товарищам ветер в оконца:
«Зачем променяли свой дикий сад,
Вы, дети-отступники Солнца,

Зачем променяли вы ребра скал
И шопоты вещей пещеры,
И ропоты моря у гордых скал,
И пламенноликие сферы —

На тесную башню над городом мглы?
Со мной, — на родные уступы!...»
И клегчет Сивилла: «Зачем орлы
Садятся, где будут трупы?»

МЕДНЫЙ ВСАДНИК

В этой призрачной Пальмире,
В этом мареве полярном,
О, пребудь с поэтом в мире,
Ты, над взморьем светозарным

Мне являвшаяся дивной
Ариадной, с кубком рьяным,
С флейтой буйно-заунывной
Иль с узывчивым тимпаном, —

Там, где в гроздьях, там, где в гимнах
Рдеют Вакховы экстазы...
В тусклый час, как в тучах дымных
Тлеют мутные топазы,

Закружись стихийной пляской
С предзакатным листопадом
И под сумеречной маской
Пой, подобная Мэнадам!

В желто-серой рысьей шкуре,
Увенчавшись хвоей ельной,
Вихревой взвейся бурей,
Взвейся вьюгой огнехмельной!...

Ты стоишь, на грудь склоняя
Лик духовный, — лик страдальный,
Обрывая и роняя
В тень и мглу рукой печальной

Лепестки прощальной розы, —
И в туманные волокна,
Как сквозь ангельские слезы,
Просквозили розой окна —

И потухли... Все сменилось,
Погасилось в волнах сизых...
Вот — и ты преобразилась
Медленно... В убогих ризах

Мнишься ты в ночи Сивиллой...
Что, седая, ты бормочешь?
Ты грозишь ли мне могилой?
Или миру смерть пророчишь?

Приложила перст молчанья
Ты к устам, — и я, сквозь шопот,
Слышу медного скаканья
Заглушенный тяжкий топот...

Замирая, кликом бледным
Кличу я: «Мне страшно, дева,
В этом мороке победном
Медно-скачущего Гнева»...

А Сивилла: «Чу, как тупо
Ударяет медь о плиты...
То о трупы, трупы, трупы
Спотыкаются копыта»...

IRIS IN IRIS

Над севами грады
Голубиные падают.
Над гневными радуги
Любимую радуют
Надеждой оратаев,
Небес соглядатаев.

Я ль пагубным вестницам
Доверюсь, пророчица?
По радужным лестницам
Сойти к вам захочется
Зверям-погубителям,
Царям-опалителям,
Огням-небожителям.

Ирида коварная —
Приспешница Герина,
Владычицы Гро́мовой.
Дугой огнезарною
Година размерена
Гордыни Содомовой.

Вам радуги кинуты
Не вестью заветною
(Заветы отринуты!) —
Петлей многоцветною.
Повынуты жребии,
Суды напророчены;
И кинут отребия,
Цепом отмолочены.

МОЛЧАНИЕ

Л. Д. Зиновьевой-Аннибал

В тайник богатой тишины
От этих кликов и бряцаний,
Подруга чистых созерцаний,
Сойдем — под своды тишины,
Где реют лики прорицаний,
Как радуги в луче луны.

Прильнув к божественным весам
В их час всемирного качанья,
Откроем души голосам
Неизреченного молчанья!
О, соизбранница венчанья,
Доверим крылья небесам!

Души глубоким небесам
Порыв доверим безглагольный!
Есть путь молитве к чудесам,
Сивилла со свечью смольной!
О, предадим порыв безвольный
Души безмолвным небесам!

СОЛНЦЕ ЭММАУСА

ПУТЬ В ЭММАУС

День третий рдяные ветрила
К закатным пристаням понес...
В душе — Голгофа и могила,
И спор, и смута, и вопрос...

И, беспощадная, коварно
Везде стоит на страже Ночь, —
А Солнце тонет лучезарно,
Ее не в силах превозмочь...

И неизбежное зияет,
И сердце душит узкий гроб...
И где-то белое сияет,
Над мраком зол, над морем злоб!

И женщин белых восклицанья
В бреду благовестят — про что?...
Но с помаваньем отрицаья,
Качая мглой, встает Ничто...

И Кто-то, странный, по дороге
К нам пристаёт и говорит
О жертвенном, о мертвом Боге...
И сердце — дышит и горит...

ЛИЦО

Д. С. Мережковскому

Рассудит все — Огонь! Нам сердце лгать не может:
Вождь верный нас ведет в вечерний Эммаус.
Пришлец на берегу костер ловцам разложит, —
Они воскликнут: Иисус!

Дай сердцу разгадать Твой Лик в Твоей Личине,
И Именем Твоим — устам Тебя наречь,
О Ты, садовником представший Магдалине,
Ты, обещавший радость встреч, —

Ты, возвестивший суд, где нам не смыть улики
Внезапной памяти разверзшихся зениц! —
«Слепящий Солнцем Лик! Твои ль то были лики —
На гнобищах, во мгле темниц?»...

Ты, Сущий, — не всегда ль и, Тайный, — не везде ли, —
И в гроздьях жертвенных, и в белом сне лилей?
Ты — глас улыбчивый младенческой свирели;
Ты — скалы движущий Орфей.

ПАСХАЛЬНЫЕ СВЕЧИ

С. Н. Булгакову

I

Пусть голод пленниц-душ неутолим:
Все ж ночью вешней колокол пасхальный,
Как белый луч, в тюрьме сердец страдальной
Затеplit Новый Иерусалим.

И вновь на миг подвигнутся сердца.
И трепетно соприкоснутся свечи
Огнепричастьем богоносной встречи.
И вспыхнет сокровенное далече
На лицах óтсветом Единого Лица.

II

Христос Воскрес! Воскрес Христос,
И смертью смерть поправ!
Кто духа тьмы в юдоли слез
Любовью поборал,

Пленял любовью духа злоб
И крест любви понес, —
Над тем распался душный гроб,
Тому воскрес Христос.

МИСТИЧЕСКИЙ ТРИПТИХ

Н. А. Бердяеву

I

ПРИТЧА О ДЕВАХ

Пять узниц-дев под сводами томленья
И пять лампад зовут иную Землю.
«Я», — ропщет Воля, — «мира не приемлю».
В укор ей Мудрость: «Мир — твои ж явленья».

Но Вера шепчет: «Жди богоявленья!»
И с ней Надежда: «Близко, близко, — внемлю!»
И с ней Любовь: «Я крест Земли подъямлю!» —
И слезы льет, и льет без утоленья...

Пять нерадивых дев, — пять Чувств, — темницы
Не озарив елеем брачным, дремлют, —
И снятся нищим царственные брашна,

И муск и нард, и арфы и цевницы;
Их юноши на ложе нег объемлют...
Им нег не стыдно... Им в тюрьме не страшно...

II

ХРАМИНА ЧУДА

Не говори: «Необходимость — Бог».
Сеть Сатаны в сердцах — Необходимость.
Свобода — Бог!... Но кто неразделимость
Царя, раба — в себе расторгнуть мог?

В предвечности греховная решимость
Нас завела в сей лес, где нет дорог,
Но блещет Чуда праздничный чертог,
Чей сторожит порог — Неумолимость.

«Священных плит, насильник, не порочь!» —
Она кричит: — «я вижу лоб твой, Каин!
От царственных дверей, невольник, прочь!»

Но за окном стоит Домохозяин;
И кто узнал Его чрез дебрь и ночь, —
Зрит óкрест — Храм, негядан и нечаян.

III

НЕБО — ВВЕРХУ, НЕБО — ВНИЗУ

Разверзнет Ночь горящий Макрокосм, —
И явственны небес иерархии.
Чу, Дух поет, и хоровод стихии
Ведут, сплетясь змеями звездных косм.

И Микрокосм в ночи глухой нам внятен:
Мы слышим гул кружащих в нас стихий, —
И лицезрим свой сонм иерархий
От близких солнц до тусклооких пятен.

Есть Млечный Путь в душе и в небесах;
Есть множество в обеих сих вселенных:
Один глагол двух книг запечатленных. —

И вес один на двойственных весах.
Есть некий Он в огнях глубин явленных;
Есть некий Я в глубинных чудесах.

SEMPER MORIOR, SEMPER RESURGO

Н. М. Минскому

Меж мгновеньем и мгновеньем
Бездна темная зияет.
По змеисто-зыбким звеньям
Тухнет свет, и свет сияет
Над струистою могилой.

Сладко, вспыхнув лунной силой,
Вновь тонуть мне в силе темной, —
Малой искрой миг единый
Мреть — и меркнуть — над огромной
Колыбельною пучиной.

Ходит бездной дух-гаситель,
Ходит бездной воскреситель
На божественном приволье...
Погасая, воскресая,

Сладко мне мое безволье
Доверять валам надёжным...
Светлой думы полоса я
Над глубоким Невозможным.

ТАЙНЫЙ ГОЛОС

Я — день мгновенный
В тебе, ночном;
Лик сокровенный
В лице земном.
В тебе мой тайный
Лик обличу —
И возлечу,
Твой гость случайный,
В мой круг светил.
Но жребий леп твой,
Затем что склеп твой
Я посетил.

АТТИКА И ГАЛИЛЕЯ

Двух Дев небесных я видел страны:
Эфир твой, Аттика, твой затвор, Галилея!
Над моим триклинием — Платона платаны.
И в моем вертограде — Назарета лилея.

Я видел храм Девы нерукотворный,
Где долинам Эдема светит ангел Гермона, —
Парфенон златоржавый в кремле Необорной
Пред орлом синекрылым Пентеликона.

И, фиалки сея из обители света,
Мой венок элевсинский веянем тонким
Ласкала Афина; медуница Гимета
К моим миртам льнула с жужжаньем звонким.

Голубеют заливы пред очами Паллады
За снегами мраморов и маргариток;
В хоровод рыжекосмый соплелись Ореады;
Древний мир — священный пожелтый свиток.

Шлемом солнечным Взбранная Воевода
Наводит отсветную огнезрачность,
Блеща юностью ярою с небосвода:
И пред взорами Чистой — золотая прозрачность.

И в просветных кристаллах излучины сини;
И дриады безумие буйнокудрой
Укротила богиня; и открыты святыни
Ясноокой и Строгой, и Безмужней, и Мудрой.

И за голою плахой Ареопага
Сребродымная жатва зеленеет еля;
За рудю равниной — как яхонт — влага;
Тополь солнечный блещет и трепещет, белея.

Пред Гиметом пурпурным в неге закатной
Кипарисы рдеют лесного Ардета,
Олеандры Илисса, и пиний пятна
На кургане янтарном Ликабета.

Злато смуглое — дароносицы Эрехтея;
Колос спелый — столпные Пропилеи;
Терем Ники — пенная Левкотей...
Но белее — лилия Галилеи!

Там, далече, где жаждут пальмы Магдалы
В страстной пустыне львиной, под лобзаньем лазури,
Улыбаются озеру пугливые скалы,
И режи — в алмазах пролетевшей бури.

И — таинницы рая — разверзли долины
Растворенным наитьям благовонные лона;
И цветы расцветают, как небесные крины;
И колосья клонятся Эдрелона.

Лобный купол круглится, розовея, Фавора;
И лилия утра белее асбеста;
И в блаженную тайну заревого затвора
Невестная сходит с водоносом Невеста.

ПЕСНИ ИЗ ЛАБИРИНТА

I
ЗНАКИ

То пело ль младенцу мечтанье?
Но все я той песни полн...
Мне снится лучей трепетанье,
Шептанье угаданных волн.

Я видел ли в гресе сонной,
Младенцем, живой узор, —
Сень тающей сети зеленой,
С ней жидкого золота спор?

Как будто вечерние воды
Набросили зыбкий плен
На бледно-отсветные своды,
На мрамор обветренный стен.

И там, в незримом просторе,
За мшистой оградой плит, —
Я чую, — на плиты море
Волной золотой пылит...

Чуть шепчет, — не шепчет, дышит,
И вспомнить, вспомнить велит, —
И знаки светом пишет,
И тайну родную сулит.

II ТИШИНА

С отцом родная сидела;
Молчали она и он.
И в окна ночь глядела...
«Чу», — молвили оба, — «звон»...

И мать, наклонясь, мне шепнула
«Далече — звон... Не дыши!...»
Душа к тишине прильнула,
Душа потонула в тиши...

И слышать я начал безмолвье
(Мне было три весны), —
И сердцу доносит безмолвье
Заветных звонов сны.

III ПАМЯТЬ

И видел, младенцем, я море
(Я рос от морей вдали):
Белели на тусклом море
В мерцающей мгле корабли.

И кто-то гладь голубую
Показывал мне из окна: —
И вещей душой я тоскую
По чарам живого сна...

И видел я робких оленей
У черной воды ложбин.
О, темный рост поколений!
О, тайный сев судьбин!

IV ИГРЫ

Мой луг замыкали своды
Истонченных мраморных дуг...
Часы ль там играл я — иль годы —
Средь бабочек, легких подруг?

И там, под сенью узорной,
Сидели отец и мать.
Далось мне рукой проворной
Крылатый луч поймать.

И к ним я пришел, богатый, —
Поведать новую быль...
Серела в руке разжатой,
Как в урне могильной, — пыль.

Отец и мать глядели:
Немой ли то был укор?
Отец и мать глядели:
Тускнел неподвижный взор...

И старая скорбь мне снится,
И хлынет в слезах из очей...
А в темное сердце стучится
Порханье живых лучей.

V

СЕСТРА

И где те плиты порога?
Из аметистных волн —
Детей — нас выплыло много.
Чернел колыбельный челн.

Белела звезда отрады
Над жемчугом утра вдали.
Мы ждали у серой ограды...
И все предо мной вошли.

И я в притвор глубокий
Ступил, — и вот — Сестра.
Не знал я сестры светлоокой:
Но то была — Сестра.

И жалостно так возрыдала,
И молвила мне: «Не забудь!
Тебя я давно поджидала:
Мой дар возьми в свой путь».

И нити клуб волокнистый —
Воздушной, чем может спрясти
Луна из мглы волнистой, —
Дала, и шепнула: «Прости!»

«До тесной прости колыбели,
До тесного в дугах двора, —
Прости до заветной цели,
Прости до всего, что — вчера»...

VI

В ОБЛАКАХ

Ночь пряжу прядет из волокон
Пронизанной светом волны.
И в кружево облачных окон
Глядят голубые сны.

И в трещинах куполов тлеет
Зенит надлунных слав;
И в тусклых колодцах белеет
Глубоких морей расплав.

В даль тихо плывущих чертогов
Уводит светлая нить, —
Та нить, что у тайных порогов
Сестра мне дала хранить.

Как звон струны заунывной,
В затвор из затвора ведет,
Мерца, луч прерывный, —
И пряха-Ночь прядет.

И, рея в призраках зданий,
Кочует душа, чутка
К призывам сквозящих свиданий,
За нитью живой мотка.

Кочует средь кладбищ сонных
И реет под сень и столпы,
Где жатвы коленопреклонных,
Где пляска свивает толпы, —

На овчие паствы безбрежий,
И в шаткий под инеем лес,
Сплетеньем разостланных мрежей,
По замкам глухим небес...

И путь окрыленный долог:
Но Тайной — мне ль изменить?
Из полога в облачный полог
Бежит, мелькая, нить...

И вдруг, из глуби черной,
Зигзаг ледяной возник:
Увижу ль с кручи горной
Разоблаченный лик?

Сугробы последней поляны
Алмазный застлали восклон...
Сквозят и тают туманы, —
И тает, сквозя, мой сон...

ПОВЕЧЕРИЕ

Л. Д. Зиновьевой-Аннибал

(Загорье, Могил. г., 1907, июнь — октябрь)

ЗАГОРЬЕ

Здесь тихая душа затаена в дубравах
И зыблет колыбель растительного сна;
Льнет лаской золота к волне зеленой льна,
И ленью смольною в медвяных льется травах.

И в грустную лазурь глядит осветлена, —
И медлит день тонуть в сияющих расплавах,
И медлит ворожить на дремлющих купавах
Над отуманенной зеркальностью луна.

Здесь дышится легко, и чается спокойно,
И ясно грезится; и все, что в быстрине
Мятущейся мечты нестрого и нестройно,

Трезвится, умирясь в душевной глубине,
И, как молчальник-лес под лиственной схимой,
Безмолвствует с душой земли моей родимой.

НИВА

В поле гостьей запоздалой,
Как Церера, в ризе алой,
Ты собираешь васильки;
С их душою одичалой
Говоришь душой усталой;
Вяжешь детские венки.

Вязью темно-голубою
С поздней, огненной судьбою
Золотые вяжешь дни;
И над бездной роковою
Этой жертвой полевою
Оживляются они, —

Дни, когда в душе проснулось
Все, в чем сердце обманулось,
Что вернулось сердцу вновь...
Все, в чем сердце обманулось,
Ярче сердцу улыбнулось —
Небо, нива и любовь.

И над щедрою могилой
Не Церерою унылой
Ты о дочери грустишь:
День исходит алой силой,
Весть любви в лазури милой,
Золотая в ниве тишь.

КРИНИЦА

Чисты воды ключевые,
Родники — струи живые;
В темном лесе — студенец.
В тихой сеннице прохлада;
Над кринницею лампада
Золотит Христов венец.

В райском поле — огородец,
Цвет лазоревый — колодец.
Говорит с душой Христос:
«Наклонися у криницы,
Зачерпни Моей водицы
Полон емкий водонос».

ПОКРОВ

Твоя ль голубая завеса,
Жена, чье дыханье — Отрада.
Вершины зеленого леса,
Яблони сада

Застлала пред взором, омытым
В эфире молитв светорунном,
И полдень явила повитым
Ладаном лунным?

Уж близилось солнце к притину,
Когда отворилися вежды,
Забывшие мир, на долину
Слез и надежды.

Еще окрылиться робело
Души несказанное слово, —
А юным очам голубела
Радость Покрова.

И долго незримого храма
Дымилось явленное чудо,
И застила синь фимиама
Блеск изумруда.

НЕВЕДОМОЕ

Осень... Чуть солнце над лесом привстанет,
Киноварь вспыхнет, зардеет багрец.
По ветру гарью сладимой потянет...
Светлый проглянет из облак борец:
Озимь живая, хмурая ель. —
Стлань парчевая — бурая прель...

Солнце в недолгом бореньи стомится —
Кто-то туманы прядет да прядет,
Бором маячит, болотом дымится,
Логом струится, лугом бредет, —
По перелесьям пугает коня, —
Темным безвестьем мает, стена...

УЛОВ

Обнищало листья златое.
Просквозило в сенях осенних
Ясной синью тихое небо.

Стала тонкоствольная роща
Иссеченной церковью из камня;
Дым повис меж белыми столпами;
Над дверьми сквозных узорчй
Завесы — что рыбарей Господних
Неводы, раздранные ловом, —
Что твои священные лохмотья
У преддверий белого храма,
Золотая, нищая песня!

ПРЕДЧУВСТВИЕ

За четкий холм зашло мое светило,
За грань надежд, о сердце, твой двойник!
И заревом царьградских мозаик
Иконостас эфирный озлатило.

Один на нем начертан строгий лик.
Не все ль в былом его благовестило?
Что ж в тайниках истоков возмутило
Прорвавшийся к морям своим родник?...

Луна сребрит парчу дубрав восточных;
И, просквозив фиалковую муть,
Мерцаньями межуют верный путь

Ряды берез, причастниц непорочных.
И пыль вдали, разлукой грудь щемя,
На тусклые не веет озимя.

EXIT COR ARDENS

Моя любовь — осенний небосвод
Над радостью отпразднованной пира.
Гляди: в краях глубокого потира
Закатных зорь смешился желтый мед

И тусклый мак, что в пажитях эфира
Расцвел луной. И благодать темных вод
Творит вино божественных свобод
Причастием на повечерьи мира...



КНИГА ВТОРАЯ:

SPECULUM SPECULORUM

ЗЕРКАЛО ЗЕРКАЛ

I. ARCANA. — II. РУНЫ ПРИБОЯ. — III. СЕВЕРНОЕ СОЛНЦЕ. —
IV. ПРИСТРАСТИЯ. — V. ЭПИЛОГ.

IMMUTATA DOLO SPECULI RECREATUR IMAGO
ADVERSIS SPECULIS INTEGRAM AD EFFIGIEM.*

ВАЛЕРИЮ БРЮСОВУ

SANCTAE MNEMOSYNON SODALITATIS.

ARCANA

CARMEN SAECULARE

Есть семь мировых кормчих и семь державств небесных, коим повелел Бог ведать всю сию громаду вселенной; их же светила зримые и имена на языке небесном суть: Аратрон, Бефор, Фалег, Ох, Хагиф, Офиель, Фил. И правительствует каждый лет 490. Владычествовал Бефор от 60 г. до Рождества Слова по 430 г.; ему наследовал Фалег до 920 г.; Фалегу Ох до 1410 г. Хагиф царствует по 1900 г.; оттоле Офиель.

Корнелий Агриппа
(Arbatel de Magia, aph. XVI).

СТРОКИ ВАЛЕРИЮ БРЮСОВУ,
ОТКРЫВШЕМУ МНЕ ЭРУ ОФИЕЛЯ, ПО УЧЕНИЮ АГРИППЫ.

О Тайн ключарь, проникший руны,
Где звезд предначертан устав, —
С моими властно сочетав
Свои магические струны,

Ты стал мне друг и брат. Судьбе
Завет глухой я завещаю,
И музы темной посвящаю
Прозренья — зрящему Тебе.

I

SUBTILE VIRUS CAELITUM

В ночи, когда со звезд Провидцы и Поэты
В кристаллы вечных форм низводят тонкий яд,
Их тайнодеянья сообщницы — Планеты
Над миром спящим ворожат.

И в дрожи тел слепых, и в ошупи объятий
Животворящих сил бежит астральный ток,
И новая Душа из хаоса зачатий
 Пускает в старый мир росток.

И новая Душа, прибором поколений
Подмыв обрывы Тайн, по знаку звездных Числ,
В наследье творческом непонятых велений
 Родной разгадывает смысл.

И в кельях башенных отстоянные яды
Преображают плоть, и претворяют кровь.
Кто, сея, проводил дождливые Плеяды, —
 Их, серп точа, не встретит вновь.

II

VITIATO MELLE CICUTA

Когда взмывает дух в надмирные высоты
Сбирать полночный мед в садах Невест-богинь, —
Мы, пчелы черных солнц, несли в скупые соты
 Желчь луга — óмег и полынь.

Но, не вотще прозрев всемирное распятие
И Бога крест подъяв, как Симон Кириной,
Мы жадной Жалости разрушили заклатье,
 Навек Любовь расторгли с ней.

Разлука темная нас в узах истомила;
Рос в сердце тернием пониклый цвет полей;
В разлад мятежных волн мы правили кормила,
 И в хаос разлили елей.

И за надменный мир железных поколений
Всемирным Состраданием Земли переболел, —
Как жалобу Сирен, дух прèзрел плач Явлений,
 И воссмеялся в нас — как Лев.

III

ADAMANTINA PROLES

Детей, за матерью не лепетавших «Жалость»,
И дев с секирами, в кристалле, звездный яд
Мне показал, волхву. Смой жаркой влагой, Алость,
С риз белых гной полу-пощад!

Коль он — не вся весь, дух свергнет крест Атланта;
Из глины слепленный с железом Человек,
Коль он не весь — скудель, скует из Адаманта —
Из стали и алмаза — Век.

Чу, кони в бронях ржут, и лавр шумит, густея;
Забудут родшие сынов, — смесится род;
И если жертву игр настигнет Адрастея,
Тесней сплотится хоровод.

И души пленные нести взликуют маски;
И, тяжкие, топча весенний рай цветов,
Куретов-юношей вскружатся с гиком пляски
Под адамантный стук щитов.

IV

AEVUM AETHERIUM

И, кликов жар сухой кропя охладой лирной,
В виссонах солнечных, — сад белых роз в крови, —
Младенцы возвестят пэаном вихрь эфирный
Неумолимых гроз Любви.

Без жалости в сердцах, играючи, как скимны,
Как львиный выводок пророческих Пещер,
Купайте, ярые, улыбчивые гимны
В огне текущем тонких сфер!

И ты, Возница Солнц, чьей длани предал Землю,
В преемстве звездных Сил, Столетия канун, —
Чьих пламенных вожжей я дрожи первой внемлю,
Доверься вести мудрых рун, —

Сев Утешителя таи от буйных братий,
Под свод смарагдовый гонимых приюта,
Да — с глаз стерев бельмо последнее заклятий —
Дух в Небо взглянет, как Дитя!

MDCCCCIII. Под знаком Льва.

ВЕСЫ

Заискрится ль звезда закатной полосы, —
Звездой ответной в поднебесье
Восток затеплится: и Божье равновесье
Поют двух пламеней Весы.

И не вотще горит, в венце ночной красы,
Над севом озимей созвездье,
Что дух, знаменовав всемирное Возмездье,
Нарек таинственно: Весы.

Как ветер, колышущий зеленые овсы,
Летят Победа и Обида
По шатким бороздам, и держит Немезида
Над жизнью Иго и Весы.

Мы с солнцем шепчемся, цвета, под звон косы;
Детей качаем над могилой;
И жребий каждого в свой час к земле немилрой
Склонят бессмертные Весы.

И никлый стебель живит наитие росы,
И райский крин спалили грозы.
Железа не тяжки: но тяжко весят — розы,
И ровно зыблются Весы.

Пусть, с пеной ярких уст, вся Скорбь, что рвет волосы,
Вас накрена, в рыданьях душных,
На чаше виснет Зол: вы ж играм сиф воздушных
Послушны, чуткие Весы!

Совьются времена — в ничто; замрут часы;
Ты станешь, маятник заклатья!
Но стойкий ваш покой все чертит крест Распятья,
Неумолимые Весы!

ВОЗРОЖДЕНИЕ

ГАЗЭЛА

Нам суд — быть богомольцами могучих Змей и Солнц.
Мы, золотом и кольцами тягучих Змей и Солнц

Облачены, священствуем, жрецы и ведуны, —
Пророча, верховенствуем на кручах Змей и Солнц.

Судьбиною стократною влачить осуждены
Мы чешую возвратную живучих Змей и Солнц.

Нам зрима сокровенная крылатость глубины;
Звучит нам песнь забвенная в созвучьях Змей и Солнц.

И нам необычайные напоминают сны
Былые славы тайные летучих Змей и Солнц.

MI FUR LE SERPI AMICHE

Dante, Inf., XXV, 4

Валерию Брюсову

Уж я топчу верховный снег
Алмазной девственной пустыни
Под синью траурной святыни;
Ты, в знойной мгле, где дух полыни, —
Сбираешь яды горьких нег.

В бесплотный облак и в эфир
Глубокий мир внизу истаял...
А ты — себя еще не чаял,
И вещей пыткой не изваял
Свой окончательный кумир.

Как День, ты новой мукой молод;
Как Ночь, стара моя печаль.
И я изведаль горна голод,
И на меня свергался молот,
Пред тем как в отрешенный холод
Крестилась дышащая сталь.

И я был раб в узлах змеи,
И в корчах звал клеймо укуса;
Но огонь последнего искуса
Заклял, и солнцем Эммауса
Озолотились дни мои.

Дуга страдальной Красоты
Тебя ведет чрез преступленье.
Еще, еще преодоление,
Еще смертельное томление, —
И вот — из бездн восходишь ты!

УЗЛЫ ЗМЕИ

Триста тридцать три соблазна, триста тридцать три обряда,
Где страстная ранит разно многострастная улада, —
На два пола — знак Раскола — кто умножит, может счесть:
Шестьдесят и шесть объятий и шестьсот приятий есть.

Триста тридцать три соблазна, триста тридцать три дороги, —
Слабым в гибель, — чьи алмазны светоносные сердца,
Тем на подвиг яркой пытки, риши Гангеса и йоги
Развернули в длинном свитке от начала до конца.

В грозном ритме сладострастий, к чаше огненных познаний
Припадай, браман, заране опаленным краем уст,
Чтоб с колес святых бесстрастий клик последних заклинаний
Мог собрать в единой длани все узлы горящих узд.

ХИМЕРЫ

Над сумраком пурпурных див
Медяные вздыбились клочья
Горящих, дымящихся грив.
Калится коралловый риф
В смарагдных водах средоточья
Вечерних отсветных чудес.
Надвинулся пурпурный лес,
Взвихрив огнедымные клочья,
К смарагдным лагунам небес.

И копыа живой бирюзы
Дрожат меж волокон отсталых,
В руне меднокосмой грозы.
И крылья сквозят стрекозы
В лазурности просветов талых...
Свой выпили день небеса!
Свой выпили диск небеса!
И скликала Сиринов алых
Смарагдных лагун полоса.

И с рифа смарагдных лагун
Не зов ли Сирены певучей
Сливается с рокотом струн?
И в хаосе пурпурных рун
Не трубы ли меди ревучей?...
О, музыка марев и сна!
Безмолвье вокруг, — и странна
Под заревом жарких созвучий
Холодных полей тишина...

СОЗВЕЗДИЕ ОРЛА

И снова Ночь святыней тайнодеющей
В молчанье свод на землю оперла.
И под рекою Млечной, бледно-рдеющей,
Парит над нами знаменье Орла.
В пламенноокой Тайне, не скудеющей,
Горит созвездие Орла.

Как скиптр, рукой воздвигнут, подпирает он
Олимп глубокий осию прямой.
Царя, за гранью ночи озирает он
Сокрытое многоочитой тьмой.
Прочь отвратясь от мира, простирает он —
В какую даль полет прямой?...

Там за зримыми святынями,
Где внемирный брежжет день,
Аметистными пустынями
Скачет огненный Олень.

Он страстной любовью страждет,
Струй небесной влаги жаждет,
Что от Божия подножия
Истекли, легли озёрами,
Заревыми спят опалами...
Их он видит? Их обрел?...
А над ним, пылая взорами,
Жертвы алча снами алыми,
Мировой кружит Орел.

ЖЕРТВА АГНЧАЯ

Есть агница в базальтовой темнице
Твоей божницы. Жрец! настанет срок —
С секирой переглянется восток, —
И белая поникнет в багрянице.

Крылатый конь и лань тебя, пророк,
В зарницах снов влекут на колеснице:
Поникнет лань, когда «Лети!» вознице
Бичами вихря взвизгнет в уши Рок.

Елей любви и желчь свершений черных
Смесив в сосудах избранных сердец,
Бог две души вдохнул противоборных —

В тебя, пророк, — в тебя, покорный жрец!
Одна влечет, другая не дерзает:
Цветы лугов, приникнув, лобызает.

ЖРЕЦ ОЗЕРА НЕМИ

Лунная баллада

Я стою в тени дубов священных,
Страж твоих угодий сокровенных,
Кормчая серебряных путей!
И влачит по заводям озерным
Белый челн, плывущий в небе черном,
Тусклый плен божественных сетей.

И влачатся, роясь под скалами,
Змеи-волны белыми узлами;
И в крылатых просветах ветвей,
Дея чары и смыкая круги,
Ты на звенья ковanej кольчуги
Сыплешь кольца девственных кудрей.

Так я жду, святынь твоих придверник,
В эту ночь придет ли мой соперник,
Чистая, стяжавший ветвь твою,
Золотой добычей торжествуя,
Избранный, от чьей руки паду я,
Кто мой скиптр и меч возьмет в бою.

Обречен ли бранник твой, Диана,
Новой кровью жадный дерн кургана
Окропить и в битве одолеть?
И сойдешь ты вновь, в одеждах белых,
На устах пришельца омертвелых
Поцелуй небес напечатлеть.

И доколь, кто тайн твоих достоин,
Не придет, я буду, верный воин,
Жрец и жертва, лунный храм стеречь,
Вещих листьев слушать легкий лепет
И ловить твоих касаний трепет,
Льющихся на мой ответный меч.

СОН МЕЛАМПА

Максимилиану Волошину

Спал черноногий Меламп, возлелеянный в черной дубраве
Милою матерью, нимфой, — где Гелиос, влажные дебри
Жгучей стрелой пронизав, осмуглил ему легкие ноги:
Слыл с той поры Черноногим излюбленный Гелием отрок.

В заросли спал чернолистной Меламп; а подхолмные змеи
Зоркой семьей собирались, клубясь по траве, к изголовью,
В кудри, виясь, заплетали чешуйчато-скользкие кольца,
Смуглым металлом венчали чело и, подвижные жала
Зыбля и плоские главы к вискам пригибая сонливца,
Уши Мелампу лизали. А он на пригорке тенистом
Спал и не грезил... И слышит в дреме улегченной внезапно
С присвистом тонкие звоны, и шип тайнозвучный, и шопот:

«Чуткое Ухо, почий! Спи, вещун, — и проснись боговещим!
Мы — твои стражи, Меламп, мы тебя возлюбили, дубравный,
Змеи лесные, подруги твои, со дня, как могилу
Старице ты, медянице, изрыл и родимой земною
Перстью покрыл благочестно закостеневшие кольца.
Мертвую так схоронил ты, а юную дочь — медяницу
Сам воскормил и на персях своих, согревая, взлелеял.
Вечность ты схоронил, о Меламп, и вечность взлелеял».

Дремный, дивился Меламп таинственной речи и слово
Странное томным устам поверял, как тот, кто развязан
Сонным покоем, заслыша сквозь грезы дивное слово,
Памятью тщится пленить окрыленное, но ускользает
Поступью призраков легких посул несказанных гармоний,
Дух разуметь неподвижен, уста воскресить его немы.
Темным усилием смутный потусклые мысли собирает,
Лепетом вторит неверным неизреченному слову:

«Змеи-подруги! как вечность я мог схоронить и взлелеять?
Может ли вечность родиться? И сгинуть вечность не может».

«Вещий!» он слышит, он чует: «внегли: не едина вся вечность,
Двигаются в море глубоком моря, те — к зарям, те — к закатам;
Поверху волны стремятся на полдень, ниже — на полночь:
Разно-текущих потоков немало в темной пучине,
И в океане пурпурном подводные катятся реки.
Тайно из вечности в вечность душа воскресает живая:
Вынырнет вольным дельфином в моря верховные, — глухо
Влажной могилой за ней замыкается нижняя бездна.
В духе вечность жива, и покинута духом — мертвеет.
Так ты вечность одну схоронил, и другую взлелеял.
Новым движеньем отныне ты движим, новым законам
Вольно повинен. Слепые толкали тыл твой причины;
Ныне же цели святые влекут предводимые руки».

«Змеи!» воскликнул Меламп, «коль не мороком я обморочен,
Вещи меня вы наставьте воистину веденьем вашим,
Солнца таинницы, Ночи наперсницы, Мудрые Очи!»

«Сестры», змеи запели: «возьмем на Змеиную Ниву
Вещую душу Мелампа, что в людях прослыл Черноногим».

Так пропели, и в бездны бездонные взяли Мелампа.
Годы ль, мгновенья ль он падал стремглав в черноустый колодезь,—
Персти коснулись незримой внезапно стойкие ноги
И на разрыхлую землю уверенной пядью ступили.

Холодом быстрым скользнуло в тот миг под стопой его тело
Гибко-тягучее; ноги обвисли, стройные, тесно
Сетью прохладных лиан: и до плеч, и до выи живые
Стебли ползучие грудь и хребет полоснули Мелампу
Дрожью извилисто-зыбкой. И как наливные колосья
Девушке, в поле вошедшей, окрест шепотливой дубравой
В уши, колышась, поют, задевая колко ланиты
Усиков жалящей лаской: — под веяньем тонким, густая,
Шелестом звонким дыша, шевелилася зоркая Нива.

«Где я?» воскликнул Меламп. И запела Нива: — «Мы — пажить
Вечных Причин. Нас, пришелец, познай, — если ты посвященья
Просишь от Змей боговещих, чье имя — Змеи-Причины».

«Змием», — в ответ им Меламп, — «о священные Змеи, примите
Тайны родимой питомца, коль право меня черноногим
Гелиос знаменовал, изыскав в чернолистной дубраве».

«Знай же: мы сестры твои, земнородный!» — Нива запела: —
«Женский удел нам назначен, и брак со змиями Неба.
Имя нам — Змеи-Причины: со Змиями Целей отвлека
Нас обручила судьба; и каждая ждет Гименя.
Все, что в мире родится, и все, что является зримым,
Змеи Земли — мы родим от мужей текучего Неба.
Ибо ничто без отца из ложесн не исходит зачавшей,
Оку же видимы всходы полей, невидимо семя;
Но не возникло ничто, о Меламп, безмужними нами.
Воткан в основу уток, и ткань двулична явлений.
Двигутся в море глубоком моря, те к зарям, те — к закатам;
Поверху волны стремятся на полдень, ниже — на полночь;
Разно-текущих потоков немало к темной пучине;
И в океане пурпурном подводные катятся реки.
Так из грядущего Цели текут навстречу Причинам,
Дщерям умерших Причин, и Антиройя Ройю встречает.
В молнийном сил сочетанье взгорается новое чадо
Соприкоснувшихся змей; и в тот миг умираем мы оба —
Змий и змея, — раждая на свет роковое мгновенье».

«Мудрые!» — молит Меламп: «о себе тайноведенье ваше
Полным вложите в мой слух, и Причин совершенное знанье
В сердце посейте, старейшей из вас научая — Главизне».

Стихла Змеиная Нива, и вновь всполохнулась полохом
Шорохов смутных, и темными вся зашептала речами:

«Многого, алчный, ты просишь; но знай, чтобы свято в молитве
Вышних тебе призывать: заблуждаются смертные, мужем
Чтя Безначального в небе, и мнят неправо, что в Вечном
Женского нет естества. Ты же, Зевс, — мужеженский и змийный!
В вечности змием себя ты сомкнул, — и кольцом змеевидным
Вкруг твоей вечности, Вечность-змея, обвилась Персефона.
Двум сопряженным змеям уподобился Зевс-Персефона
В оную ночь, когда зародил Диониса-Загрея.
В лике сыновнем открылось Отца сокровенное солнце:
Лик чешуей отсветила глубокая Персефонэя.
К зёркальной бездне приник, на себя загладевшись, Младенец:
Буйные встали Титаны глубин, — растерзали Младенца».

Словно под бурей налетной, склоняясь, в шелестных пенях
Нива смятенно шумела; а юноша таинство бездны
Вещих поведать молил, и поведали темные тайну:

«Отрок, гляделся ли ты в прозрачную влагу, любуясь
Образом зыбким, который тебя повторяет, как эхо
Звук отзвучавший из чутких пещер воскрешает? Так нимфа
Струйная — меди ль блистательной власть, что пленяет дыханье
Близко дышащих уст на легко-затуманенной глади, —
Тень выпивает твою и к тебе, превратив, высылает
Дивно подобную светлым чертам — и превратную»...

— «Змеи», —

Отрок в ответ: «я в деснице держал над ручьем медяницу,
Жаждой томимую: в левой она отразилась висящей.
С часа того не глядел я в прозрачные очи Няядам».

Нива же пела: «Отвека обман — отраженное влагой,
Чары — металлом, и смертный полдн — Персефоной ночью.
Ибо мятежным себя каждый луч отражает, и каждый
Атом отдельной души от послушного зеркала просит,
Ближней тропой своевольно сходя в отсветные грани,
И — самовластный — не мнит о согласи частей и о строе
Целого облика, — только б, в себе утверждаясь, усилить
Себялюбивую душу. Так лик Диониса превратно
В вечности был отражен, и разорван внутренней распрей
Многих солнечных сил и лучей единого лика.
Дочери Древней Вины — зародились мы Змеи-Причины.
Имя ж Главизне старейшей — ночная Персефонэя».

Так воздыхала из недр и смеялася шаткая Нива.
Дрогнуло в юноше скорбью глухой помраченное сердце.
Гелия, темный, он вспомнил, и мужеский пламень, пробившись
В облаке зыблемых чар, пронизал несказанную смуту.

«Ночи сыны», — вопрошает: «в веках растерзали ль Титаны
Полый божественный зрак и личину Младенца пустую,
Или же с тенью святой самого поглотили Загрея?»

«Жрец!» — зазвенела вся Нива: «прозри глубочайшую тайну,
Ежели память родимых святынь, Мнемосина, вручила
Смертному в темном преддверье столь крепкую нить, чтоб исканьем
Правым угадывать путь в тайниках лабиринта земного!
Ведай, что душу живую до дна выпивает зеркало,
Если в борьбе Ты Другой не падешь от Себя же Другого —
Жертвою Правды, Себя Самому возвращающей вечно.
Так и младенец страдальный воистину жертвой отдался
На растерзанье Титанам, и выпила жизнь Персефона
Бога прекрасного, в дробном его извратив отраженье.
Сердце ж твое огневое, Загрей, нераздельное сердце —
Змий, твой отец, поглотил и лицом человекоподобным
В недрах ночных воссиял, и нарек себя Зевс Дионисом,
Сам уподобясь во всем изначальному образу Сына.
И не младенец с години той Зевс, и не змий, но змеями
Многими бог увенчался, и змеи те — звезды над Геей,
Нам — женихи глубоких небес, обрученные змии
Целей святых. Ибо каждой из нас уготован на ниве
Пламенной той, что кудрями главу облегает Кронида,
Ярый супруг. Совершатся судьбы, приведут гимени:
Все мы, утробы земли, сочетаемся с жалами Неба.
Будет: на матернем лоне прославится лик Диониса
Правым обличьем — в тот день, как родителя лик изнеможет.
Браков святыня спаяет разрыв, и вину отраженье
Смоет, и отчее сердце вопьет Дионис обновленный.
Ибо сыновнее сердце в Отце: и свершится слиянье
В Третьем вас разлученных, о Зевс-Персефона и Жертва!...
Ныне же, Змий — посвященный, возри на вечное Небо,
Смертным обличьем твоим утони в двойнике несказанном!»

В небо глубокое очи вперил бестрепетно вещий:
Лик несказанный увидел, наполнивший темное небо.
Мирообъятною тучей клубились пламени-змии
Окрест святого чела и в бесчисленных звездах горели,
И содрогалась вся Нива горящих мужей лицезреньем.
Очи же вечного лика, сомкнутые как бы дремою,
Сумрака не отымали у Геи; мощно над ними —
Дуги вселенского свода — безгневные сдвинулись брови.
Кроткие рдели без жизни уста меж браны змеекудрой.
Ужасом сладким дышал, созерцавшем горел ненасытным
Зрящий Меламп, и безмолвной к отцу воскрылялся молитвой.
Два внезапных луча из-под век сомкнутых пронзили

Юноше болью блаженной замершую грудь... и, воспрянув,
Он, пробужденный, озрелся в смарагдовом сумраке леса.

* * *

Но не узнал черноногий Меламп родимой дубравы.
Ухо к земле преклонил и к корням чернолистной дубравы:
В жилах чащобных расслышал глубинного сердца биенье.
В лимбах незримых земля содрогалась трепетом тайным,
Смутным призывом, желаньем слепым — и ждала гименея.
Он не узнал ни стволов, ни листвы, ни ключей, ни лазури
Прежних, ясно явленных и замкнутых, тесных и внешних:
Мир — не журчанье ль струящихся душ, не теней ли шептанье,
Томный мятеж, переклики в лесу заблудившихся воинств?
Мир — не смятенье ли струн на колеблемой ветром кифаре?
Все — только звук, только зов, мощь без выхода, воля в неволе.
Ах, и в камне немело издревле пленное слово!

Сердцем смутился Меламп о неволе земной, но утешный
Вспомнил завет: совершатся судьбы, приведет гименея.
Тихий, нагнулся к земле, стал срывать шепотливые травы,
Внемля живым голосам, сочетать гименеем промыслив
Силы, что ищут друг друга, и яды, что скрытую доблесть
В правом союзе волят явить — и не знают супруга.
Душ разрешителем стал и смесителем Чуткое-Ухо,
Тенью грядущего, оком в ночи, незаблудным вожатым.
Сонного так боговещим соделали змеи Мелампа.

ПРИМЕЧАНИЕ К ПОЭМЕ: «СОН МЕЛАМПА»

Ройя (ῥοία — собственно: «поток») и *Антирройя* (ἀντίρροια — «противотечение») суть termini technici, вводимые мною в изложение моей метафизической концепции для означения: первый — «потока» причинности, воспринимаемого нами во временной последовательности движения из прошлого в будущее; второй — «встречного потока» причинности, нами непосредственно не создаваемого, но постулируемого, как движение из будущего в прошедшее. Каждое явление столь же обусловлено связью следующих за ним во времени явлений, сколь преемственностью явлений, ему предшествующих. Закон достаточного основания имеет лишь формальное значение для нашего познания; если бы мы могли проникнуть в сущность являющегося, формула достаточности оказалась бы иною. Каждый миг явленного бытия, будучи результатом взаимодействия двух выше различных причинностей, есть как бы чадо брака между причинами женского порядка (*Ройя*) и порядка мужского (*Антирройя*), или же подобие электрической искры, возникающей из соединения противоположных электричеств. Вопреки тексту поэмы, я отождествляю понятие *Антирройи* с понятием целесообразности лишь условно и предпочитаю определять первое просто, как встречную причинность.

РУНЫ ПРИБОЯ

ВАЛУН

... На отмели зыбучей,
Где начертал отлив немые письмена.

«Корниче Звезды»

Рудой ведун отливных рун,
Я — берег дюн, что Бездна лижет;
В час полных лун седой валун,
Что, приливая, море движет.

И малахитовая плеснь
На мне не ляжет мягким мохом;
И с каждым неутонным вздохом
Мне памятной родная песнь.

И все скользит напечатленной
По мне бурунов череда;
И все венчанной, все явленной
Встает из волн моя звезда...

Рудой ведун глубинных рун,
Я — старец дюн, что Бездна лижет;
На взморье Тайн крутой валун,
Что неусыпно Вечность движет.

ПРИГВОЖДЕННЫЕ

Людских судеб коловорот
В мой берег бьет неутонимо:

Тоскует каждый, и зовет,
И — алчущий — проходит мимо.

И снова к отмели родной,
О старой памятуя встрече,
Спешит — увы, уже иной!
А тот, кто был, пропал далече...

Возврат — утрата!... Но грустней
Недвижность доли роковая,
Как накипь пены снеговая,
Все та ж — у черных тех камней.

В круговращениях обыденных,
Ты скажешь, что прошла насквозь
Через участь этих пригвожденных
Страданья мировая ось.

НЕОТЛУЧНЫЕ

Чем устремительней живу
И глубже в темный дол пройденный путь нисходит,
Тем притягательней очей с меня не сводит
Былое... Не жил я, — лишь грезил наяву.

— «Мы — жили», кладбище мне шепчет вслед: «беги,
От нас не убежишь! Ты грезил сны: мы — жили...

— Стремился мимо ты: мы скрытно сторожили
Твои шаги!

— «Отраву наших слез ты пил из пирных чаш...

— Ты нас похоронил: разрыли мы могилы...

— Мы — спутники твои. Тебе мы были милы.
Навек ты — наш!

— «Мы не туман: узнай отринутых теней

Из превзойденных бездн простертые объяття...

— Не шелест осени у ног твоих: заклятья
Поблекших дней!

— «Я руку протянул тебе: ты был далече...

— Я оттолкнул тебя от срыва: грезил ты...

— Друг друга ждали мы: ты не узнал при встрече
Своей мечты.

— «Меня ты уронил в разымчивой метели;
Живая, я сошла в медлительный сугроб...
— Ты пел, меня сложив в глубокий, узкий гроб, —
О колыбели» ...

ОБ-ОН-ПОЛ

Серебряно-матовым вырезом горы
Об-он-пол обстали озеро мрачное...
В заповедное, родное, прозрачное,
Уходят взоры!

На берег, обвеянный смутю хмурой,
Плюют буруны бешеной пеною...
Долго ли ведаться сердцу с изменюю
Подо мглой понурой?

Над лугом поблеклым деревья клонимы
Бесснежную вьюгой — зябкие, голые...
Там, в ясных зазубринах, — пурги веселые,
Глубокие зимы!

ЗНАМЕНА

Надмирные струи не гасят смертной жажды,
Плеская из бадьи небесных коромысл.
Мы знаки видели, все те же, не однажды:
Но вечно сердцу нов их обманувший смысл.

Весь запад пламенел. Шептали мы: «Почтоже
Бог изменил? Пождем: сильней придет иной»...
Купалась луна в широком водном ложе;
Катилась в ночь волна — и вновь жила луной.

Взнесен ли нежный серп, повисли ль гроздья ночи, —
Дух молит небо: «Стань!» — и Миг: «Не умирай!...»
Все, ждавшие вотще, в земле истлеют очи, —
А в небе будет млеть мимотекущий рай.

TAEDIUM PHAENOMENI

Кто познал тоску земных явлений,
Тот познал явлений красоту.
В буйном вихре вожделений,
Жизнь хватая на лету,
Слепы мы на красоту явлений.

Кто познал явлений красоту,
Тот познал мечту Гиперборея:
Тишину и полноту
В сердце сладостно лелея,
Он зовет лазурь и пустоту.

Вспоминая долгие эоны,
Долгих нег блаженство и полон, —
Улыбаясь, слышит звоны
Теплых и прозрачных лон, —
И нисходит на живые лона.

FATA MORGANA

Евг. К. Герцык

Так долго с пророческим медом
Мешал я земную полынь,
Что верю деревьям и водам
В отчаяньи рдяных пустынь, —

Всем зеркальным фатаморганам,
Всем былям воздушных Сирен,
Земли п у т е в о д н ы м о б м а н а м
И правде небесных измен.

В ЛЕПОТУ ОБЛЕЧЕСЯ

М. М. Замятниной

Как изваянная, висит во сне
С плодами ветвь в саду моем — так низко...
Деревья спят — и грезят? — при луне;
И таинство их жизни — близко, близко...

Пускай недостижимо нам оно, —
Его язык немотный все ж понятен:
Им нашей красотой сказать дано,
Что мы — одно, в кругу лучей и пятен.

И всякой жизни творческая дрожь
В прекрасном обличается обличье;
И мило нам раздельного различье
Общеньем красоты. Ее примножь! —

И будет мир, как этот сад застылый,
Где внемлет все согласной тишине:
И стебель, и цвет Земле послушны милой;
И цвет, и стебель прислушались к Луне.

ИЗ ДАЛЕЙ ДАЛЕКИХ

Л. Ю. Бердяевой

Пустынно и сладко и жутко в ночи
Свирельная нота, неотступно одна,
Плачет в даях далеких... Заунывно звучи,
Запредельная флейта, голос темного дна!

То Ночь ли томится, или шепчет кровь
(Ах, сердце — темница бессонных ключей!), —
Твой зов прерывный вернул мне вновь
Сивиллинские чары отзвучавших ночей.

Тоскуя, ловил в неземной тишине
Неразгаданный стон мой младенческий слух,
И душа, как сомнамбула, шла в полусне
Чуткой ощупью вслед... И светоч тух...

Море, темное море одно предо мной...
Чу, Сирена ль кличет с далеких камней?...
«Вспомни, вспомни», звучит за глухой волной, —
Берег смытых дней, плач забытых теней».

БЕССОННИЦЫ

1

Что порхало, что лучилось, —
Отзвенело, отлучилось,
Отсверкавшей упало рекой...
Мотыльком живое отлетело.
И — как саван — укутал покой
Опустелое тело.

Но бессонные очи
Испытуют лик Ночи:
«Зачем лик Мира — слеп?»
Ослеп мой дух, —
И слеп и глух
Мой склеп» ...

Белая, зажгись во тьме, звезда!
Стань над ложем, близкая: «Ты волен»...
А с отдаленных колоколен,
Чу, медь поет: «Всему чреда»...
Чу, ближе: «Рок»...
— «Сон и страда»...
— «Свой знают срок»...
— «Встает звезда»...
Ко мне гряди, сюда, сюда!

2

В комнате сонной мгла.
Дверь, как бельмо, бела.

Мысли пугливо-неверные,
Как длинные, зыбкие тени,
Неимоверные,
Несоразмерные, —
Крадутся, тянутся в пьяном от ночи мозгу,
Упившемся маками лени.

Скользят и маячат
Царевны-рыбы,
И в могилы прячут
Белые трупы.
Их заступы тупы,
И рыхлы глыбы
На засыпчатом дне.

«Я лгу, —
Не верь,
Гробничной, мне!» —
Так шепчет дверь:
«Я — гробничная маска, оттого я бела;
Но за белой гробницей — темничная мгла».

«И мне не верь», —
Так шепчет тень:
«Я редею, и таю,
И тебе раждаю
Загадку — день»...

Ты помедли, белый день!
Мне оставь ночную тень, —
Мы играем в прятки.
Ловит Жизнь иль Смерть меня?
Чья-то ткется западня
Паутиной шаткой...

3

Казни ль вестник предрассветный,
Иль бесплотный мой двойник, —
Кто ты, белый, что возник
Предо мной, во мгле просветной,

Весь обвитый
Благолепным,
Склепным
Льном, —
Тускл во мреяньи ночном?

Мой судья? палач? игёмон?
Ангел жизни? смерти демон?
Брат ли, мной из ночи гроба
Изведенный?
Мной убитый, —
Присужденный
На томительный возврат?

Супостат —
Или союзник?
Мрачный стражник? бледный узник?
Кто здесь жертва? — кто здесь жрец? —
Воскреситель и мертвец?

Друг на друга смотрим оба...
Ты ль, пришлец, восстал из гроба?
Иль уводишь в гроб меня, —
В платах склепных,
Благолепных
Бело-мреющего дня?

РАССВЕТ

Как и шаги звучат волшебно,
И стук колес во тьме ночей!...
И как вперение враждебно
Слепых предутренних очей!

Все, дрогнув, вдруг отяжелело.
К ярму и тяготе спеша,
В свое дневное входит тело
Ночная вольная душа.

И жизнь по стогнам громыхает,
Как никлых связей кандалы...
И гений розы отряхает
В могилы мутной, белой мглы.

УТРО

Неутомный голод темный,
Горе, сердцу как избыть?
Сквозь ресницы ели дре́нной
Светит ласковая нить.

Сердце, где твой сон безбрежий?
Сердце, где тоска неволь?
Над озёрной зыбью свежей
Дышит утренняя смоль.

Снова в твой сосуд кристальный
Животворный брызжет ключ:
Ты льпустило в мрак страдальный,
В скит затворный гордый луч?

Или здесь — преодоление,
И твой сильный, смольный хмель —
Утоление, и целенье,
И достигнутая цель?...

Чу, склонился бог целебный,
Огневейный бог за мной, —
Очи мне застлал волшебной,
Златоструйной пеленой.

Нет в истомной неге мочи
Оглянуться; духа нет
Встретить пламенные очи
И постигнуть их завет...

ВЕСЕННЯЯ ОТТЕПЕЛЬ

Ленивым золотом текло
Весь день и капало светило,
Как будто влаги не вместило
Небес прозрачное стекло.

И ключья хмурых облак, тая,
Кропили пегие луга.
Смеялась влага золотая,
Где млели бледные снега.

ЛИВЕНЬ

Дрожат леса дыханьем ливней,
И жизнью жаждущей дрожат...
Но все таинственней и дивней
Пестуны мира ворожат.

И влагу каждый лист впивает,
И негой каждый лист дрожит;
А сок небес не убывает,
По жадным шопотам бежит.

Листвой божественного древа
Ветвась чрез облачную хлябь, —
Как страсть, что носит лики гнева, —
Трепещет молнииная рябь.

ОСЕНЬ

Что лист упавший — дар червонный;
Что взгляд окрест — багряный стих...
А над парчою похоронной
Так облик смерти ясно-тих.

Так в золотой пыли заката
Отраднo изнывает даль;
И гор согласных так крылата
Голуботусклая печаль.

И месяц белый расцветает
На тверди призрачной — так чист!...
И, как молитва, отлетает
С немых дерев горящий лист...

ФЕЙЕРВЕРК

Константину Сомову

Замер синий сад в испуге...
Брызнув в небо, змеи-дуги
Огневые колятся,
Миг — и сумрак оросят:
Полночь пламенные плуги
Нивой звездной всколосят...
Саламандры ль чары деют?
Сени ль искристые рдеют?
В сенях райских гроздь зреют!..
Не Жар-Птицы ль перья реют,
Опахалом алым веют,
Ливнем радужным висят?

Что же огненные лозы,
Как плакучие березы,
Как семья надгробных ив,
Косы длинные развив,
Тая, тлеют, — сеют слезы —
И, как светляки в траве
Тонут в сонной синеве?
Тускнут чары, тухнут грезы
В похоронной синеве...
И недвижимые созвездья
Знаком тайного возмездья
Выступают в синеве.

VATES

А. Р. Минцловой

Не видит видящий мой взор,
Далек — и близок, остр — и слеп,
И мил и страшен вам:
Привык тонуть в лазури гор
И улыбаться в черный склеп —
Просветным синевам.

Не видя, видит он, сквозь сон,
Что в тайне душ погребено,
 Как темный сев полей.
И слышит: в поле реет звон,
И наливается зерно
 Под шелесты стеблей.

СЕВЕРНОЕ СОЛНЦЕ

СЕВЕРНОЕ СОЛНЦЕ

Севера солнце умильней и доле
Медлит, сходя за родимое поле,
Млеет во мгле...
Солнце, в притине горящее ниже,
Льнет на закате любовней и ближе
К милой земле, —

Красит косыми лучами грустнее
Влажную степь, и за лесом длиннее
Стелет узор
Тени зубчатой по тусклым полянам;
И богомольней над бором румяным
Светится детски лазоревый взор.

НА РОДИНЕ

Посостарилось злато червонное,
Посмуглело на главах старых!
Сердце сладко горит, полоненное,
В колыбельных негаснущих чарах.

Сердце кротко, счастливое, молится,
Словно встарь, в золотой божнице...
Вольное ль вновь приневолится —
К родимой темнице?

МОСКВА

А. М. Ремизову

Влачась в лазури, облака
Истомой влаги тяжелеют.
Березы никлые белеют,
И низом стелется река.

И Город-мареву, далече
Дугой зеркальной обойден, —
Как солнца зарных ста знамен —
Ста жарких глав затеплил свечи.

Зеленой тенью поздний свет,
Текучим золотом играет;
А Град горит и не сгорает,
Червонный зыбля пересвет.

И башен тесною толпою
Маячит, как волшебный стан,
Меж мглой померкнувших полян
И далью тускло-голубою:

Как бы, ключарь мирских чудес,
Всей столпной крепостью заклятий
Замкнул от супротивных ратей
Он некий талисман небес.

ДУХОВ ДЕНЬ

Как улей медных пчел,
Звучат колокола:
То Духов день, день огневой,
Восходит над Москвой...

Не рои реют пчел —
Жужжат колокола,
И бьет в кимвал Большой Иван,
Ведя зыбучий стан.

Что волн набатный звон —
Медноязычный гам
Гудит, — и вдруг один,
Прибоя властелин,
Кидает полногласный стон
К дрожащим берегам...

Как будто низошел,
Коснувшись чела
Змеєю молниинно-златой,
На брата Дух Святой:

И он заговорил
Языком дивным чуждых стран,
Как сладкого вина
Безумством обуян.
Но Дух на всех главах почил,
И речь всех уст пьяна!...

Как улей медных пчел,
Гудят колокола,
Как будто низошел
На верные чела
В соборном сонме Дух,
И каждый грезит вслух.
И ранний небосвод
Льет медь и топит мед...

То Духов день, день огневой,
Пылает над Москвой!

ТРОИЦЫН ДЕНЬ

Дочь лесника незабудки рвала в осоке
В Троицын день;
Веночки плела над рекой и купалась в реке
В Троицын день...
И бледной русалкой всплыла в бирюзовом венке.

Гулко топор застучал по засеке лесной
В Троицын день;
Лесник с топором выходил за смолистой сосной
В Троицын день;
Тоскует и тужит, и тешет он гроб смоляной.

Свечка в светлице средь темного леса блестит
В Троицын день;
Под образом блеклый веночек над мертвой грустит
В Троицын день...
Бор шепчется глухо. Река в осоке шелестит...

ПОД БЕРЕЗОЙ

Нижег печаль моя жёмчуги скатные,
В кованный сыплет ларец...

О. Беляевская

Когда под березой она схоронила ребенка,
На могилку села — и запела...
И хрустальная песня звенела звонко:
О дитяти так плакала в былях Филомела.

И ларцом называла малый гробик,
Скатным жемчугом — умильные слезы.
Диадиму соплетала на детский лобик,
Убирала Господню невесту в слёзные розы.

К венцу собирала невесту в песнях безгрешных,
Ее, что заснула под могилкой зеленой...
И людям смеялась и пела о снах утешных, —
Как воскресший Жених одевается в лен убеленный.

МАРТ

Поликсене Соловьевой (Allegro)

Теплый ветер вихревой,
Непутевый, вестовой,
Про весну смутьянит, шальный,
Топит, топчет снег отталый,
Куралесит, колесит,
Запевалой голосит...

Кто-то с полночи нагреб
На проталину сугроб,
Над землю разомлелой
Пронесась зимою белой.
Старый снег на убыль шел, —
Внук за дедушкой пришел.

Солнце весело печет,
С крыш завейных течет.
С вешней песней ветер пляшет,
Черными ветвями машет,
Понагнал издалека
Золотые облака.

УЩЕРБ

Повечерела даль. Луг зыблется, росея.
Как меч изогнутый воздушного Персея,
Вонзился лунный серп, уроненный на дно,
В могильный ил болот, где жутко и темно.

Меж сосен полымя потускнувшее тлеет.
Потухшей ли зари последний след алеет?
Иль сякнущая кровь, что с тверди не стекла,
Сочится в омуты померкшего стекла?

ВЕЧЕРОВОЕ КОЛО

В заревой багрянице выходила жница,
Багрянец отрягнула, возмахнула серпом,
Золот серп уронила
(— Гори, заряница! —),
Серп вода схоронила
На дне скупом.

И, послушна царице, зыбких дев вереница
Меж купавами реет (— мы сплетем хоровод! —),
Серп исхитить не смеет
(— Звени, вечерница! —)
И над гладью белеет
Отуманенных вод.

Серп в стеклянной темнице! (— Промелькнула зарница!...)
Серп в осоке высокой! (— Сомкнулся круг!... —)
Над зеркальной излукой
Мы храним, о царица,
Серп наш, серп крутолукий —
От твоих подруг!

ЗАРЯ-ЗАРЯНИЦА

У меня ль, у Заряницы,
Злат венец;
На крыльце моей светлицы
Млад гонец.

Стань над поймой, над росистой,
Месяц млад!
Занеси над серебристой
Сerp-булат!

Тем серпом охладных зелий
Накоси;
По росам усладных хмелей
Напаси!

Я ль, царица, зелий сельных
Наварю;
Натворю ли мёдов хмельных
Я царю.

Громыхнула колесница
На дворе:
Кровь-руда, аль багряница,
На царе?

Царь пришел от супротивных,
Знойных стран;
Я омою в зельях дивных
Гнои ран.

Зевы язвин улечу я,
Исцелю;
Рот иссохший омочу я
Во хмелю.

Скинет царь к ногам царицы
Багрянец...
У меня ль, у Заряницы,
Студенец!

МЕРТВАЯ ЦАРЕВНА

Помертвела белая поляна,
Мреет бледно призрачностью снежной.
Высоко над пологом тумана
Алый венчик тлеет зорькой нежной.

В лунных льнах, в гробу лежит царица;
Тусклый венчик над челом высоким...
Месячно за облаком широким, —
А в душе пустынно и напевно...

ОЖИДАНИЕ

Мгла тусклая легла по придорожью
И тишина.
Едва зарница вспыхнет беглой дрожью.
Едва видна
Нечастых звезд мерцающая россыпь.
Издалика
Свирелит жаба. Чья-то в поле поступь —
Легка, легка...

Немеет жизнь, затаена однажды;
И смутный луг,
И перелесок очурался каждый —
В волшебный круг.
Немеет в сердце, замкнутом однажды,
Любви тоска;
Но ждет тебя дыханья трепет каждый —
Издалика...

ПОВИЛИКИ

Ал. Н. Чеботаревской

Повилики белые в тростниках высоких, —
Лики помертвевшие жизнью бледнооких, —
Жадные пристрастия мертвенной любви,
Без улыбки счастья и без солнц в крови...

А зарей задетые тростники живые
Грезят недопетые сны вечеровые,
Шелестами темными с дрёмой говорят,
Розами заемными в сумраке горят.

В АЛЫЙ ЧАС

И между сосен тонкоствольных,
На фоне тайны голубой, —
Как зов от всех стремлений дольных,
Залог признаний безглагольных, —
Возник твой облик надо мной.

Валерий Брюсов

В алый час, как в бору тонкоствольном
Лалы рдеют и плавится медь,
Отзовись восклоненьем невольным
Робким чарам — и серп мой приметь!

Так позволь мне стоять безглагольным,
Затаенно в лазури неметь,
Чаровать притяженьем безвольным
И, в безбольном томленьи, — не сметь...

Сладко месяцу темные реки
Длинной лаской лучей осязать;
Сладко милые, гордые веки
Богомольным устам лобызать!
Сладко былью умильной навеки
Своевольное сердце связать.

ЛЕБЕДИ

Лебеди белые кличут и плещутся...
Пруд — как могила, а запад — в пыланиях...
Дрожью предсмертною листья трепещутся, —
Сердце в последних сгорает желаниях!

Краски воздушные, повечерелые
К солнцу в невиданных льнут окрылениях...
Кличут над сумраком лебеди белые, —
Сердце исходит в последних томлениях!

За мимолетно-отсветными бликами
С жалобой рея пронзенно-унылою,
В лад я пою с их вечерними кликами —
Лебедь седой над осенней могилою...

СФИНКСЫ НАД НЕВОЙ

Волшба ли ночи белой приманила
Вас маревом в полон полярных див,
Два зверя-дива из стовратных Фив?
Вас бледная ль Изида полонила?

Какая тайна вам окаменила
Жестоких уст смеющийся извив?
Полночных волн немеркнувший разлив
Вам радостней ли звезд святого Нила?

Так в час, когда томят нас две зари
И шепчутся лучами, дея чары,
И в небесах меняют янтари, —

Как два серпа, подъемля две тиары,
Друг другу в очи — девы иль цари —
Глядите вы, улыбчивы и яры.

ПРИСТРАСТΙΑ

ТЕРЦИНЫ К СОМОВУ

О Сомов-чародей! Зачем с таким злорадством
Спешишь ты развенчать волшебную мечту
И насмехаешься над собственным богатством?

И, своенравную подъемля красоту
Из дедовских могил, с таким непостоянством
Торопишься явить распад и наготу

Того, что сам одел изысканным убранством?
Из зависти ль к теням, что в оные века
Знавали счастье под пудренным жеманством?

И душу жадную твою томит тоска
По «островам Любви», куда нам нет возврата,
С тех пор как старый мир распродан с молотка...

И Граций больше нет, ни милого разврата,
Ни встреч условленных, ни приключений тех,
Какими детская их жизнь была богата, —

Ни чопорных садов, ни резвости утех,
И мы, под бременем познания и сомнения,
Так стары смолоду, что жизнь — нам труд и спех...

Когда же гений твой из этого пленения
На волю вырвется, в луга и свежий лес, —
И там мгновенные ты ловишь измененья

То бегло-облачных, то радужных небес,
Иль пышных вечеров живописуешь тени, —
И тайно грусть твою питает некий бес

На легких празднествах твоей роскошной лени,
И шепчет на-ухо тебе: «Вся жизнь — игра.
И все сменяется в извечной перемене

Красивой суеты. Всему — своя пора.
Все — сон, и тень от сна. И все улыбки, речи,
Узоры и цвета (— то нынче, что вчера) —

Чредой докучливой текут — и издалече
Манят обманчиво. Над всем — пустая твердь.
Играет в куклы жизнь, — игры дороже свечи, —

И улыбается под сотней масок — Смерть.»

1906

АПОТРОПЭЙ

Федору Сологубу

Опять, как сон, необычайна,
Певец, чьи струны — *Божий Дар*,
Твоих противочувствий тайна
И сладость сумеречных чар

Хотят пленить кольцом волшебным,
Угомонить, как смутный звон,
Того, кто пением хвалебным
Восславить Вящий Свет рожден.

Я слышу шелест трав росистых,
Я вижу ясную Звезду;
В сребровиссонном сонме чистых
Я солнцевещий хор веду.

А ты, в хитоне мглы жемчужной,
В короне гаснущих лучей,
Лети с толпой, тебе содружной,
От расцветающих мечей!

Беги, сокройся у порога,
Где тает благовест зари,
Доколе жертву Солнцебога
Вопьют земные алтари!

1906.

«ВЕНОК»

Валерию Брюсову

Волшебник бледный *U r b i* пел *et O r b i*:
То — лев крылатый, ангел венецианский,
Пел медный гимн. А ныне флорентийской
Прозрачнозвонной внемлю я теорбе.

Певец победный *U r b i* пел *et O r b i*:
То — пела медь трубы капитолийской...
Чу, бэрбитон ответно эолийский
Мне о Патрокле плачет, об Эвфорбе.

Из златодонных чаш заложник скорби
Лил черный яд. А ныне черплет чары
Медвяных солнц кристаллом ясногранным.

Садился гордый на треножник скорби
В литом венце... Но царственной тиары
Венок заветный на челе избранном!

БОГ В ЛУПНАРИИ

Александру Блоку

Я видел: мрамор Праксителя
Дыханьем Вакховым ожил,
И ядом огненного хмеля
Налилась сеть бескровных жил.

И взор бесцветный обезумел
Очей божественно-пустых;
И бога демон надоумил
Сойти на стогна с плит святых —

И, по тропам бродяг и пьяниц,
Вступить единым из гостей
В притон, где слышны лик и танец
И стук бросаемых костей, —

И в мирре смрадной ясновидеть,
И, лик узнав, что в ликах скрыт,
Внезапным холодом обидеть
Нагих блудниц воскресший стыд, —

И, флейту вдруг к устам приблизив,
Воспоминая чаровать —
И, к долу горнее принизив,
За непонятым узывать.

СНОВИДЕНИЕ ФАРАОНА

Поликсене Соловьевой (Allegro)

Сновидец-фараон, мне явны сны твои:
Как им ответствуют видения мои!
Мы Солнце славим в лад на лирах разнозвучных...
Срок жатв приблизился, избыточных и тучных.
Взыграет солнечность в пророческих сердцах:
Не будет скудости в твореньях и творцах.
Но круг зачнется лет, алкающих и тощих,
И голоса жрецов замрут в священных рощах.
И вспомнят племена умолкнувших певцов,
И ждет нас поздний лавр признательных венцов.
Копите ж про запас сынам годов ущербных
Святое золото от сборов ваших серпных!
Сны вещие свои запечатлеть спешите!
Мы — ключари богатств зареющей души.
Скупых безвремений сокровищницы — наши;
И нами будет жизнь потомков бедных краше.

25 МАРТА 1909

Поликсене Соловьевой (Allegro)

1

Таинственным и девственным путем

Allegro

Как Рафаил, зрачок в ночи слепой,
Ты любящих ведешь по тесным долам,
По язвинам земли и скал расколам,
Таинственной и девственной тропой!

Весна цветет под верною стопой,
И свежий лес гудит в ущельи голом.
К вратам Начал и пламенным Престолам
Неси свой жезл — и по дороге пой.

В сердцах завет скрижали безусловной
Напечатлей, и цельным дух восставь,
И плоть прославь в нетленности духовной!

Очам яви твоих видений явь!
Пред Женихом стезю соделай ровной,
И путь в чертог полуночный исправь.

2

Вещунья снов, волшебных слов ведунья,
Траву-Плакун,
Злак Чистоты, собираешь ты, шептунья
Любовных рун.

В озера чар, в зыбучий пар поляны,
В глухой туман
Идешь, бела, где ночь ткала обманы,
Лила дурман.

Склонясь к земле, ты в лунной мгле по лугу
Обводишь круг,
И жжешь Плакун, и чертишь руны Другу, —
Но медлит Друг...

И медлит весть: тебе ль нам цвeсть, лилея
Иных полей?
Ах, розы мед, что пчел зовет, алея, —
Земле милей!

ТЕНИ СЛУЧЕВСКОГО

Тебе, о тень Случевского, привет
В кругу тобой излюбленных поэтов!
Я был тебе неведомый поэт,
Как звездочка средь сумеречных светов,

Когда твой дерзкий гений закликал
На новые ступени дерзновенья
И в крепкий стих враждующие звенья
Причудливых сцеплений замыкал.

В те дни, скиталец одинокий,
Я за тобой следил издавека...
Как дорог был бы мне твой выбор быстрокий,
И похвала твоя сладка!

САМООТЧУЖДЕНИЕ

В. А. Богуславской (Щеголевой)

Как жертвы тень, с любовью онемелой,
Глядит на жен с дарами, в белый лен
Одеть идущих горестное тело, —
Так я внимал, далек и умилен,

Моих молитв страдальческому звуку
Из огненных, из горьких уст твоих:
Ты все сказала — солнечность и муку,
И тишину, и ночь глубин моих.

Где Ниобеей сердце каменело,
Там каменил тебя мой скорбный яд;
И где пред жертвой тайной пламенело, —
Стремилась ты единой из Мэнад.

ЗОЛОТ КЛЮЧ

Ад. К. Герцык

Змеи ли шелест, шопот ли Сивиллы,
Иль шорох осени в сухих шипах, —
Твой ворожащий стих наводит страх
Присутствия незримой вещи силы...

По лунным льнам как тени быстрокрылы!
Как степь звенит при алчущих звездах!
Взрывает вал зыбучей соли прах, —
А золот-ключ на дне живой могилы...

Так ты скользишь, чужда веселью дев,
Замкнувшей на устах любовь и гнев,
Глухонемой и потаенной тенью,

Глубинных и бессонных родников
Внимая сердцем рокоту и пенью, —
Чтоб вдруг взрыдать про плен земных оков.

ТАЕЖНИК

Георгию Чулкову

Стих связанный, порывистый и трудный,
Как первый взлет держающих орлят,
Как сердца стук под тяжестию лат,
Как пленный ключ, как пламенник подспудный;

Мятежный пыл; рассудок безрассудный;
Усталый лик; тревожно-дикий взгляд;
Надменье дум, что жадный мозг палят,
И голод тайн и вольности безлюдной...

Беглец в тайге, безорый зверь пустынь,
Безумный жрец, приникший бредным слухом
К Земле живой и к немоте святынь,

В полночи зажженных страшным Духом! —
Таким в тебе, поэт, я полюбил
Огонь глухой и буйство скрытых сил.

PETRONIUS REDIVIVUS

В. Ф. Нувелю

Ты был ли некогда Петроний
Вблизи Нерона своего,
Заступник вкуса, друг ироний,
Мой милый, мудрый *Renouveau*?

Не правда ль? — в ванне благовонной
Открыл ты двери жарких вен,
И вышних мезью благосклонной
Ниспослан вновь в подлунный плен —

Явить живым свои улыбки,
Свой суд изящный, и порок,
И вид изнеженности зыбкий,
И поздней мудрости урок:

Что тем весенней мир, чем старе;
Что вечны жатвы юных благ;
Что сладострастный тепидарий —
Не похоронный саркофаг.

АНАХРОНИЗМ

М. Кузмину

В румяна ль, мушки и дэндизм,
В поддевку ль нашего покроя,
Певец и сверстник Антиноя,
Ты рядишь свой анахронизм, —

Старообрядческих кафизм
Чтецом стоя пред аналогом
Иль Дафнисам кадя и Хлоям,
Ты все — живой анахронизм.

В тебе люблю, сквозь грани призм,
Александрийца и француза
Времен классических, чья муза —
Двухвековой анахронизм.

За твой единый галлицизм
Я дам своих славизмов десять;
И моде всей не перевесить
Твой родовой анахронизм.

ВЫЗДОРОВЛЕНИЕ

Юрию Верховскому

Верховский! Знал ли я, что ты,
Забытый всеми, тяжело болен,
Когда слышал с высоты
Звон первый вешних колоколен?

Но ты воскрес, — хвала богам!
Долой пелен больничных уз! —
Пришли по тающим снегам
Твой сон будить свирелью Музы.

И я, — хоть им вослед иду
Сказать, что все тебя люблю я, —
Почтовой рифмой упрещу
Живую рифму поцелуя.

Выздоровленьем и весной
Прими счастливый благодарно
Судьбы завидной дар двойной,
Прияв урок судьбы коварной.

«Вот жизнь тебе возвращена
Со всею прелестью своею.
Смотри: бесценный дарона
Умей же пользоваться ею.»

Ты процветешь, о мой поэт!
Вотще ль улыбкою немою
Мне предсказала твой расцвет
Мощь почек, взбужнувших зимою?

Как оный набожный жонглёр,
Один с готической Мадонной,
Ты скоморошил с давних пор
Пред Аполлоновой иконой.

Стиха аскет и акробат,
Глотал ножи крутых созвучий
И слету прыгал на канат
Аллитерации тягучей.

Довольно! Кончен подвиг твой.
Простися с правилом келейным!
Просторен свет. Живи и пой
С весенним ветром легковейным!

CONSOLATIO AD SODALEM

В часы истомы творческого духа
Я где услышу гармоничный звук?
Чем заглушу души моей недуг?... etc.

Ю. Верховский («Акростики»)

Юродствовать пред суемудрым светом
Ревнителям гармоний суждено.
Иамба в хлеб, хоря Феб в вино
Излюбленным не претворит поэтам.

Верховных Муз скликая за советом,
Елей мы жжем, — а нищий уж в окно
Рассвет стучит, и стонет за-одно
Холодный стих с желудком несогретым.

Обетами мы впроголодь живем
Венков и лепт на жертвенники Феба,
С которым в лад на чердаках поем.

Кто камнем в нас, кто коркой бросит хлеба.
Ионии божественный кобзарь
Издравле был, как мы, цыган и царь.

SONETTO DI RISPOSTA

Сроднился дух мой с дружественной Башней,
Где отдыхают шепчущие Оры.
С ночным огнем иль с факелом Авроры
В отрадный плен влекусь мечтой всегдашней... etc.

Ю. Верховский

Ау, мой друг! Припомни вместе с «Башней»
Еще меня, кому не чужды «Оры»...

М. Кузмин

Осенены сторожевою Башней,
Свой хоровод окружный водят Оры:
Вотще ль твой друг до пламенной Авроры
Беседует с Наперсницей всегдашней?

Все радостней, Верховский, все бесстрашней
Меня творят звучащих спутниц хоры.
Их строй заклил Гекаты бледной своры.
Мой вождь-Эрот не помнит шалых шашней.

Купается в струящихся напевах
Мой юный дух, преодолевший мрачность.
Пусть этот век не слышит иноверца;

Пусть гимн любви потонет в буйных гневах:
Улыбкою обетною Прозрачность
Отвечствует обетам детским сердца.

CODA

Бетховенского скерца
Сейчас Кузмин уронит ливень вешний...
А за окном уж ночи все кромешней.

Будь осени поспешней!
Не заперта на Башне дружбы дверца,
Живой Сонет, а с нами — Rima Terza!

КОШНИЦА «ОР»

Оры, щедрые Оры, с весеннею полной кошницей!
Шопотом легких часов, топотом легких шагов
Радуйте чутких, плясуньи, любезные Вакху и Музам.
Верные солнцу, ведя — подсолонь свой хоровод.

SONETTO DI RISPOSTA

Раскроется серебряная книга,
Пылающая магия полудней,
И станет храмом брошенная рига,
Где, нищий, я дремал во мраке будней...
.....
Не смирну, не бдолах, не кость слоновью
Я приношу... etc.

Н. Гумилев

Не верь, поэт, что гимнам учит книга:
Их боги ткнут из золота полудней.
Мы — нива; время — жнец; потомство — рига.
Потомкам — цеп трудолюбивых будней.

Коль светлых Муз ты жрец, и не расстрига
(Пусть жизнь мрачней, година многотрудней), —
Твой умный долг — веселье, не верига.
Молва возропцет; Слава — правосудней.

Оставим, друг, задумчивость слоновью
Мыслителям, и львиный гнев — пророку:
Песнь согласим с биеньем сладким сердца!

В поэте мы найдем единове́рца,
Какому б век повинен ни был року, —
И Розу напитаем нашей кровью.

НАДПИСЬ НА ИСЧЕРЧЕННОЙ КНИГЕ

Homo homini leo.

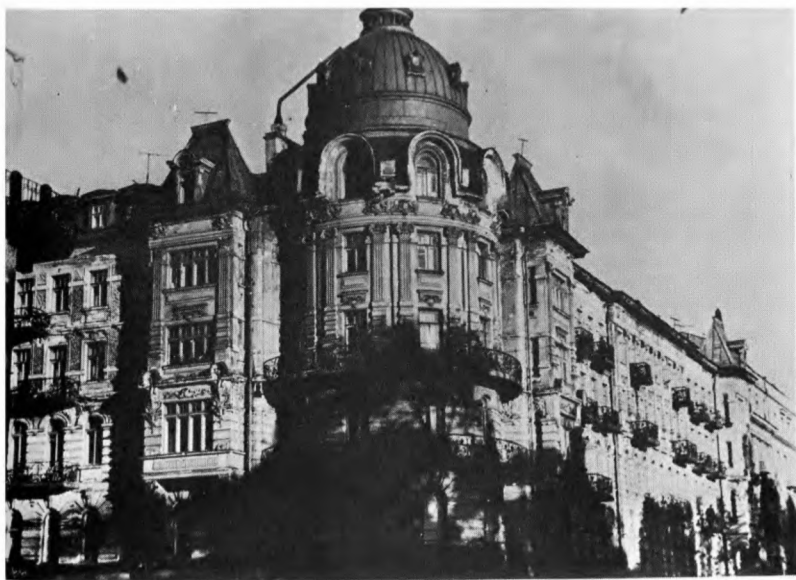
К. Сюннерберг

Как много мысленных борений
И сколько горестных досад —
Меж первых робких одобрений
И первых истинных отрад —

Иероглифи́кою тайной
Сказал твой стерты́й карандаш,
Когда впервые, гость случайный,
Вошел ты в нищий мой шалаш



Villa Java. Фот. Женева.



«Башня». Фот. начала XX века.



В.Ф. Нувель. Фот. еремен «Башки».



Мухамм Куяичи.
Рисунок К. Сомова. 1906.

И развернул мой свиток песен,
И внял, один, вещанью рун,
И стал шатер мой вдруг не тесен,
И мил заочно стал вещун.

Ты видел утвари святые,
Сквозь щели — славу кормчих звезд.
И на лохмотья кочевые.
Склонившийся пурпурный грозд.

А ныне, друг и завсегдадай,
За чашей свой у очага,
Ты гладишь ласково звончатой
Кифары гордые рога.

О Сюннерберг! как ты, свободу
Люблю; как ты, я звездочет;
И раззолоченному своду
Мы вольный предпочтем намет,

Колеблемый на ветре тонком...
Как ты я был пустынный лев;
Но стал молитвой и ребенком,
Свой хищный плен преодолев.

GASTGESCHENKE

J. v. Guenther

1

Wo mir Sonnen glühn und Sonnenschlangen,
Duftend grünt ein schattiger Wonnen-Ort:
Dort zu Gast ward mancher Freund empfangen;
Dich zu laden trag ich wohl Verlangen,
Doch der Musen-Bronnen ist verdorrt —

Und versperrt der Gang den heitern Geistern,
Die sich nahn mit muthigem Gesang!
Mag ich auch die Lieder noch bemeistern,
Klagend tönt, erwacht durch dein Begeistern,
Fremder Zunge ferner Wiederklang.

Dess Gesang dich muss verehren, Sphärenklang,
Wird erlangen deine Lehren, Sphärenklang!

Mögest ihn, der in sich selber sich verirrt,
Zu dem Gang des Lichts bekehren, Sphärenklang!

Wenns den Hochaltar zu kränzen, heiligen Sinns,
Ihm gelang mit Traub und Aehren, Sphärenklang, —

Nimm das Opfer einer Seele, mag sie sich
Auch noch bang des Hörens wehren, Sphärenklang!

Deiner tönenden Gesetze Strahlennetz
Hält umfangen schon den Hehren, Sphärenklang!

Soll er einst als Eingeweihter auferstehn
Und den Rang der Schwäne mehren, Sphärenklang, —

Lass ihn üben nun im trüben Thal Gesang,
Steten Langens, sich zu klären, Sphärenklang!

Und wär es kein Trug
Und wär ich dein Meister, —
Denn meiner Geister
Bin Meister genug, —
So wollt ich dich machen,
Knabe, noch dreister,
Die Gluth im wachen
Herzen entfachen,
Die ein Gott aus Lug
Und Nebel schlug,
Der Meister im Raube:
Dass du hiessdest mit Fug
Sein Knecht, zu tragen
Auf breiten Schultern
Zu jüngsten Gelagen
Die Labe den Duldern
Aus Dionysos' Lauben,

Der schweren Trauben
Feuergabe, —
Umrankter Knabe! —
Die keiner trug.

4

Reime lern ich wieder binden, tanzen lehr ich Assonanzen:
Lieder keimen, Sterne blenden, mehren sich in lichtem Glanz.

Hast bestanden Feuerproben; allen Läuterns überhoben,
Banger Gast aus fernen Landen, will ich spenden dir mein Lob.

Nicht als Sänger sollst geschunden, nicht vom Gott verhöhnet werden.
Düster Grün, das Priester winden, krönet dich an diesem Herd.

Und so komm an meinen Busen, wie in frühen grossen Stunden,
Neu bekränzt von Flamm und Rosen, neu umtanzt im Musenbund.

5

Gleich ich doch, wenn auch opfernd, einem Lamme,
So ruf ich dich nun wieder, schlanke Flamme!

Und willst du in mein Herz noch einmal sehen,
Sieh manche schlanke Flamme drin erstehen

Und sinken auf dem lodernden Altare,
Neu zu erblühn. Dein Antlitz ist's, das wahre,

Das vielgestaltig scheint in meiner Lohe,
Doch einzig, wie des Eros' Lied, das hohe.

6

Die Zeit ist fern, wo man im Felsengrabe
Antigone verschloss, bekränzt mit Mohnen,
Als Ebenbild Persephonens zu thronen
Im dunklen Schrein. Da schrie Apollons Rabe,

Der Bienen, der rachgierigen, neue Wabe
Verkündigend nach Umlauf von Aeonen.
Der Tag bricht an der jüngsten Amazonen:
Nun sei denn Mann und schwärme nicht, du Knabe!

Es kommt ein neu Geschlecht von Fraun, die führen
Ein scharfes Beil und straff die Rosse zügeln.
Vermeinst du, Andromeda noch zu retten?

Wer sich nicht selbst befreit von rostigen Ketten,
Der ist kein Schmied der Zeiten, die da schüren
Gewaltige Gluth und Phaëton beflügeln.

ПОДСТЕРЕГАТЕЛЮ

В. В. Хлебникову

Нет, робкий мой подстерегатель,
Лазутчик милый! я не бес,
Не искуситель, — испытатель,
Оселок, циркуль, лот, отвес.

Измерить верно, взвесить право
Хочу сердца — и в вязкий взор
Я погружаю взор, лукаво
Стеля, как невод, разговор.

И, совопросник, соглядатай,
Ловец, промысливший улов,
Чрез миг — я целиной богатой,
Оратай, провожу волов:

Дабы в душе чужой, как в нови,
Живую врезав борозду,
Из ясных звезд моей Любви
Посеять семенем — звезду.

ДЕВЯНОСТОЛЕТНЕЙ

Ад. Генр. Зиновьевой-Жонини

Десятилетий девять целых
Цветете вы — легко сказать!

От пурпурных до снежно-белых
Я б девять роз хотел связать

Для вас рукой благоговейной,
Чтоб разнотенный мой венок
На вашей седине лилейной
Знаменовал чудесный рок

Той, что сильфидою крылатой,
Иль тенью Трианонских зал,
Перепорхнула в век двадцатый
Демократических начал, —

Той, что тягучей повиликой,
С народом сочетав народ,
И с э т м годом год великий —
Всех слав четырнадцатый год, —

Над разноречием стремлений,
Над однозвучностью утех —
Виет по стеблям поколений,
Змеясь, смеясь, свой цепкий цвет.

1904.

НАПУТСТВИЕ

Н. П. А. и С. А. Б.

Какою песню приветствовать
И вдаль напутствовать друзей?
Нам всем дано скорбеть и бедствовать
Под бурей рока и страстей.

Блажен, кто из пучин губительных,
При плесках умиранных волн,
До пристаней успокоительных
Доводит целым утлый челн.

Блаженней вы, вдвойне спасенные,
Вдвоем с обломков корабля
В ладье живой перенесенные
Туда, где синяя земля

Встает из заревого золота
При первых севах звезд немых,
Меж тем как в тучах злого молота
Сердца кующий гнев затих...

Сгорели молниями терния,
И страсть пролилась бурей слез.
Скользи, скользи, ладья вечерняя,
Над негой поздней влажных роз!

СЛАВЯНСКАЯ ЖЕНСТВЕННОСТЬ

М. А. Бородаевской

Как речь славянская лелеет
Усладу жен! Какая мгла
Благоухает, лунность млеет
В медлительном глагольном ла!

Воздушной лаской покрывала,
Крылатым обаяньем сна
Звучит о женщине она, —
Поет о ней: о ч а р о в а л а.

ПАЛАТКА ГАФИЗА

1

Снова свет в таверне верных после долгих лет, Гафиз!
Вина пряны, зурны сладки, рдяны складки пышных риз,
И умильные украдкой взоры встретятся соседей:
Мы — наследники Гафизом нам завещанных наследий.
Упои нас, кравчий томный! Друг, признание лови!
И триклиний наш укромный станет вечерей любви,
Станет вечерей улыбок, дерзновений и томлений:
Стан твой строен, хмель мой зыбок, — гибок ум, но полны лени
Волны ласковых движений под волной ленивых риз...
И, влюбленный, упоенный, сам нашептывает верным,

Негу мудрых — мудрость неги — в слове важном и размерном
Шмель Шираза, князь экстаза, мистагог и друг — Гафиз.

2

Друзья! вам высоких веселий,
Венчанных тюльпаном и розою, время
Настало...
А сердце мое так томительно, мнительно страдает —

И млеть и молиться устало!
Вам час окрылительных хмелей,
Пленительно-нежных свирелей
Желанное, жданное время:
А мне непосильное бремя,
Умильное бремя Гафиза,
И подвиг томлений,
И горестный миг умилений...
Вплетите мне звезды нарцисса
В могильный венок асфоделей,
Мне в руку вложите печальную ветвь кипариса!

Кто здесь обуянности жаждет,
Пьет рдяные пряности Вакховых зелий.
Вам розы Шираза,
И грезы экстаза.
Вам солнечно-сладкие соты!
Вам Вакх бьет в кимвалы,
И вам расточает наркозы...
Мне — злые занозы,
Мне — лютые жала,
Мне — стрелы в удел от Эрота!

И каждый усладой крылатой развязан
В беспечно-доверчивом круге...
Я ж наг и привязан
К столпу, как отмеченный узник!
Эрот вас предвѳодит,
Мучители-друзи,
И каждый союзник
В союзе жестоком,
И каждый наводит,
Прицелившись солнечным оком,
Стрелу в мои жаркие перси...

ИЗ БОДЛЭРА

1

СПЛИН

Когда свинцовый свод давящим гнетом sklepa
На землю нагнетет, и тягу нам не в мочь
Тянуть постылую, — а день сочится слепо
Сквозь тьму сплошных завес, мрачней, чем злая ночь;

И мы не на земле, а в мокром подземельи,
Где — мышь летучая, осетенная мглой, —
Надежда мечется в затворе душей кельи
И ударяется о потолок гнилой;

Как прутья частые одной темничной клетки
Дождь плотный сторожит невольников тоски,
И в помутившемся мозгу сплетают сетки
По сумрачным углам седые пауки;

И вдруг срывается вопль меди колокольной,
Подобный жалобно взрыдавшим голосам,
Как будто сонм теней, бездомный и бездольный,
О мире возроптал упрямо к небесам;

И дроз без пения влачится вереница —
В душе: — вотще тогда Надежда слезы льет,
Как знамя черное свое Тоска-царица
Над никнувшим челом победно разовьет.

2

МАЯКИ

Река забвения, сад лени, плоть живая, —
О Рубенс, — страстная подушка бредных нег,
Где кровь, биясь, бежит, бессменно приливая,
Как воздух, как в морях морей подводных бег!

О Винчи, — зеркало, в чьем омуте бездомном
Мерцают ангелы, улыбчиво-нежны,
Лучем безгласных тайн, в затворе, огражденном
Зубцами горных льдов и сумрачной сосны!

Больница скорбная, исполненная стоном, —
Распятие на стене страдальческой тюрьмы, —
Рембрандт!... Там молятся на гноище зловонном,
Во мгле, пронизанной косым лучом зимы...

О Анджело, — предел, где в сумерках смешались
Гераклы и Христы!... Там, облак гробовой
Стряхая, сонмы тел подьмлются, вонзились
Перстами цепкими в раздраный саван свой...

Бойцов кулачных злость, сатира пóзв дикий, —
Ты, знавший красоту в их зверском мятеже,
О сердце гордое, больной и бледноликий
Царь каторги, скотства и похоти — Пюже!

Ватто, — вихрь легких душ, в забвеньи карнавальном
Блуждающих, горя, как мотыльковый рой, —
Зал свежесть светлая, — блеск люстр, — в круженьи бальном
Мир, околдованных порхающей игрой!...

На гнусном шабаше то люди или духи
Варят исторгнутых из матери детей?
Твой, Гойа, тот кошмар, — те с зеркалом старухи,
Те сборы девочек нагих на бал чертей!...

Вот крови озеро; его взлюбили бесы,
К нему склонила ель зеленый сон ресниц:
Делакруа!... Мрачны небесные завесы;
Отгулом меди в них не отзывал Фрейшиц...

Весь сей экстаз молитв, хвалений и веселий,
Проклятий, ропота, богохулений, слез —
Жив эхом в тысяче глубоких подземелий;
Он сердцу смертного божественный наркоз!

Тысячекратный зов, на сменах повторенный;
Сигнал, рассыпанный из тысячи рожков;
Над тысячью твердынь маяк воспламененный;
Из пущи темной клич потерянных ловцов!

Поистине, Господь, вот за Твои созданья
Порука верная от царственных людей:
Сии горящие, немолчные рыданья
Веков, дробящихся у вечности Твоей!

ЧЕЛОВЕК И МОРЕ

Как зеркало своей заповедной тоски,
Свободный Человек, любить ты будешь Море,
С в о е й безбрежностью хмелеть в родном просторе,
Чьи бездны, как твой дух безудержный, — горьки;

С в о й темный лик ловить под отсветом зыбей
Пустым объятием, и сердца ропот гневный
С весельем узнавать в их злобе многозвонной,
В неукротимости немолкнущих скорбей.

Вы оба замкнуты, и скрытны, и темны.
Кто тайное твое, о Человек, поведал?
Кто клады влажных недр исчислил и разведал,
О Море?... Жадные ревнивцы глубины!

Что ж долгие века без устали, скупцы,
Вы в распре яростной так оба беспощадны,
Так алчно пагубны, так люто кровожадны,
О братья-вороги, о вечные борцы!

ЦЫГАНЫ

Вчера клан ведунѳв, с горящими зрачками,
Стан тронул кочевой, взяв на спину детей
Иль простерев сосцы отвиснувших грудей
Их властной жадности. Мужья со стариками

Идут, увешаны блестящими клинками,
Вокруг обоза жен, в раздолии степей,
Купая в небе грусть провидящих очей,
Разочарованно бродящих с облаками.

Завидя табор их, из глубины щелей
Цикада знойная скрежещет веселей;
Кибела множит им избыток сочный злака,

Изводит ключ из скал, в песках растит оаз —
Перед скитальцами, чей невозбранно глаз
Читает таинства родной години Мрака.

ПРЕДСУЩЕСТВОВАНИЕ

Моей обителью был царственный затвор.
 Как грот базальтовый, топился лес великий
 Столпов, по чьим стволам живые сеял блики
 Сверкающих морей победный кругозор.

В катящихся валах, всех слав вечерних лики
 Ко мне влачил прибой, и пел, как мощный хор;
 Сливались радуги, слепившие мой взор,
 С великолепием таинственной музыки.

Там годы долгие я в негах изнывал, —
 Лазури, солнц и волн на повседневном пире.
 И сонм невольников нагих, омытых в мирре,

Вай легким веяньем чело мне оведал, —
 И разгадать не мог той тайны, коей жало
 Сжигало мысль мою и плоть уничтожало.

КРАСОТА

Я — камень и мечта; и я прекрасна, люди!
 Немой, как вещество, и вечной, как оно,
 Ко мне горит Поэт любовью. Но дано
 Вам всем удариться в свой час об эти груди.

Как лебедь, белая, — и с сердцем изо льда, —
 Я — Сфинкс непонятый, царящий в тверди синей.
 Претит движенье мне перестроеньем линий.
 Глади: я не смеюсь, не плачу — никогда.

Что величавая напечатлела древность
 На памятниках слав, — мой лик соединил.
 И будет изучать меня Поэтов ревность.

Мой талисман двойной рабов моих пленил:
 Отобразенный мир четой зеркал глубоких —
 Бессмертной светлостью очей моих широких.

ИЗ БАЙРОНА

1

There's not a joy the world can give...

Какая радость заменит бывшее светлых чар,
Когда восторг былой остыл и отпылал пожар?
И прежде чем с ланит сбежал румянец юных лет,
Благоуханных первых чувств поник стыдливый цвет.

И сколько носятся в волнах с обрывками снастей!
А ветер мчит на риф вины, иль в океан страстей...
И коль в крушении счастья им остался цел магнит, —
Ах, знать к чему, где скрылся брег, что их мечты манит?

Смертельный холод их объял, мертвей, чем Смерть сама;
К чужой тоске душа глуха, в своей тоске нема.
Где слез ключи? Сковал мороз волну живых ключей!
Блеснет ли взор — то светлый лед лучится из очей.

Сверкает ли речистый ум улыбчивой рекой
В полночный час, когда душа вотще зовет покой, —
То дикой силой свежий плющ зубцы руин обвил:
Так зелен плющ! — так остов стен под ним и сер, и хил!

Когда б я чувствовал, как встарь, когда б я был — что́ был,
И плакать мог над тем, что рок — умчал и я — забыл:
Как сладостна в степи сухой и ржавая струя,
Так слез родник меня б живил в пустыне бытия.

2

I speak not, I trace not, I breathe not thy name

Заветное имя сказать, начертать
Хочу — и не смею молве нашептать,
Слеза закипает — и выдаст одна,
Что́ в сердце немая таит глубина.

Так рано для страсти, для мира сердец
Раскаянье поздно судило конец
Блаженству — иль пытке?... Не нам их заковать:
Мы рвем их оковы, нас держит их власть.

Пей мед; преступленья оставь мне полынь!
Прости мне, коль можешь; захочешь — покинь.
Любви ж не унижит твой верный вовек:
Твой раб я; не сломит меня человек.

И в горе пребуду, владычица, тверд:
Смирен пред тобою, с надменными горд.
С тобой ли забвенья? — у ног ли миры?
Вернет и мгновенье с тобой все дары.

И вздох твой единый казнит и мертвит;
И взор твой единый стремится и живит.
Бездушными буду за душу судим:
Не им твои губы ответят, — моим.

3

Bright be the place of thy soul...

Сияй в блаженной, светлой сени!
Из душ, воскресших в оный мир,
Не целовал прелестней тени
Сестер благословенный клир.

Ты все была нам: стань святыней,
Бессмертья преступив порог!
Мы боль смирим пред благостыней,
Мы знаем, что с тобой — твой Бог.

Земля тебе легка да будет,
Могила как смарагд светла,
И пусть о тлени мысль забудет,
Где ты в цветах весны легла.

И в своде куш всегда зеленых
Да не смутит ни скорбный тис
Сердец, тобой возвеселенных,
Ни темнолистный кипарис.

They say that Hope is happiness...

Надежду Счастьем не зови:
Верна минувшему Любовь.
Пусть будет Память — храм любви,
И первый сон ей снится вновь.

И все, что Память сберегла,
Надеждой встарь цвело оно;
И что Надежда погребла —
Живой водой окроплено.

Манит обманами стезя:
Ты льстивым маревам не верь...
Чем были мы — нам стать нельзя;
И мысль страшна — что мы теперь!

На воды пала ночь, и стал покой
На суше; но, ярьась, в груди морской
Гнев клокотал, и ветер вздымал валы.
С останков корабельных в хаос мглы
Пловцы глядели... Мглу, в тот черный миг,
Пронзил из волн протяжный, слитный крик, —
За шхеры, до песков береговых
Домчался и в стихийных столах — стих.

И в брезжущем мерцаньи, поутру,
Исчез и след кричавших ввечеру;
И остов корабля — на дне пучин;
Все сгнули, но пощажен один.
Еще он жив. На отмел нахлестнул
С доскою вал, к которой он прильнул, —
И, вспять отхлынув, сырым пренебрег,
Единога забыв, кого сберег,
Кого спасла стихии сытой месть,
Чтоб он принес живым о живших весть.
Но кто услышит весть? И чьих из уст
Услышит он: «будь гостем»? Берег пуст.

Вотще он будет ждать и звать в тоске:
Ни ног следа, ни лап следа в песке.
Глаз не открыл на острове улик
Живого: только вереск чахлый ник.

Встал, наг, и, осушая волоса,
С молитвой он воззрел на небеса...
Увы, чрез миг иные голоса
В душе недолгий возмутили мир.
Он — на земле; но что тому, кто сир
И нищ, земля? Лишь память злую спас,
Да плоть нагую — Рок. И Рок в тот час
Он проклял, — и себя. Земли добрей, —
Его одна надежда — гроб морей.

Едва избегший волн — к волнам повлек,
Шатаясь, стопы; и изнемог
Усилием, и свет в очах запал,
И он без чувств на брег соленый пал.

Как долго был холодным трупом он, —
Не ведал сам. Но явь сменила сон,
Подобный смерти. Некий муж пред ним.
Кто он? Одной-ли с ним судьбой родним?

Он поднял Юлиана. «Так ли полн
Твой кубок горечи, что, горьких волн
Отведав, от живительной струи
Ты отвратить возмнил уста твои?
Встань! и, хотя сей берег нелюдим, —
Взгляни в глаза мне, — знай: ты мной храним.
Ты на меня глядишь, вопрос тая;
Моих увидев, и познав, кто я,
Дивиться боле будешь. Ждет нас челн;
Он к пристани придет и в споре волн».
И, юношу воздвигнув, воскресил
Он в немощем родник замерший сил
Целительным касаньем: будто сон
Его свежил, и легкий вспрянул он
От забытья. Так на ветвях заря
Пернатых будит, вестницей горя
Весенних дней, когда эфир раскрыл
Лазурный путь пареню вольных крыл.
Той радостью дух юноши взыграл;
Он ждал, дивясь, — и на вождя взирал.

К. БАЛЬМОНТУ

Не все назвал я, но одно пристрастье
Как умолчу? Тебе мой вздох, Бальмонт!...
Мне вспомнился тот бард, что Геллеспонт
Переплывал: он ведал безучастье.

Ему презренно было самовластье,
Как Антигоне был презрен Креонт.
Страны чужой волшебный горизонт
Его томил... Изгнанника злосчастье —

Твой рок!... И твой — пловца отважный хмель!
О, кто из нас в лирические бури
Бросался, наг, как нежный Лионель?

Любовника луны, дитя лазури,
Тебя любовь свела в кромешный ад, —
А ты нам пел «Зеленый Вертоград».

ЕЕ ДОЧЕРИ

Ты родилась в Гесперии счастливой,
Когда вечерний голубел залив
В старинном серебре святых олив,
Излюбленных богиней молчаливой.

Озарена Венерою стыдливой,
Плыла ладья, где Парки, умолив
Отца Времен, пропели свой призыв, —
И срок настал Люцины торопливой.

Так оный день благословляла мать,
Уча меня судьбы твоей приметам
С надеждою задумчивой внимать.

Был верен Рок божественным обетам;
И ты в снегах познала благодать —
Ослепнуть и прозреть нагорным светом.

LEONI AQUILA ALAS

Мы препоясаны мечом
И клятвой связаны отныне;
Одной обречены святыне,
Пронизаны одним лучом.

Да будет мир в ограде лат,
Да шлем косматый будет схи́ма,
И тот, кто видел Серафима,
В обличье Льва — шестикрылат.

СОРОКОУСТ

М. М. Змятниной

Не пчелка сладкий мед собирает
С лилеи, данницы луча:
Над воском огонек играет
И ярый пьет, но не сгорает
Сорокоустная свеча.

Все теплится пред образами,
Одетыми янтарной мглой;
И Лик порой сверкнет глазами,
Она ж горячими слезами
Обрызжет черный аналой.

CAMPUS ARATRA VOCAT. FATALIA FERT IUGA VIRTUS

И. М. Гревсу

I

Пройдет пора, когда понурый долг
Нам кажется скупым тюремным стражем
Крылатых сил; и мы на плуг наляжем
Всей грудью, — пока закатный шолк

Не багрянит заря и не умолк
Веселый день... Тогда волов отвяжем,
Тогда «пусти» владыке поля скажем, —
«Да звездный твой блюдет над нивой полк».

Усталого покоит мир отрадный,
Кто, верный раб, свой день исполнил страдный,
Чей каждый шаг запечатлен браздой.

Оратая святые помнят восходы;
Восставшему с восточною звездой
На западе горит звезда свободы.

II

Улада сирым — горечь правды древней:
Богов любимцы будут нам предтечи
В пути последнем. Им звучат напевней,
Как зов родной, Души Единой речи.

Весь в розах челн детей. Но что плачевней,
Чем стариков напутственные свечи?
Мы, мертвые, живем... И задушевней —
Оставшихся, близ урн былого, встречи.

Сойдемся ль вновь под сенью смуглолистной,
Где строгим нас учила Муза гимнам,
Когда ты был мне брат-привратник Рима?

Туда манит мечта, путеводима
Тоской седин по давнем и взаимном,
Где Память зыблет сад наш кипарисный.

ULTIMUM VALE

Инн. Ф. Анненскому

— Зачем у кельи ты подслушал,
Как сирий молится поэт,
И святотатственно запрет
Стыдливой пустыни нарушил?

— «Не ты ль меж нас молился вслух,
И лик живописал, и славил
Святыню имени? Иль правил
Тобой, послушным, некий дух?...»

— Молчи! Я есмь; и есть — иной.
Он пел; узнал я гимн заветный,
Сам — безглагольный, безответный —
Таясь во храме земной.

Тот миру дан; я — сокровен...
Ты ж, обнажитель беспощадный,
В толпе глухих душою холодной —
Будь, слышаший, благословен!

Сентябрь 1909.

ЭПИЛОГ

ПОЭТУ

1

Вершины золотя,
Где песнь орлицей реет, —
Авророю алеет
Поэзия — дитя.

Младенца воскормив
Амбросиями неба,
В лучах звенящих Феба
Явись нам, Солнце-Миф!

Гремит старик-кентавр
На струнах голосистых;
На бедрах золотистых
Ничьих не видно тавр.

Одно тавро на нем —
Тавро природы дикой,
И лирник светлоликий
Слиян с лихим конем.

Прекрасный ученик,
Ища по свету лавра,
Пришел в вертеп кентавра
И в песни старца вник.

Род поздний, дряхл и хил,
Забыл напев пещерный;
Ты ж следуй мере верной,
Как ученик Ахилл.

2

Поэт, ты помнишь ли сказанье?
Семье волшебниц Пиерид —
Муз-Пиерид, на состязанье,
Собор бессмертный предстоит.

Поют пленительно царевны, —
Но песнь свою поют леса;
И волны в полночь так напевны,
И хор согласный — небеса.

Запели Музы — звезды стали,
И ты, полнощная Луна!
Не льдом ли реки заблестали?
Недвижна вольная волна.

Какая память стала явной?
Сквозною ткань каких завес?
А Геликон растет дубравный
Горой прозрачной до небес.

И стало б небо нам открытым,
И дольний жертвенник угас...
Но в темя горное копытом
Ударил, мир будя, Пегас.

3

Когда вспоит ваш корень гробовой
Ключами слез Любовь, и мрак суровый,
Как Смерти сень, волшебною дубровой,
Где Дант блуждал, обстанет ствол живой, —

Возноситесь вы гордой головой,
О гимны, в свет, сквозь над мглой багровой
Синеющих долин, как лес лавровый,
Изваянный на тверди огневой!

Под хмелем волн, в пурпуровой темнице,
В жемчужнице — слезнице горьких лон,
Как перлы бездн, родитесь вы — в гробнице.

Кто вещей Дафн в эфирный взял полон,
И в лавр одел, и отразил в кринице
Прозрачности бессмертной? — Аполлон.

КНИГА ТРЕТЬЯ:

ЭРОС

ЗОЛОТЫЕ ЗАВЕСЫ

ТЫ, ЧЬЕ ИМЯ ПЕЧАЛИТ СОЗВУЧНОЮ СЕРДЦУ СВИРЕЛЬЮ,
ЗНАЕШЬ, КОМУ Я СВИВАЛ, ИВОЙ УВЕНЧАН, ТВОЙ МИРТ
ОТ КОЛЫБЕЛИ ОСЕННЕЙ ЛУНЫ ДО ВТОРОГО УЩЕРБА,
В ГОД, КОГДА НОВОЙ ВЕСНОЙ ЖИЗНЬ ОМРАЧИЛАСЬ МОЯ.

МСМVI.

ЗНАЕШЬ И ТЫ, ДИОТИМА, КОМУ ТВОЙ ПЕВЕЦ ЭТИ МИРТЫ,
ИВОЙ УВЕНЧАН, СВИВАЛ: РОЗЫ ВПЛЕТАЛИСЬ ТВОИ
В СМУГЛУЮ ЗЕЛЕНЬ ЖЕЛАНИЙ И В ГИБКОЕ ЗОЛОТО ПЛЕНА.
РОЗОЙ СВЯТИЛА ТЫ ЖИЗНЬ; В РОЗАХ К БЕССМЕРТНЫМ УШЛА.

МСМXI.

ЗМЕЯ

Диотиме

Дохну ль в зазывную свирель,
Где полонен мой чарый хмель,
 Как ты, моя змея,
Затворница моих ночей,
Во мгле затеплив двух очей,
 Двух зрящих острия,

Виясь, ползешь ко мне на грудь —
Из уст в уста передохнуть
 Свой яд бесовств и порчь:
Четою скользких медяниц
Сплелись мы в купине зарниц,
 Склубились в кольцах корч.

Не сокол бьется в злых узлах,
Не буйный конь на удилах
 Зубами пенит кипь:
То змия ярого, змея,
Твои вздымают острия,
 Твоя безумит зыбь...

Потускла ярь; костер потух;
В пещерах смутных ловит слух
 Полночных волн прибой,
Ток звездный на земную мель, —
И с ним поет мой чарый хмель,
 Развязанный тобой.

САД РОЗ

В полдень жадно-воспаленный,
В изможденье страстных роз,
Изобильем утомленный
В огражденье властных роз,
Я вдыхаю зной отравный
Благовонной тесноты.
«Где», вздыхаю, «ты, дубравный?»
И тоскую: «где же ты?»

Легконогий, одичалый,
Ты примчись из темных пущ!
Входят боги в сад мой алый,
В душный рай утомных кущ.
Взрой луга мои копытом,
Возмути мои ключи!
В цветнике моем укрытом
Пчелы реют и в ночи.

Золотые реют пчелы
Над кострами рдяных роз.
Млеют нарды. Бьют Пактолы.
Зреют гроздья пьяных лоз.
Каплют звон из урн Наяды
Меж лазурных зеленей...
Занеси в мои услады
Запах лога и корней, —

Дух полынный, вялость прели,
Смольный дух опалых хвой,
И пустынный вопль свирели,
И Дриады шалой вой!
Узы яркие плету я —
Плены стройных, жарких бёдр;
Розы красные стелю я —
Искушений страстных одр.

Здесь, пугливый, здесь, блаженный,
Будешь, пленный, ты бродить,
И вокруг, в тоске священной,
Око дикое водить, —
Что земля и лес пророчит,
Ключ рокочет, лепеча, —
Что в пещере густотенной
Сестры пряли у ключа.

КИТОВРАС

И не ты ли в лесу родила
Китовраса козленка-певца,
Чья звенящая песнь дотекла
До вечернего слуха отца?

С. Городецкий, «Ярь»

Колобродя по рудам осенним,
Краснолистным, темнохвойным пущам,
Отзовись зашелестевшим пеням,
Оглянись за тайно стерегущим!

Я вдали, и я с тобой — незримый, —
За тобой, любимый, недалече, —
Жутко чаемый и близко мнимый,
Близко мнимый при безликой встрече.

За тобой хожу и ворожу я,
От тебя таясь и убегая;
Неотвратно на тебя гляжу я, —
Опускаю взоры, настигая:

Чтобы взгляд мой властно не встревожил,
Не нарушил звончатого гласа,
Чтоб Эрот-подпасок не стреножил
На рудах осенних Китовраса.

УТРО

Где ранний луч весенний,
Блеск первый зеленой?
Был мир богоявленной
И юности юней.

Закинул чрез оконце,
Отсвечивая, пруд
Зеленой пряжей солнце
В мой дремлющий приют.

Белелся у оконца
Стан отроческий твой...
Порхали веретенца,
И плыли волоконца, —
Заигрывало солнце
С березкой золотой.

ЗАРЯ ЛЮБВИ

Как, наливаясь, рдяный плод
Полднейной кровию смуглеет,
Как в брызгах огненных смелеет
Пред близким солнцем небосвод:

Так ты, любовь, упреждена
Зарей души, лучом-предтечей.
Таинственно осветлена,
На солнце зарится она,
Пока слепительною встречей
Не обомрет — помрачена.

ЗАКЛИНАНИЕ

Когда обвеет сумраком пламя тихоярых свеч
Ключарница глубин глубоких — Полночь чарая,
Росы усладной хмель устам палимым даруя,
Вожатая владычица неотвратимых встреч,
Заклятий Солнца разрешительница — Матерь Ночь,
Слепого связня, Хáоса, глухонемая дочь:

Приди возлечь со мной за трапезы истомные,
Один, и чашу черноогненную раздели!
Пусты зрочки мои, колодцы сухи темные:
Приди, полуночный, и полдень знойный утоли!
Приди, мой сын, мой брат! Нас ждет двоих одна жена:
Ночь, Матерь чарая, — глуха, тиха, хмельна, жадна...

ПЕЧАТЬ

Неизгладимая печать
На два чела легла.
И двум — один удел: молчать
О том, что ночь спряла, —
Что из ночей одна спряла,
Спряла и распряла.

Двоих сопряг одним ярмом
Водырь глухонемой,
Двоих клеймил одним клеймом,
И метил знаком: Мой.
И стал один другому — Мой...
Молчи! Навеки — мой.

СИРЕНА

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

Мы знали ль, что нам чистый серп
В прозрачности Лорэна, —
Гадали ль, что нам ясная
Пророчила звезда?
До утра сладострастная
Нас нежила Сирена,
Заутра ждал глухой ущерб
И пленная страда.

ЖАРБОГ

Прочь от треножника влача,
Молчать вещунью не принудишь,
И жала памяти топча —
Огней под пеплом не избудешь.
Спит лютый сев в глуши твоей —
И в логах дебри непочатой
Зашевелится у корней,
Щетиной вздыбится горбатой
И в лес разлапый и лохматый
Взростит геенну красных змей.

Свершилось: Феникс, ты горишь!
И тщетно, легкий, из пожара
Умчать в прохладу выси мнишь
Перо, занявшееся яро.
С тобой Жарбог шестикрылат;
И чем воздушней воскрыленье,
Тем будет огненной возврат,
И долу молнией стремленье,
И неуждержней в распаленье
Твой возродительный распад.

ТРИ ЖАЛА

Три жала зыблет в устах змеиных
Моя волшба:
По тебе я изгасну в глухих кручинах;
Твоя ж судьба —
Измельть, мой пепел дыханьем грея,
Пронзенным желаньем над урной болея
О днях невозвратных...

Иль станет мрака железной рукою
Любви мольба;
Повлечет твое тело Стримоном-рекою
Моя алчба —
Безгласное тело вакхоборца-Орфея...
Третье ль жало ужалит: ты придешь, вождедея
Даров неотвратных.

ВЫЗЫВАНИЕ ВАКХА

Чаровал я, волхвовал я,
Бога-Вакха зазывал я
На речные быстрины,
В чернолесье, в густосмолье,
В изобилье, в пустодолье,
На морские валуны.

Колдовал я, волхвовал я,
Бога-Вакха вызывал я
На распутия дорог,

В час зачатый, час Гекаты,
В полдень, чарами зачатый:
Был невидим близкий бог.

Снова звал я, призывал я,
К богу-Вакху возывал я:
«Ты, незримый, здесь, со мной!
Что же лик полдневный кроешь?
Сердце тайной беспокоишь?
Что таишь свой лик ночной?

«Умилились над злой кручиной,
Под любой явись личиной,
В струйной влаге, иль в огне;
Иль, как отрок запоздалый,
Взор узывный, взор усталый
Обрати в ночи ко мне.

«Я ль тебя не поджидаю
И, любя, не угадаю
Винных глаз твоих свирель?
Я ль в дверях тебя не встречу
И на зов твой не отвечу
Дерзновеньем в ночь и хмель?...»

Облик стройный у порога...
В сердце сладость и тревога...
Нет дыханья... Света нет...
Полу-отрок, полу-птица...
Под бровями туч зарница
Зыблет тусклый пересвет...

Демон зла иль небожитель,
Делит он мою обитель,
Клювом грудь мою клюет,
Плоть кровавую бросает...
Сердце тает, воскресает,
Алый ключ лиет, лиет...

ДВОЙНИК

Ты запер меня в подземельный склеп,
И в окно предлагаешь вино и хлеб.
И смеешься в оконце: «Будь пьян и сыт!
Ты мной обласкан и забыт».

И шепчешь в оконце: «Вот, ты видел меня:
Будь же весел и пой до заката дня!
Я приду на закате, чтоб всю ночь ты пел:
Мне люб твой голос — и твой удел»...

И в подземном склепе я про солнце пою,
Про тебя, мое солнце, — про любовь мою,
Твой, солнце, славлю победный лик...
И мне подпевает мой двойник.

Где ты, темный товарищ? Кто ты, сшедший в склеп
Петь со мной мое солнце из-за ржавых скреп?»
— «Я пою твое солнце, замурован в стене, —
Двойник твой. Презренье — имя мне».

РОПОТ

Твоя душа глухонемая
В дремучие поникла сны,
Где бродят, заросли ломая,
Желаний темных табуны.

Принес я светоч неистомный
В мой звездный дом тебя манить,
В глуши пустынной, в пуще дремной
Смолистый сев похоронить.

Свечу, кричу на бездорожья;
А вокруг немеет, зов глуша,
Не по-людски и не по-божьи
Уединенная душа.

РАСКОЛ

Как плавных волн прилив под пристальной луной,
Валун охлынув, наплывает,
И мель пологую льняною пеленой,
И скал побеги покрывает:

Былою белизной душа моя бела
И стелет бледно блеск безбольный,
Когда пред образом благим твоим зажгла
Любовь светильник богомольный...

Но дальний меркнет лик, — и наг души раскол,
И в ропотах не изнеможет:
Во мрак отхлынул вал, прибрежный хаос гол,
Зыбь роет мель и скалы гложет.

ОЖИДАНИЕ

Ночь немая, ночь глухая, ночь слепая:
Ты тоска ль моя, кручина горевая!

Измлело сердце лютою прилукой,
Ледяной разлукой, огненною мукой.

Приуныло сердце, изнывая,
Притомилось, неистомное, поджидая, —

Дожидаючи прежде зорь света алого,
Света в полночь, дива небывалого:

Не дождется ль оклика заветного,
Не заслышит ли стука запоздалого, —

Друга милого, гостя возвратного,
Приусталого гостя, обнищалого, —

Не завидит ли света дорассветного?
Темной ночью солнца незакатного?

ГОСТЬ

Придет в ночи обманной,
Как тать, на твой порог
И в дверь скользнет желанный,
Когда ты не стерег.
С распутия дорог
Придет на твой порог
Нечаянно желанный.

Предстанет, недвижим;
Безмолвный, в очи глянет.
С небывшим и былым
Недвижно время станет...
И сердце канет, — прянет...
И вскружит, и потянет
Круженьем вихревым,
Круженьем вихревым

Невидимая сила
Тебя с землей и с ним;
Развернется могила,
Расстелется, как дым...
И мраком гробовым
Застелется, что было...
И все душа забыла,
Чтоб встать живой с живым!

ЦЕЛЯЩАЯ

Диотиме

Довольно солнце рдело,
Багрилось, истекало
Всей хлынувшю кровью:
Ты сердце пожалела,
Пронзенное любовью.

Не ты ль ночного друга
Блудницею к веселью
Звала, — зазвав, ласкала? —
Мерцая, как Милитта,
Бряцая, как Кибела...
И миром омывала,
И льнами облекала
Коснеющие члены?...

Не ты ль над колыбелью
Моею напевала —
И вновь расторгнешь плены?...
Не ты ль в саду искала
Мое святое тело, —
Над Нилом — труп супруга?...

Изида, Магдалина,
О росная долина,
Земля и мать, Деметра,
Жена и мать земная!

И вновь, на крыльях ветра,
Сестра моя ночная,
Ты поднялась с потоков,
Ты принеслась с истоков,
Целительною мглою!
Повила Солнцу раны,
Покрыла Световита
Волшебной пеленою!
Окутала в туманы
Желающее око...

И, тусклый, я не вижу, —
Дремлю и не томлю я, —
Кого так ненавижу —
Зато, что так люблю я.

ДВЕРЬ

Я тихо, тихо притворил
Ночную дверь.
Замкнулась глухо дверь.
Так падает на дно могил
Горсть праха... О, теперь
Я отошел. Навеки, верь,
Ушел из горницы твоей,
И схоронил
Минувшее в груди своей,
На кладбище потерь.

Спокоен будь, и волен будь:
Оно прошло.
Дремли без грез. Забудь,
Что зачалось, и быть могло,
И стать не могло.
Святая рань тебя светло
Разбудит. Пусть открытый путь
Сынам денниц, —
Как тесен потемный путь
Через лабиринт гробниц.

ЛЕТА

Страстной чредою крестных вех,
О сердце, был твой путь унылый!
И стал безлирным голос милый,
И бессвирельным юный смех.

И словно тусклые повязки
Мне сделали безбольной боль;
И поздние ненужны ласки
Под ветерком захоломных воль.

В ночи, чрез терн, меж нами Лета
Прорыла тихое русло,
И медлит благовест рассвета
Так погребально и светло.

II

СИМПОСИОН

I

АНТЭРОС

В палэстрах беломраморных, где юноши нагие
Влюблялись под оливами друг в друга и в себя,
С Харитами стыдливыми и с Музами благие
Являлись им бессмертные, прекрасных возлюбя.

Но за крылатым Эросом и мстительный Антэрос,
Враг юный брата милого, сплетенных посещал:
Отмщал он за влюбленного, чье сердце тронул Эрос,
И ненависть в отринутом из мук его взращал.

Как вихрь, о буйный бог борьбы, ты там, где тлеет ревность,
Обида ли любовная нам раны берedit.
Тебе принес бескровныя я дани; пусть же гневность
Твоя минует этот круг и эту грудь щадит!

II

ГЕРМЕС

Бог сумерек, Гермес, —
С тобой в домах небес,
Прекрасный хищник, схожий, —
От снеговых подножий

Олимпа так летит
На дол, во прах склоненный,
И — мглою окрыленный —
Богов благовестит, —

Как ты меня настиг
В единый страшный миг:
Бессмертных возвеститель,
В подземную ль обитель
Мой вождь из стран живых?
И, скрыв мне солнце тенью,
Стал, стройный, над ступенью
Схождений роковых.

III

ПОХОРОНЫ

Всех похорон печальней,
О други, погребенье
Любви неразделенной.

Трих душа хоронит:
Возлюбленную душу,
И с ней — себя иную.

И в пламень погребальный
Живым восходит третий, —
С ярмом на крыльях, отрок,

Его ж уста влюбленных
Зовут в лобзаньях: Эрос,
А боги: Воскреситель.

ПОРУКА

Люблю тебя, любовью требуя;
И верой требую, любя!
Клялся и поручился небу я
За нерожденного тебя.

Дерзай предаться жалам жизненным
Нам соприродного огня,
Не мя заклятьем укоризненным
Заклясть представшего меня.

Пророк, воздвиг рукой торжественной
Я на скалу скупую, жезл.
Твой древний лик, твой лик божественный
Не я-ль родил из мощных чресл?

Прозри моею огневицею
На перепутье трех дорог,
Где ты низвергся с колесницею
В юдоль, себя забывший бог, —

Где путник, встретивший родителя,
Ты не узнал его венца
И — небожитель небожителя —
Отцеубийца, сверг отца.

На ложе всшедший с Иокастою,
Эдип, заложник темных лон,
Покорствуй мне, кто, дивно властвуя,
Твой пленный расторгает сон!

МАТЬ

Вещал Эдипу Аполлон
Закон первоустановленной власти:
Сын-тайновидец обречен
Взойти на ложе к Иокасте.

И ложница — могильный склеп,
И сын в твоих объятьях щедрых,
О мать-владычица, ослеп,
Как меркнет свет в глубинных недрах.

Не так ли Око-Человек,
Ночь, из твоих ложесн възиграет,
Увидит Мать — и, слеп, сгорает
В кровосмешенье древних нег?

ОРЛУ

Пусть чернь клеветает: не умалить
Ей голод горного крыла!
Орел, не верь: змея ужалить
Не хочет в облаке орла.

С бескрылой стоптанная глиной,
Когда-то странница небес,
Она влюбила взмах орлиный
Всей памятью былых чудес.

Сплелась с чудовищем пернатым
И лижет изогнутый клюв,
Чтоб высоко, кольцом крылатым
Развороженное сомкнув,

Персть обручить и пламень горний
И, вокресив старинный брак,
Дохнуть опасней и просторней —
И мертвой кануть в душный мрак...

О, если ты пространств наперсник
И выше ставишь свой престол,
Узнай вождя, мой древний сверстник,
К иным поднебесьям, орел!

НЕБОСВОД

За бездной, дышащей всезвездностию яркой,
Где тускло Млечный Путь верховной рдеет аркой,
Сын дольных сумерек, не ужасался ль ты
На зевы, кладези последней темноты,
Слепые проруби мерцающего крова,
Уста, в которых мрак немотствует сурово
О запредельности и забытия времен?...
И яви звездные — не явственный ли сон?
Кто распял призрак солнц в их омертвелой сфере?
Разновременный сонм смешил, как хмель в кратэре?

Эфирным маякам, потухшим в море лет,
В моих очах вернул их первозданный свет?
И жребии миров в слиянности явленья
Собрал, и в вихрь скрутил чреды и отдаленья?
Расплавил в хаосе раздельный лик эпох?
Из мириад могил исторг единый вздох?
Кто жадных воль побег в устоях мига держит?
Мятежный огнемет в кругах уставных вержет?
Кто в колесницу впряг зоны и века?
И чья бразды коней не выпустит рука?

Ты, Эрос яростный, их впряг! И ты — возница,
Чья прах судеб и дней взметает колесница!
О, пламенный очаг, манящий звездный рой,
Как стаю бабочек, волшебною игрой
Костра палящего влекомых темной ночью, —
Приблизиться, кружась, к святому средоточью
Вселенской гибели, — мирьядами Психей
Опаснее дохнуть, и умереть святей!

ИСТОМА

И с вами, кущи дремные,
Туманные луга, —
Вы, темные, поемные,
Парные берега, —

Я слит ночной любовью,
Истомой ветерка,
Как будто дымной кровию
Моей бежит река!

И, рея огнесклонами
Мерцающих быстрин,
Я — звездный сев над лонами
Желающих низин!

И, пьян дремой бессонною,
Как будто стал я сам
Женою темнолонною,
Отверстой небесам.

ЗОДЧИЙ

Я башню безумную зижду
Высоко над мороком жизни,
Где трем нам представится вновь,
Что в древней светилось отчизне,
Где нами прославится трижды
В единственных гимнах любовь.

Ты, жен осмугливший ланиты,
Ты, выжавший рдяные грозды
На жизненность девственных уст, —
Здесь конницей многоочитой
Ведешь сопряженные звезды
Узлами пылающих узд.

Бог-Эрос, дыханьем надмирным
По лирам промчись многострунным,
Дай ведать восторги вершин
Прильнувшим к воскрыльям эфирным,
И сплавь огнежалым перуном
Три жертвы в алтарь триедин!

ХУДОЖНИК

Взгрустит кумиротворец-гений
Все глину мять да мрамор сечь, —
И в облик лучших воплощений
Возмнит свой замысел облечь.

И человека он возжаждет,
И будет плоть боготворить,
И страстным голодом восстраждет...
Но должен, алчущий, дарить, —

До истощенья расточая,
До изможденья возлюбя,
Себя в едином величая,
В едином отразив себя.

Одной души в живую сагу
Замкнет огонь своей мечты —
И рухнет в зёркальную влагу
Подмытой башней с высоты.

КРАТЭР

Диотиме

Ярь двух кровей, двух душ избыток,
И власть двух воль, и весть двух вер,
Судьбы и дней тяжелый слиток
Вместил смесительный кратэр.

И в темноогненном кратэре,
Где жизни две — одна давно,
Бог-Растворитель в новой мере
Мешает цельное вино.

Льет третий хмель, и зыблет лжицей
Со дна вскипающий сосуд;
И боги жадною станицей
К нему слетят и припадут:

Затем, что ты, кто облетаешь
Пчелой цветник людских сердец,
Их нашей кровию питаешь,
О демон-Жало, Эрос-жрец!

ПОЖАР

Ты гребнем алым прынул на берег мой,
Лизнул шатер мой, Пламень! Отхлынь, отхлынь...
Я звал, и ты возник. Покорствуй
Ныне вождю роковых становий!

Креститель рдяный, ты окрестил, взыграв,
Кочевья смелых по берегам твоим:
Отхлынь, поникни, и покойся
В лоне судеб, у подножий воли!

Неопалимым, дай нам в зыбях твоих
Купать и нежить грудь дерзновенную,
Дышать святым твоим дыханьем,
Чадам огня, у горящих взморий!

В змеиных кольцах, ярый пи Вахх ты был
Иль демон Эрос, — братской стихии царь,
Внемли мне: змия змий не жалит,
Пламени пламень не опаляет.

УТЕШИТЕЛЬ

Вея шопотами утешения,
Стелет ветер шумящие дожди,
И чрез мертвый дол опустошения
Гул надежды слышу: сей и жди!

Землю знои распинают гвоздями,
Грады молотами лютых лет.
Льется мученическими гроздиями
Сокровенный в соках Параклет.

Веруй благостному тайнодеянию
Лоном темным принятой любви!
Горних сил ликующему реянию,
Сердце-гроб, откликнись, и живи!

НИЩ И СВЕТЕЛ

Млея в сумеречной лени, бледный день
Миру томный свет оставил, отнял тень.

И зачем-то загорались огоньки;
И текли куда-то искорки реки.

И текли навстречу люди мне, текли...
Я вблизи тебя искал, ловил вдали.

Вспоминал: ты в околдованном саду...
Но твой облик был со мной, в моем бреду.

Но твой голос мне звенел, — манил, звеня...
Люди встречные глядели на меня.

И не знал я: потерял, иль раздарил?
Словно клад свой в мире светлом растворил, —

Растворил свою жемчужину любви...
На меня посмейтесь, дальние мои!

Нищ и светел, прохожу я и пою, —
Отдаю вам светлость щедрую мою.

ЗОЛОТЫЕ ЗАВЕСЫ

Di pensier in pensier, di monte in monte
Mi guida Amor...

Petrarca

I

Лучами стрел Эрот меня пронзил,
Влача на казнь, как связня Севастьяна;
И, расточа горючий сноп колчана,
С другим снопом примчаться угрозил.

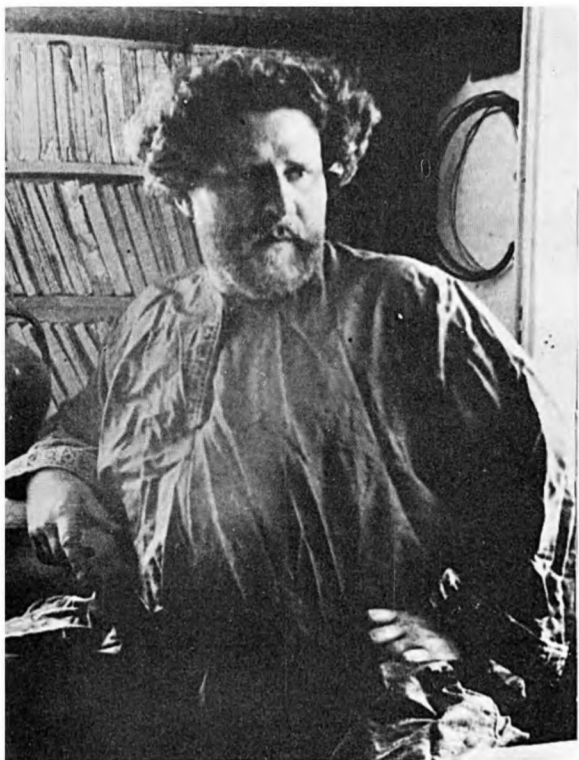
Так вещий сон мой жребий отразил
В зеркальности нелживого обмана...
И стал я весь — одна живая рана;
И каждый луч мне в сердце водрузил

Росток огня, и корнем врос тягучим;
И я расцвел — золотоцвет мечей —
Одним из солнц; и багрецом текучим

К ногам стекла волна моих ключей...
Ты погребла в пурпурном море тело,
И роза дня в струистой урне тлела.

II

Сон развернул огнеязычный свиток:
Сплетясь, кружим — из ярых солнц одно —
Я сам и та, чью жизнь с моей давно
Плавильщик душ в единый сплавил слиток.



*Максимилиан Волошин.
Фот. времен «Башни».*



*Маргарита
Сабашникова-Волошина.
Фот. первого периода «Башни».*



Сергей Гордечский.
Рисунок К. Юнда. 1926.



Георгий Чулко. Фот. ермен «Башки».

И, мчась, лучим палящих сил избыток;
И дальнее расторг Эрот звено, —
И притяженной было суждено
Звезде лететь в горнило страстных пыток.

Но вихрь огня тончайших струй венцом
Она, в эфире тая, облачала,
Венчала нас Сатурновым кольцом.

И страсть трех душ томилась и кричала, —
И сопряженных так, лицо с лицом,
Метель миров, свивая, разлучала.

III

Во сне предстал мне наг и смугл Эрот,
Как знойного пловец Архипелага.
С ночных кудрей текла на плечи влага;
Вздымались перси; в пене бледный рот...

«Тебе слугой была моя отвага,
Тебе, — шепнул он, — дар моих щедрот:
В индийский я нырнул водоворот,
Утешного тебе искатель блага.»

И, сеткой препоясан, вынул он
Жемчужину таинственного блеска.
И в руку мне она скатилась веско...

И схвачен в вир, и бурей унесен,
Как Пáоло, с твоим, моя Франческа,
Я свил свой вихрь... Кто свеял с вежд мой сон?

IV

Таинственная светится рука
В девических твоих и вещей грезах,
Где птицы солнца, на янтарных лозах,
Пьют гроздий сок, примчась издалека, —

И тени белых конниц — облака —
Томят лазурь в неразрешенных грозах,
И пчелы полдня зыблются на розах
Тобой недоплетенного венка...

И в сонной мгле, что шепчет безглагольно,
Единственная светится рука
И держит сердце радостно и больно.

И ждет, и верит светлая тоска;
И бьется сердце сладко-подневозльно,
Как сжатая теснинами река.

V

Ты в грезе сонной изъясняла мне
Речь мудрых птиц, что с пеньем отлетели
За гроздем — в пищу нам; мы ж на постели
Торжественной их ждали в вещем сне.

Воздушных тел в божественной метели
Так мы скитались, вверя дух волне
Бесплотных встреч, — и в легкой их стране
Нас сочетал Эрот, как мы хотели.

Зане единый предызбрали мы
Для светлого свиданья миг разлуки:
И в час урочный из священной тьмы

Соединились видящие руки.
И надо мной таинственно возник
Твой тихий лик, твой осветленный лик.

VI

Та, в чьей руке золотых запруд ключи,
Чтоб размыкать волшебные Пактолы;
Чей видел взор весны недольней доли
И древних солнц далекие лучи;

Чью розу гнут всех горних бурь Эолы,
Чью лилию пронзают все мечи, —
В мерцании Сивиллиной свечи
Душ лицезрит сплетенья и расколы.

И мне вещала: «Сердце! рдяный сад,
Где Тайная, под белым покрывалом,
Живых цветов вдыхает теплый яд!...

Ты с даром к ней подходишь огнеалым,
И шепчешь заговор: кто им заклят,
Ужален тот любви цветущим жалом.»

VII

Венчанная крестом лучистым лань, —
Подобие тех солнечных оленей,
Что в дебрях возывал восторг молений, —
Глядится т а к сквозь утреннюю ткань

В озерный сон, где зарева рань
Купает жемчуг первых осветлений, —
Как ты, глядясь в глаза моих томлений,
Сбираешь умилений светлых дань,

Росу любви, в кристаллы горних лилий
И сердцу шепчешь: «угаси пожар!
Довольно полдни жадный дол палили...»

И силой девственных и тихих чар
Мне весть поет твой взор золотокарий
О тронах ангельских и новой твари.

VIII

Держа в руке свой пламенник опасный,
Зачем, дрожа, ты крадешься, Психея, —
Мой лик узнать? Запрет нарушить смея,
Несешь в опочивальню свет напрасный?

Желаньем и сомнением болея,
Почто не веришь сердца вести ясной, —
Лампаде тусклой веришь? Бог прекрасный —
Я пред тобой, и не похож на змея.

Но светлого единый миг супруга
Ты видела... Отныне страстью жадной
Пронзенная с неведомою силой,

Скитаться будешь по земле немилрой,
Перстами заградив елей лампадный,
И близкого в разлуке клича друга.

IX

Есть мощный звук: немолчною волной
В нем море Воли мается, вздымая
Из мутной мглы все, что — Марà и Майя
И в маревах мерцает нам — Женой.

Уст матерних в нем музыка немая,
Обманный мир, мечтаний мир ночной...
Есть звук иной: в нем вир над глубиной
Клокочет, волн гортани разжимая.

Два звука в Имя сочетать умей;
Нырни в пурпурный вир пучины южной,
Где в раковине дремлет день жемчужный;

Жемчужину схватить рукою смей, —
И пред тобой, светясь, как Амфитрита,
В морях горит — Сирена Маргарита.

X

Ad Lydiam.

Что в имени твоём пьянит? Игра ль
Лидийских флейт разымчивых, и лики
Плясуний-дев? Веселий жадных клики —
Иль в неге возрыдавшая печаль?

Не солнц ли, солнц недвижных сердцу жаль?
И не затем ли так узывно-дики
Тимпан и сistr, чтоб заглушить улики
Колблемой любви в ночную даль?...

И светочи полнощные колышут
Полохом пламени родные сны,
И волны тканей теплой миррой дышат...

А из окрестной горной тишины
Глядят созвездий беспристрастных очи,
Свидетели и судьи страстной ночи.

XI

Как в буре мусикийский гул Гандарв,
Как звон струны в безмолвьи полнолуний,
Как в вешнем плеске клик лесных вещуний,
Иль Гарпий свист в летейской зыби ларв, —

Мне Память вдруг, одной из стрел-летуний
Дух пронизав уклончивей чем Парф,
Разящий в бегстве, — крутолуких арф
Домчит бряцанье и, под сistr плясуний,

Псалмодий стон, — когда твой юный лик,
Двоясь волшебным отсветом эонов,
Мерцает так священственно-велик,

Как будто златокрылый Ра пилонов
Был пестун твой и пред царевной ник
Челом народ бессмертных фараонов.

XII

Клан пращуров твоих взростил Тибет,
Твердыня тайн и пустынь чар индийских,
И на челе покорном — солнц буддийских
Напечатлел смиренномудрый свет.

Но ты древней, чем ветхий их завет,
Я зрел тебя, среди оргий мусийских,
Подъемлющей, в толпе рабынь нубийских,
Навстречу Ра лилеи нильской цвет.

Пяти веков не отлетели сны,
Как деву-отрока тебя на пире
Лобзал я в танце легкой той Весны,

Что пел Лоренцо на тосканской лире:
Был на тебе сафиром осиян,
В кольчуге золотых волос, тюрбан.

XIII

В слиянных снах, смыкая тело с телом,
Нам сладко реять в смутных глубинах
Эфирных бездн, иль на речных волнах,
Как пена, плыть под небом потемнелым.

То жаворонком в горних быстринах,
То ласточкой по мглам отяжелелым —
Двоих Эрот к неведомым пределам
На окрыленных носит раменах...

Однажды въяве Музой ясноликой
Ты тела вес воздушный оперла
Мне на ладонь: с кичливостью великой

Эрот мне клекчет клетком орла:
«Я в руку дал тебе державной Никой —
Ее, чьи в небе — легких два крыла!»

XIV

Разлукой рок дохнул. Мой алоцвет
В твоих перстах осыпал, умирая,
Свой рдяный венчик. Но иного рая
В горящем сердце солнечный обет

Цвел на стебле. Так золотой рассвет
Выводит день, багрянец поборая.
Мы розе причащались, подбирая
Мед лепестков, и горестных примет

Предотвращали темную угрозу, —
Паломники, Любовь, путей твоих, —
И ели набожно живую розу...

Так ты ушла. И в сумерках моих, —
Прощальный дар, — томительно белея,
Благоухает бледная лилея.

XV

Когда уста твои меня призвали
Вожатым быть чрез дебрь, где нет дорог,
И поцелуй мне стигмы в руку вжог, —
Ты помнишь лик страстной моей печали...

Я больше мочь посмел, чем сметь я мог...
Вдруг ожили свирельной песнью дали;
О гроздиях нам птицы щебетали;
Нам спутником предстал крылатый бог.

И след его по сумрачному лесу
Тропою был, куда, на тайный свет,
Меня стремил священный мой обет.

Так он, подобный душ вождю, Гермесу, —
Где нет путей и где распутий нет, —
Нам за завесой раздвигал завесу.

XVI

Единую из золотых завес
Ты подняла пред восхищенным взглядом,
О Ночь-садовница! и щедрым садом
Раздвинула блужданий зыбкий лес.

Так, странствуя из рая в рай чудес,
Дивится дух нечаянным отрадам,
Как я хмелен янтарным виноградом
И гласом птиц, поющих: «Ты воскрес».

Эрот с небес, как огнеокий кречет,
Упал в их сонм, что сладко так певуч;
Жар-Птицы перья треплет он и мечет.

Одно перо я поднял: в золот-ключ
Оно в руке волшебю обернулось...
И чья-то дверь послушно отомкнулась.

COR ARDENS

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ

ROSARIUM

КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ

ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ

КАНЦОНЫ И СОНЕТЫ,
ПОСВЯЩЕННЫЕ ИМЕНИ
ЛИДИИ ДИМИТРИЕВНЫ ЗИНОВЬЕВОЙ АННИБАЛ
(† 17 ОКТЯБРЯ 1907 Г.)

BREVE AEVUM SEPARATUM,
LONGUM AEVUM CONIUGATUM
IN HONOREM DOMINI.
QUISQUIS TERRAM EST PERPESSUS,
VENIET HUC VITA FESSUS.
IN DIES SACRAMINI.

AGNUS DEI, SALUS MUNDI,
FAC UT VENIAMUS MUNDI
IN TUUM TRICLINIUM;
PURA LYMPHA PEDES LAVES,
PURIFICES CULPAS GRAVES
PURITATE IGNIUM.

КАНЦОНА I

Che debbo io far? Che mi consigli, Amore?
Tempo è ben di morire;
Ed ho tardato più ch'io non vorrei.
Madonna è morta, ed ha seco il mio core.
E volendol seguire,
Interromper conven quest'anni rei:
Perchè mai veder lei
Di qua non spero; e l'aspettar m'è noia.
Pocchia ch'ogni mia gioia,
Per lo suo dispartire, in pianto è volta;
Ogni dolcezza di mia vita è tolta.

Petrarca, Canzone I in morte di Laura

1

Великий Колокол на богомолье
 Тебя позвал... Тоской
 Затрепетала вдруг нетерпеливой
 И вырвалась душа в свое приволье
 (На подвиг иль покой?)
 Из ласковых оков любви ревнивой...
 И вновь над темной нивой
 Тебя я вижу сирью Церерой:
 С печалию и верой
 Зовешь ты дождь и солнце на поля,
 Где пленный сев еще таит земля.

2

Провлекся год, с тех пор, как недопетый
 Был прерван вещей стих
 Разлукою внезапной и смертельной.
 Ты — родилась; а я в ночи, согретой
 Зачатьем недр глухих, —
 Я умер, семя нивы колыбельной,
 Душой в себе раздельной,
 С собой влачащей гроб того же тела,
 Откуда отлетела
 Желаний мощь. И ты скорбишь вдовой
 Над озимью могилы роковой.

3

Мы шли вдвоем жнивьем осиротелым,
 А рок уже стерег...
 И ты сказала: «Облако находит,
 И будет снег, и покрывалом белым
 Застелет даль дорог,
 И запоздалых в путь зима проводит.
 Незваное приходит!
 Благословен да будет день идущий,
 Благословен не ждущий!
 Благословен солнцеворот, и серп,
 И поздней осени глухой ущерб!»

4

И саваном одели землю белым
 Снега, и тучи тьмой:
 А ты горела на одре страдальном;
 И мы с оплаканным, сгорелым телом
 Пустились в путь зимой.
 Но голос твой мне в пенье погребальном
 Звучал псалмом венчальным:
 Затем, что тех, кто на одной постели
 Причастия хотели
 Креста и Розы алой, — тайно двух
 Венчали три: Вода, Огонь и Дух.

5

Наш первый хмель, преступный хмель свободы
 Могильный Колизей
 Благословил: там хищной и мятежной
 Рекой смешались бешеные воды
 Двух рухнувших страстей.
 Но, в ревности о подвиге прилежной,
 Волною агнца снежной
 Мы юную лозу от вертограда,
 Где ты была мэнада,
 Обвив, надели новые венцы,
 Как огненосцы Духа и жрецы.

6

И пламенем был дух, и духом пламя;
 И красный твой костер
 На свадьбе третьей брачным стал чертогом,
 Где Гроздий Жнец побед последних знамя
 Над нами распростер —
 И огненным и жертвенным залогом
 Мы обручились с богом,
 Кто в Жизни — Смерть, и в Смерти — Воскресенье.
 Был свет твоё усенье;
 И милый рот, сожженный, произнес:
 «Свет светлый веет: родился Христос.»

7

Недаром вновь душа затосковала:
 Священной и властной
 Великий Колокол на богомолье
 Звал новую для нового начала,
 Для цельных в Духе дней.
 И ложью стало миру подневолье:
 На Божие раздолье
 Стремилась ты, вся улеглась, сгорая,
 До детскости, до рая, —
 И странницей ходила по лесам,
 Верна земле — в тоске по небесам.

8

Одним огнем дышали мы, сгорая
 И возгораясь вновь;
 И быть двоим, как мы, одной вселенной,
 Воскреснуть вместе, вместе умирая,
 Мы нарекли: любовь.
 Ее в земном познали мы нетленной...
 Зачем же облик пленный
 Оставлен сирым — по земле печальной
 Идти до цели дальней?
 Мой полон дух, и полны времена;
 Но все не видно в горькой чаше дна.

А твердь все глубже, полночь осиянней;
 Лучистой и тесней
 От новых звезд мирьяды к сердцу нитей
 Бегут, поют; цветы благоуханней,
 И Тайна все нежней,
 И в Боге сокровенное открытей.
 Единосущней, слитей
 Душа с тобой, душа моей вселенной!...
 Зачем же вожделенный
 Таится миг в ночи, храним судьбой, —
 И днем я мертв, расторгнутый с тобой?

*

Дорогою воздушной
 В обители незримой
 Достигни, песнь, достигни, плач, родимой!
 Скажи ей мой послушный,
 Скажи мой нерушимый
 Обет быть верным в ней ее Земле,
 Пока причалит челн к моей скале
 И узрим вместе, в пламенном просторе,
 Стеклоанное пред Ликом Агнца Море.

СПОР

ПОЭМА В СОНЕТАХ

ЧИТАТЕЛЮ

Таит покров пощады тайну Божью:
Убил бы алчных утоленный голод.
Безумит постиженьем... Пусть же молод
Забвением будет ветхий мир — и ложью!

И Смерти страх спасительною дрожью
Пусть учит нас, что в горнах неба — холод,
Чтоб не был дух твой, гость Земли, расколот
И путник не блуждал по придорожью.

И пусть сердца, замкнувшиеся скупю,
Не ведают, что Смерть — кровосмеситель,
Что имя Смерти — Чаша Круговая.

И пусть сердца, что ропщут, изнывая
Разлукою в тюрьме живого трупа,
Тебя неожиданным встретят, Воскреситель!

I

Явила Смерть мне светлый облик свой
И голосом умильным говорила:
«Не в нектар ли, не в негу ль растворила
Я горечь солнц усладной синевой?

«Зной жадных жал, яд желчи огневой
Не жалостью ль охладной умирила?
И жатвой новь я, жница, одарила;
И жар любви — мой дар душе живой.

«Бессмертия томительное бремя
Не я ль сняла, и вам дала, взамен,
Отрадных смен свершительное Время?

«Узнай вождя творящих перемен,
Мой сев и плен, зиждательное племя, —
В ключарнице твоих темничных стен!»

II

И с гневом я Небесной прекословил:
«Когда б, о Смерть, была Любовь твой дар,
То и в огне бы лютом вечных кар,
Кто здесь любил, закон твой славословил.

«Но если Рок сердец блаженный жар
Возмездием разлуки предусловил, —
Разлучница! иной, чем ты, готовил
Архитриклин кратэры брачных чар.

«Бог-Эрос, жезл переломив коленом
И две судьбы в единый слиток слив,
Летит других вязать веселым веном.

«А к тем, как тать, в венке седых олив,
Подходишь ты, и веешь тонким тленом,
И не покинешь их — не разделив.»

III

Мне Смерть в ответ: «Клянусь твоим оболон,
Что ты мне дашь: не лгут уста мои.
Яд страстных жил в тебе — мои струи;
И бог-пчела язвит моим уколом.

«Ты был един; но сам, своим расколом,
Звал Смерть в эдем исполненной любви.
Ты стал четой. Пожар поплыл в крови:
Томится пол, смешиться алчет с полом.

«Но каждое лобзание тебя
В тебе самом, как мужа, утверждает;
И быть жрецом ты обречен, любя.

«А жертвы месть убийцу побеждает...
Так страждет страсть, единое дробя.
Мой мирный меч любовь освобождает.»

IV

Сжал зубы гнев глухой, страшась проклясть
Все, кроме той, что все в себе вмещала.
А гнев мой речь свирельная прощала:
«Познай меня,» — так пела Смерть, — «я — страсть!

«В восторгах ласк, чья сладостная власть
Ко мне твое томленье обращала?
И мука нег, пророка, возвещала,
Что умереть — блаженнейшая часть.

«На пире тел вы моего фиала,
Сплетенные, касались краем уст;
И ночь моя двоим уже зияла.

«Но, выплеснув вино, держала пуст
Пред вами я кратэр. И жажды жала
Вонзались вновь... Пылал терновый куст».

V

«Злорадный страж, завистник-соглядатай!»
Воскликнул я: «о Смерть, скупой евнух!
Ты видела сладчайший трепет двух
И слышала, что в нас кричал глашатай

«Последних правд — восторг души, объятой
Огнем любви! Когда б, таясь, как дух,
Не тать была, а добрый ты пастух, —
Твоих овец ты б увела, вожатый,

«Не разлучив, в желанные врата!
И на одной застыли б мы постели,
Она и я, к устам прижав уста;

И на костре б одном сердца сгорели;
И две руки единого креста
В борении одном закалились».

VI

Мне Смерть в ответ: «Гляди: мой свет — палит.
Я — пламенник любви. Твоя Психея
Вперед, святой купели вождедея,
Порхнула в мой огонь. Он утолит

«Желанье душ, которым Дух велит
Светить Земле, светясь и пламенея.
К родной ушла родная тень. Позднее
Расплавится твой слитый монолит.

«Желай, и жди. Когда благословеньем
Моих олив благословен союз,
То вечность — верь — испытана мгновеньем.

«Живых мне не дано расторгнуть уз.
Что жить должно, смеется над забвеньем.
В день третий я — вожатый в Эммаус».

VII

Как мертвый уголь, перекален раскалом,
Ожив, родит ковчежец солнц — алмаз, —
Слеза скупая канула из глаз
И в скляницу легла живым кристаллом.

И Гостя мне: «Любви творю наказ —
Дань слез твоих смешить в сосуде малом
С печалью той, что, светлым покрывалом
Одетая, здесь плакала не раз

«Над тем, кто мертв и — как лагуна молотом —
Закрыт от волн живых. Но как черна
Тюрьма корней, а цвет цветет над долом,

«И все корней и цвета жизнь одна:
Так все ты с ней. Клянусь твоим оболотом,
Что ты мне дашь: тебя возьмет она.»

VIII

Сказала. Я — взглянул, и призрак милый
На миг блеснул, примнилось, надо мной...
Но, выпитый лазурной глубиной,
Прозрачности небесною могилой,

Истаял в свет, где семицветно-крылой
Невестою и Вечною Женой,
Цветя, манил в предел заповедной
Сад Радуги детей Земли унылой.

О Матерь-Твердь! Невеста-Смерть! Прейду
И я порог, и вспомню, вспоминая.
Сказала Ты: «иди!» — и Ты: «приду».

Ты — Дверь Любви, и Ты — любовь родная!
Единой я — в Тебе, единой, жду.
Тесна любви единой грань земная...

И в духе был восхищен я вослед
Ушедшей в свет от сей юдоли скудной.
Блуждали мы в долине изумрудной —
И слышим весть внезапную: «конь блед.»

Вот бледный конь; и на коне побед,
Навстречу нам, с холмов, тропой безлюдной,
Путь медленный склоняет всадник чудный;
И покрывалом бледным он одет.

И бледный лик сверкнул нам, и угрозой
Красы неизреченной сердце сжег...
Был Ангел он — иль Дева?... С алой розой

В руке, он ехал... И у наших ног
Упала роза... Призрак реял мимо...
Так вяжет Смерть сердца нерасторжимо.

СЕСТИНА

Пьяный плющ и терен дикий,
И за терном — скал отвес,
Стреть — и океан великий
До безбрежности небес...

Солнце тонет, мир покорен,
Звезды те ж выводит твердь.
Жизнь венчает дикий терен,
Пьяный плющ венчает смерть.

«Кормчие Звезды»
(«Венец Земли», из песен
о Северном Корнваллисе)

1

У зыблемых набатом Океана
Утесов, самоцветные пещеры
Таящих за грядями косм пурпурных, —
Мы смуглых долов разлюбили лавры,
Следя валов по гулкой мели руны,
И горьких уст нам разверзались гимны.

2

Как благовест, пылали в духе гимны
Отзывных уз набатам Океана,
Обетные в песках зыбучих руны;
И влажные внимали нам пещеры,
И вещие чело венчали лавры,
По тернам Вахх горел в плющах пурпурных.

3

Но трауром повиты трав пурпурных,
Крестились вы в купелях горьких, гимны!
И на челе не солнечные лавры, —
Сплетался терн с обрывов Океана,
Что заливает жадные пещеры
И темные с песков смывает руны.

4

Любовь и Смерть, судеб немые руны,
 Как солнц скрижаль, владыкой тайн пурпурных
 Зажженные во мгле земной пещеры!
 Любовь и Смерть, созвучных вздохов гимны,
 Как пьяный плющ над бездной Океана
 И лютый терн!... Святые, встаньте, лавры!

5

Победные, бессмертье славьте, лавры!
 Начертаны заклятий верных руны:
 Их унесут лобзанья Океана
 Туда, где кольца в недрах спят пурпурных.
 Вотще Океанид глухие гимны
 Чаруют заповедные пещеры.

6

Разверзнутся лазурные пещеры!
 Так прорицали, зыблясь нежно, лавры;
 Так вдохновенные вещали гимны;
 Так роковые повелели руны.
 Обетный дар — в гробнице лон пурпурных,
 В сокровищнице верной Океана.

*

На мелях Океана наши руны;
 Бессмертья лавры, вы в зарях пурпурных!
 Жизнь — Смерти гимны; Жизнь — Любви пещеры.

ВЕНОК СОНЕТОВ

Кольца — в дар Зажегшему...
Океану Любви — наши кольца любви!

Л. Зиновьева-Аннибал («Кольца»)

На подвиг вам божественного дара
Вся мощь дана:
Обретшие, вселенского пожара
Вы — семена!...
Дар золотой в Его бросайте море —
Своих колец:
Он сохранит в пурпуровом просторе
Залог сердец.

«Кормчие Звезды» («Жертва»)

*Мы — два грозой зажженные ствола,
Два пламени полуночного бора ;
Мы — два в ночи летящих метеора,
Одной судьбы двужалая стрела.*

*Мы — два коня, чьи держит удила
Одна рука, — одна язвит их шпора ;
Два ока мы единственного взора,
Мечты одной два трепетных крыла.*

*Мы — двух теней скорбящая чета
Над мрамором божественного гроба,
Где древняя почитет Красота.*

*Единых тайн двугласные уста,
Себе самим мы Сфинкс единый оба.
Мы — две руки единого креста.*

«Кормчие Звезды». («Любовь»)

I

Мы — два грозой зажженные ствола,
Два светоча занявшей дубравы:
Отмечены избраньем страшной славы,
Горим... Кровь жил, — кипя, бежит смола.

Из влажных недр Земля нас родила.
Зеленые подъемля к Солнцу главы,
Шумели мы, приветно-величавы;
Текла с ветвей смарагдовая мгла.

Тоску Земли вещали мы лазури,
Дреме корней — бессонных высей бури;
Из орлих туч ужалил нас перун.

И, Матери предав лобзанье Тора,
Стоим, сплетаясь с вещуньюю вещун, —
Два пламени полуночного бора.

II

Два пламени полуночного бора,
Горим одни, — но весь займется лес,
Застонет весь; — «в огне, в огне воскрес!» —
Заголосит... Мы запевалы хора.

Мы, рдяных врат двустолпная опора,
Клубим багрец разодранных завес:
Чей циркуль нас поставил, чей отвес
Колоннами пурпурного собора?

Который гром о нас проговорил?
И свет какой в нас хлынул из затвора?
И наш пожар чье солнце предварил?

Каких побед мы гимн поем, Девора?
Мы — в буре вопль двух вспыхнувших ветрил;
Мы — два в ночи летящих метеора.

III

Мы — два в ночи летящих метеора,
Сев дальних солнц в глухую новь племен;
Мы — клич с горы двух веющих знамен,
Два трубача воинственного сбора;

И вам, волхвы всезвездного дозора, —
Два толмача неведомых имен
Того, чей путь, вняв медный гул времен,
Усладой роз устлать горит Аврора.

Нам Колокол Великий прозвучал
В отгулах сфер; и вихрь один помчал
Два знаменья свершительного чуда.

Так мы летим (из наших нимбов мгла
Пьет лала кровь и сладость изумруда) —
Одной судьбы двужалая стрела.

IV

Одной судьбы двужалая стрела
Над бездной бег расколотый стремил,
Пока двух дуг любовь не преломила
В скрещении лучистого угла.

И молнии доколь не родила
Тоска двух сил, — одну земля кормила,
Другую туч глухая мгла томила —
До ярых нег змеиного узла.

Чья власть, одна, слиянных нас надмила —
Двусветлый дар струить, чтоб темь пила, —
Двух сплавленных, чтоб света не затмила?

И чья рука волшебный луч жезла
Четой эхидн сплетенных окаймила?
И двух коней одержит удила?

V

Одна рука одержит удила
Двух скакунов. Однем браздам покорны,
Мы разожгли горящих грудей горны
И напрягли крылатые тела.

Два молнию похитивших орла,
Два ворона единой вещей Норны,
Через горный лед и пламенные терны
Мы рок несем единый, два посла.

Один взнуздал наездник-демон кòней
И, веселясь неистовой погоней,
То на двоих стопами, прям, стоит, —

То, разъяря в нас пыл и ревность спора,
На одного насядет — и язвит
Единая двоих и бесит шпора.

VI

Единая двух кòней колет шпора;
В нас волит, нас единый гонит дух.
Как свист бича, безумит жадный слух
Немая весть двойного приговора...

Земную грань порыва и простора
Так рок один обрек измерить двух.
Когда ж овцу на плечи взял пастух, —
Другой ли быть далече без призора?

Нет, в овчий двор приидет и она —
И, сирая, благого Кристофора
На кроткие возляжет рамена.

Уж даль видна святого кругозора
За облаком разлук двоим одна:
Два ока мы единственного взора.

VII

Два ока мы единственного взора;
И если свет, нам брезживший, был тьма,
И — слепоты единой два бельма, —
И — нищеты единой два позора, —

Бредя в лучах, не зрели мы убора
Нетленных слав окрест, — одна тюрьма
Была двоим усталых вежд дрема
Под кущами единого Фавора.

Но ты во храм сияющий вошла;
А я один остался у притвора,
В кромешной тьме... И нет в устах укора, —

Но все тобой светла моя хвала!
Одних Осанн мы два согласных хора;
Мечты одной два трепетных крыла.

VIII

Мечты одной два трепетных крыла
И два плеча одной склоненной выи,
Мы понесли восторги огневые,
Всю боль земли и всю пронзенность зла.

В одном ярме, упорных два вола,
Мы плуг влекли чрез целины живые,
Доколь в страду и полдни полевые
Единого, щадя, не отпрягла

Хозяина прилежная забота.
Так двум была работой красота
Единая, как мед двойного сота.

И тению единого креста
Одних молитв слияли два полета
Мы, двух теней скорбящая чета.

IX

Мы — двух теней скорбящая чета
Над сном теней Сновидца грезы сонной...
И снится нам: меж спящих благовонный
Мы алавастр несем к ногам Христа.

И спит народ и стража у креста,
И пьян дремой предсмертной пригвожденный.
Но, преклонив к нам облик изможденный:
«В иные взят», — так молвит он, — «места,

По Ком тоской болеете вы оба,
И не найдет для новых, горших мук
Умершего земли мятежной злоба.

Воскресшего не сдержит темный круг»...
И вот стоим, не разнимая рук,
Над мрамором божественного гроба.

X

Над мрамором божественного гроба
Стоим, склонясь: отверст святой ковчег,
Белеющий, как непорочный снег
Крылами вьюг разрытого сугроба

На высотах, где светов мать — Ниоба
Одела в лед свой каменный ночлег...
Отверст — и пуст. Лишь алых роз побег
Цветет в гробу. Глядим, дивясь, оба:

Ваяньями гробница увита, —
Всю Вахх заткал снаружи гроздьев силой
И стае птиц их отдал светлокрылой.

И знаем: плоть земли — гробница та...
Невеста, нам предстала ты могилой,
Где древняя почиет красота!

XI

Где древняя почиет красота,
Ты, Дионис, гостей родной чужбины
Скрестил пути и праздновал гостины!
Из трех судеб разлукой отнята

Одна была. Два сорванных листа
Ты, сочетав, умчал в свои быстрины.
Трех прях прельстил и выпрял три судьбины.
Тобой благих явилась правота!

И, как пята ответствен пята,
Когда один в священном пляшет круге,
Иль звезд-сестер вращается чета, —

Исполнилась нецельных полнота!
И стали два святынь единых слуги,
Единых тайн двугласные уста.

XII

Единых тайн двугласные уста,
Мы бросили довременное семя
В твои бразды, беременное Время, —
Иакха сев для вечера Христа;

И рдяных роз к подножию Креста
Рассыпали пылающее бремя.
Так в пляске мы на лобной выси темя,
На страшные в венках взошли места.

Безвестная сердца слила Кана;
Но крестная зияла в розах рана,
И страстный путь нам подвиг был страстной. —

И духом плоть, и плотью дух — до гроба,
Где, сросшись вновь, как с корнем цвет родной,
Себе самим мы Сфинкс единый оба.

XIII

Себе самим мы Сфинкс единый оба,
Свой делим лик, закон свершая свой, —
Как жизнь и смерть. Мой свет и пламень твой
Кромешная не погребла чащоба.

Я был твой свет, ты — пламень мой. Утраба
Сырой земли дохнула: огневой
Росток угас... Я жадною листвою,
Змеясь, горю; ты светишь мной из гроба.

Ты ныне — свет; я твой пожар простер.
Пусть пали в прах зеленые первины
И в пепл истлел страстных дерев костер:

Впервые мы крылаты и едины,
Как огонь-глагол синайского куста;
Мы — две руки единого креста.

XIV

Мы две руки единого креста;
На древо мук воздвигнутого Змия
Два древние крыла, два огневые.
Как чешуя текучих риз чиста!...

Как темная скрижаль была проста!
Дар тесных двух колец — ах, не в морские
Пурпурные струи! — огня стихия,
Бог-Дух, в Твои мы бросили уста! —

Да золото заветное расплавит
И сплавит вновь — Любовь, чье царство славит
Дубравы стон и пылкая смола!...

Бог-Дух, Тебе, земли Креститель рдяный,
Излили сок медвяный, полднем пьяный,
Мы, два грозой зажженные ствола.

КАНЦОНА II

1

Сидящею на мраморном столпе
Явилась ты, на зов немых печалей,
 В селеньях грезы сонной;
И белый столп, над лугом вознесенный,
И снежный блеск одежд, и свет сандалий
 Тебя приметной делали толпе.
Смеясь, хотела к низменной тропе
 Ты ринуться с колонны,
 Как ангел окрыленный:
Воздушной мы не верили стопе.
 Как облак, столп истаял:
Внезапней ты сошла, чем каждый чаял.

2

Был вестью утренней возвеселен,
Кто хладный холм лобзал в ночи пасхальной,
 Когда святится славой
Невеста-Ночь, и смертью смерть поправый
Ей зрим Жених, и рвется погребальный
В могилах, на святых останках, лен.
Безмолвствуй, песнь! Возревший ослеплен.
 Пой: благостны и правы,
 Любовь, твои уставы!
Несешь ты миро — камень отвален.
 Но в свете сокровенны,
Чьи новые тела цветут нетленны.

3

Склонилась, шепчешь мне: «Тебя вотще ль
 Я наставленьем долгим наставляла
 В доверьи цельном Свету?
 Из явных тайн моих простую эту
 Еще ль разоблачить от покрывала
 Ты медлишь робким сердцем, — и досель
 Все за холмом звучит моя свирель,
 Подруга Божью лету,
 Послушная обету
 Тебя призвать в мой новый, светлый хмель?
 Вотще ль Христос родился
 Во мне пред тем, как ты со мной простился?»

4

Склонилась ближе, шепчешь: «Умереть, —
 Знай: жизнь благословить. Земля — начало
 Любви. Тебе хваленье,
 Смерть, верная Земле, — богоявленье
 Любви земной! Нас таинство венчало
 Заветных Врат, чтоб нам в любви созреть
 И всю победной славу лицезреть
 В бессмертном убеленье!
 Восслав же разделенье
 Нетленной плоти с тем, чему сгореть
 Завещано любовью,
 Чтоб любящим смешиться новой кровью.»

5

Умолкла... Чу, всполох... Куда, куда,
 Вы, белые?... Ах, в древо золотое
 Укрылись — и на лоно
 Тебе роняют дар листвы червонной —
 Три голубя... О, пиршество святое!
 Вкусила ты бессмертного плода, —
 И мне дана причастная чреда...

Сплетясь, стоим... Колонна —
Под нами. С небосклона
Тремя лучами свет струит звезда.
К ним столп стремится, белея,
Упругий стебель, как стройная лилея.

*

Земная песнь, молчи
О славе двух колец в одном верховном,
О двух сердец слияньи безусловном!
А ты, колонна светлая, умчи
Меня в эфир нетленный,
Любови совершенной
Слепого научи!
Паломнику, чей посох — глаз в ночи,
Кого кольцо ведет путем неровным, —
Всю тайну плоти в пламени духовном
Разоблачи!

ГОЛУБОЙ ПОКРОВ

ЦИКЛ СОНЕТОВ

PROOEMION

«Ora e sempre».
— «Ныне и вечно».

Был *Ora - Sempre* тайный наш обет,
Слиянных воль блаженная верига:
Мы сплавил из Вечности и Мига
Златые звенья неразрывных лет.

Под землю цепь ушла, и силы нет
В тебе, Любовь, лелеемого ига
Тюремщица и узница, — для сдвига
Глубоких глыб, где твой подспудный свет.

Но не вотще в свинец того затвора,
Что плоть твою унес в могильный мрак,
Я врезал сталью наш заветный знак.

В одно кольцо сольются кольца скоро,
И с Вечностью запретный Мигу брак
Свершится. «*Sempre*, слышишь?» — «Слышу. *Ora*».

I

Покорствуя благим определеньям,
Усладой роз устлали мы порог,
Положенный меж наших двух дорог:
Моей — к ночным, твоей — к дневным селеньям.

Но если ты, склонясь к моим томленьям,
Меня вела — и я не изнемог,
И свет, слепец, тобою видеть мог:
Являйся мне, послушная моленьям,

С кропильницей в сомкнувшихся руках,
Чуть зрима за тонким покрывалом,
Вся — звездный путь в прозрачных облаках, —

И помавай над путником усталым,
Над жаждущим, влачащимся в песках,
Охладных пальм легчайшим опахалом!

II

Я видел: путь чертя крутой дугой,
Четой летим в эфире лебединой:
С уступа гор — в нагорье за долиной —
Так две стрелы спускает лук тугой.

И черен был, как ночь, из нас единый;
Как снег белел с ним свившийся другой:
Не змия ль брак с голубкою благой
Сплетенных шей являл изгиб змеиный?

И видел я, что с каждым взмахом крыл
Меняли цвет, деляся светом, оба;
И черный бел, и белый черен был.

И понял я, что Матери утроба,
Как семя нив, любви лелеет пыл,
И что двоих не делит тайна гроба.

III

Над глетчером, лохматым и изрытым,
Мы набрели в скалах на водоем.
Георгий ли святой прошиб копьем
Кору ключей? Но некий конь копытом

Ударил тут; и след все зрим... В забытом,
Отшедшая, убежище своем
Мы вновь сошлись, — вновь счастливы вдвоем
В святилище, завесой туч укрытом!

В венке циан, припала ты на грудь...
Чрез миг — сквозила в облаке, венчальный
Целуя перстень и завет прощальный

Шепча: «Любить — мы будем! Не забудь!...»
И, тая, — тайный знак знаменовала,
Как будто сердцу сердце отдавала.

IV

Пустынных крипт и многостолпных скиний
Я обходил невиданный дедал.
Лазоревых и малахитных зал,
Как ствольный бор, толпился сумрак синий.

Сафир густел, и млел смарагд павлиний
В глубокой мгле воздушных покрывал,
Какими день подземный одевал
Упоры глыб, мемфисских плит старинней.

Дикий и трикий в двух руках
Подъемля, ты предстала мне при входе
В мерцавший сад, — как месяц в облаках —

В когорте дев, покорных воеводе.
Вскричала: «Myrias, arma!...» Блеск свечей
Разлился вокруг, и звякнул звон мечей.

V

Когда бы отрок смуглый и нагой,
С крылами мощными, с тугим колчаном,
Не подпирал усилием неустанным
Мне локоть левый, и рукой другой

Не на твоей висел руке благой
Я тяжким телом, — как над океаном
Могли бы вместе мы к заветным странам
Эфирный путь одной чертить дугой,

Подруга-вождь? Но, в заревой купели
Прозрачных лон, уже растет кристалл,
Уж над волной зубцы его зардели.

Он островерхим островом предстал.
Доступны осиянные вершины...
В заливах слышен оклик лебединый.

VI

Есть нежный лимб в глубоком лоне рая,
Мариной одеян пеленой.
Елей любви, двух душ сосуд двойной
Наполнивший до их земного края,

Блаженно там горит, не умирая,
Лелеемый живой голубиной
Воздушных скал. Там, с ласковой волной
Святых морей лазурию играя,

Сафирный свод таит теней четы,
Залог колец обретшие в просторе
Божественной, бездонной полноты.

Разлуки там пережитое горе
Утешилось... Туда уводишь ты
Мой зрящий дух чрез пламенное море.

VII

И там войти в твое живое лоно,
В воскресшее, любовь моя могла.
В нем розою дышала и цвела
Твоя любовь, и рдела благовонно.

И было, как ночной эфир, бездонно
Твоих святынь объятие. Пчела
Из розы мед полуденный пила
И ряла над сладостной влюбленно.

По телу кровь глухой волной огня
Клубила пурпур мглы благоуханной;
А в глубине лазури осиянной

Пчела вилась крылатым диском дня.
Хмелело солнце розой несказанной...
Ты в солнце недр явила мне — меня.

VIII

«Лазурь меня покровом обняла:
Уснула я в лазури несказанной
И в белизне проснулась осиянной».
— «Дай мне покров, который ты сняла».

— «Тебе довлеет», — Госпожа рекла, —
«Через плечо мой шарф голуботканый:
С ним рыцарь мой ты будешь, мой избранный!»
И голубым мне грудь перевила.

То было над слепительной стремниной:
Не снег сиял, а нежный, снежный пух.
Не белая гора несла нас двух —

В алмазах реял облик голубиный...
Внизу землей небесною блистал
Лазурной чаши сладостный кристалл.

IX

И вновь Конь бледный зрим, и Всадник Бледный...
Вкруг — мглой растет готическою храм...
Твой голубой, Мария, фимиам
Хранительно овеял взор мой бедный...

У алтаря, в лазури неисследной,
С рыданьем Ты, к пронзенным пав ногам:
«Помилуй», — молишь, — «сад, где жил Адам!
Он вытоптан подковой всепобедной!»...

И та, чей свет ведет пути мои,
Чьим пламенем душа моя сгорает,
С торжественной нисходит солеи;

Коню дары колосьев простирает;
И бледной гривы мертвые струи —
О, диво! — роз багрянцем убирает...

КАНЦОНА III

1

Я вопрошал полуденные волны:
«К вам, волны, прихожу осиротелый:
Как одиноким быть — и быть единым?»
Ответствовали волны: «В полдень белый
Мы осмоленные лелеем челны
И прядаем, гоняясь за дельфином.
Вернись, когда на побережья длинном
Луч удлиннит гребней зеленых тени
И час пески опенит розой алой.»
Я на заре усталой
Сошел на отмель, и слышал пени
Стихии одичалой:
Луна всходила, и волна вставала,
По ласке лунной томко тосковала.

2

Мятежной влаги рос прилив, мужая,
Под пристальным и нежным притяженьем;
И в камни зыбь хлестала пеной белой,
До глубины волнуема движеньем,
Всем зёркальным простором отражая
Богини нимб, средь неба онемелой,
Сплав серебра в золе порозовелой, —
Впивая полным лоном свет струистый,
Струясь и рея струйностью двойною, —
Вся жизнь родною,
Вся плотию согретая пречистой, —
Волшебной пеленою
Покрытая, — но светлых чар не видя,
В касаниях разлуку ненавидя.

Подлунные так в полночь пели волны
 Свою тоску душе осиротелой;
 Я ж в одиночестве прозрел слиянность
 Сил соприродных, и на лире смелой
 Отшедшей пел: «О ты, которой полны
 Все сны мои, — чья в сердце осиянность
 Мерцает мне сквозь тусклую туманность
 Мирской пустыни! Стала прозорлива
 Душа страданьем, и прикосновений
 Твоих, мой близкий гений,
 Познала трепет, и в огне прилива
 Незримою счастлива.
 Откройся ж мне, мои разверзни очи,
 Разоблачись светилом ясной ночи!»

*

Она в ответ: «Когда б узнали волны,
 Что в них луна, что блеща реют ею, —
 В струях своих узрели б лик желанный.
 Твоим, о мой избранный,
 Я стала телом; ты — душой моею.
 В песках моею манной
 Питаемый! воззри на лик свой вчуже:
 Жену увидишь воплощенной в муже.»

ТРИПТИХИ

РОЗЫ

I

Пора сказать: я выпил жизнь до дна,
Что пенилась улыбками в кристалле;
И ты стоишь в пустом и гулком зале,
Где сто зеркал, и в темных ста — одна.

Иным вином душа моя хмельна.
Дворец в огнях, и пир еще в начале;
Моих гостей — в вуали и в забрале —
Невидим лик и поступь не слышна.

Я буду пить, и томное похмелье
Не на земле завтра ждет меня,
А в храмовом прохладном подземелье.

Я буду петь, из тонкого огня
И звездных слез свивая ожерелье —
Мой дар тебя для свадебного дня.

II

Не ты ль поведала подругам пчелам,
Где цвет цветет, и что таит, любимый?
С каких лугов слетелся рой незримый
И золотом звенит окрест веселым?

Мед, гости Божьи, по весенним долам
Вы в улей собираете родимый!
Мой стебель иссох, и вяну я, палимый
Лучами знойными на камне голом.

А пчелы мне: «Едва живое жало
Вонзится в никлый венчик, брызнет влага,
И расцветешь ты сладостно и ало.

Мы росного изроем кладезь блага»...
И ближе льнет жужжащих ласк угроза...
Цвети же, сердце, жертвенная роза!

III

С порога на порог преодолений
Я восхожу; но все неодолен
Мой змеевидный корень, — смертный плен
Земных к тебе, небесной, вождлений.

И в облаке пурпуровых томлений
Твой недоступный образ мне явлен
Во мгле пещер, чей вход запечатлен
Сезаму нег и милости молений.

То девою покрытой и немой,
То благосклонно-траурной супругой
Тебя встречает страстный вызов мой.

И поцелуй уж обменен с подругой...
Но челн скользит с песков мечты кормой,
Подмыт волной зеленой и упругой.

СТРУИ

I

Я озером дремал. Студеными струями
Свой дар в избыток мой несли агаты скал,
И рыбы забвенье живых моих зеркал
Извивно лунными знобили лезвиями.

Мой змий, увенчанный державно меж змеями,
Заветных омутов во мгле моей искал,
И плавал аметист, и влажный лал сверкал
В смарагдных глубинах, зажженных чешуями.

И был я глух и полн; и каменное дно
Меня лелеяло. Но я жерло ночное
В нагорной чаше знал; зияло в глубь оно.

Как словом изъясню томление больное?
Там истекала жизнь, в недужном, струйном зное,
И пило жаркий ключ бездонное окно.

II

Я льюсь, и льюсь, и лью кристальные прохлады,
Дробясь и прядая по стройным остриям,
Безбольный, вольный ключ, и слившимся струям
Моим подобятся прозрачные громады,

А сам я — веяню не дышащей мэнады...
Я рею ль, падаю ль и к дольным льюсь краям?
Дышу ль лучащимся навстречу копиям,
Означившим небес полуночные грады?

И зыблется окрест цветных мерцаний хор,
Сиянья томные предбрачного заката
И нерожденный блеск таинственных аврор,

И все лазури сны, и все пыланья злата...
А там, как океан, эфирный лег простор,
Заливы синих нег, откуда нет возврата.

III

И ринула свой ключ кристальная стремнина
В сафир всезвездный твой, многоочитый Граль!
И вновь пронзила дух родимая печаль,
Что движет снов круги, недвижна и едина.

И Осиянная, представ: «Любви первина,
Разлуки дань,» — рекла, — «тобой принесена ль?»
Я малую простер из золота скрижаль;
Сияли письма на злате: «Мнемосина».

И Госпожа меня рукою обвила.
Как с тетивы тугой слетает вдруг стрела, —
Так, вдруг родившийся в двоих, один великий,

Сорвал нас вихрь. Где свет? Исчез, звеня как лук...
Грудь двуединая исполнилась музыкой...
Летим — одна волна, один певучий звук.

МИРТЫ

I

Вращается несменно рдяный круг;
Бегут по кругу мужи, влево справа.
Псам, в чьей слюне — июльских звезд отравы,
Подобит лютых пламенный недуг.

Низринувшись до встречи полудуг,
Как из печей Циклопов ярых лава, —
Бичом гонимы страшного устава,
Несутся вверх, в круженье красных вьюг.

И красные, взносясь, подъямлют розы;
А сверху льют из чаш на землю кровь;
И вниз стремят медяных мышц угрозы.

Так страстных рок явила мне Любовь;
И видел я, как в пытке жадных горнов
Плоть мертвую дробит и множит жёрнов.

II

Ты требуешь, Любовь: «Доверь глаголу
Печать моей небесной полноты.»
Два треугольника связала ты:
Восходит белый к Божию престолу, —

Марииной подножье чистоты;
А фиолетовый нисходит долу.
Сидит внизу жена, одета в столу;
Под миртами — Венерины черты.

По сторонам звезды шестиконечной,
На пурпурных краях, четой беспечной
Смеются вниз Эрота два нагих.

На основаньи белом — двое, черным
Покрытые. Тот имя знает их,
Чей брачный мирт сплела Разлука с терном.

III

Еще видений слава осветляла
Души, отобразившей их, стекло;
А милая уж миртами чело
Мне увила и влагой окропляла.

И в знаках темных весть зажглась светло,
И тайна их души не удивляла;
Она ж, на грудь приникнув, оживляла
В ней пепл огней, что сердце погребло.

И вдруг рукой вдоль чресл моих скользнула
И, трижды перекинув, затянула
На трижды препоясанном — змею.

И был охват колец столь туг и цепок,
Что в узел он всю мощь собрал мою;
Она ж вскричала, торжествуя: «Крепок!»

СНЕГА

I

На свой утес из буйственных пучин
Ты пламенем пловца манила, Геро!
Вздымалась тускло-пенно, стлалась серо
Седая муть. Маяк пылал один.

И твой Леандр, как некий исполин,
Зыбь рассекал кипящего кратэра, —
Дабы порхнуть из мглы, как эфемера,
В багрец твоих распахнутых купин.

Зачем же ныне, цели достигая,
Несменно-близким близкий видя брег, —
Я должен плыть, все плыть, изнемогая,

А светоч вдаль стремится багряный бег?...
И влагу ль раздвигает плоть нагая? —
Ее ль сковал, как кипень белый, снег?

II

Оснежены сквозных ворот затворы;
Сугробы за оградю железной,
Нетронуты, лежат в ночи беззвездной.
Вернись, пришлец, в доступные просторы!

Немых надежд куда подьемлешь взоры,
Желаний зорких вызов бесполезный?
Живые сны весны твоей любезной
Толпой подруг ушли за тенью Кору.

Невестины уборы не увянут,
Что в розовый вплетала дева локонов;
Но мир лелеет луг нетленный ныне.

И красоту в недвижимой святыне
Спасает Смерть, — доколе не проглянут
Родные лица из отверстых окон.

III

E le stelle migliori acquistan forza.

Petrarca

Мощь новую приемлют надо мной
Благие звезды, и весны Господней
Пророчат близость. Зорче и свободней
Душа скользит над пленностью земной.

Волнуются под снежной пеленой
Цветущей тайной перси Преисподней...
Но сиротливей никнут и безродней
Кресты кладбищ под вьюгой ледяной.

Родился Бог. Вершится в вышних Слава,
И «Мир земле» расслышан в глубинах;
Но косных стуж окрест сильна держава.

Нисходит ночь. Не в звездных письменах
Ищи звезды. Склонися над могилой:
Сквозит полнощным Солнцем облик милой.

ЗОЛОТЫЕ САНДАЛИИ

I

Меж пальцами Твоих пречистых ног
Цвела весна — под снежностью виссона —
Червонных роз, о Лурдская Мадонна! —
Когда, раскрыв лазоревый чертог,

Явилась Ты пастушке, — и не жег
Златистый свет; чуть искрилась корона
Под платами... Отроковицей с трона
Верховных сил на диких скал порог

Ты, стан обвив голубизной, ступила,
Шумящих вод источник отперла
И брызгами целений окропила

Угрюмый свод пещерного жерла.
Благословен Твой путь из светлых далей
И след в горах от солнечных сандалий!

II

Когда б я знал, что в темном море лет
Светила роз моих, дробясь, дрожали —
Отражены, как письма скрижали,
Замкнувшей в медь таинственный завет;

Когда б я знал, что твой грядущий свет
Они за склон заране провожали,
Откуда тень за тению бежали
В угрюмый лес, где Беатриче нет:

Златых кудрей, меж кипарисов черных,
Печалию тех смугло-желтых роз
Я б не венчал! Земле моей покорных,

Я б алых роз искал, и пьяных лоз!...
Я б не сковал тебе для райских далей
Из золота любви моей сандалий!

III

Благословен твой сонм, собор светил,
Невидимых за серебром полдневным!
В годину слез, на торжестве плачевном,
Мне Бог Любви твой свет благовестил.

Благословен Вожатый, кто мостил
Твой путь огнем нежгучим и безгневным!
Он телом тень твою одел душевным
И ног твоих подошвы озлатил.

Я видел сны; я ведал откровенья;
Я в злате роз идущей зрел тебя:
Твои шаги — молитв златые звенья,

Ты движешься, пылая и любя...
Сойди ж в мой лес из недоступных далей
На золотых лугах твоих сандалий!

ЭПИЛОГ

ЛАДЬЯ ЛЮБВИ

ГЛОССА

И пред престолом море стекляно,
подобно кристаллу.

Апокалипсис (IV, 6)

*Ладью любви стремится твое кормило
К пещерной мгле моих бескрылых рвеней.
Куда б ни плыть за молнией мановений, —
Все вновь тобой, единой милой, мило.*

ГЛОССА

1

Виденьями и знаками меня
Ты, окружив, ведешь и возрощаешь;
И, ликами надмирного огня
Исполнив дух, слепому возвращаешь
Сияние немеркнувшего дня.
И пусть земли усталое светило,
Отпламенев, запало за туман:
Я знаю — все, что здесь нам было мило,
Взойдет, как сев, на бреге верных стран,
Куда ладью стремится твое кормило.

2

Я знаю: здесь любовь — цветок тюрьмы,
По дебрям гор скиталица ночная;
Вотще за ней влечемся слепо мы.
Тесна любви единой грань земная,
И в мир иной она растет из тьмы.
Блажен в лесу и в сумерках забвений
Ответивший на зов души родной;
Блажен к струям легчайших дуновений
Стремящий взор в предел заповедной:
Причалит челн к скалам бескрылых рвений.

Уже весны благоуханный дух
 По зыби волн стеклянных сладко веет,
 И слышит звон и славы новый слух:
 Там хор поет, там снег вершин белеет, —
 И к шёпотам твоим твой друг не глух.
 И к трепетам живых прикосновений,
 Незримый вождь, чувствительна рука:
 Под вязью роз ты цепь алмазных звений
 Сплела, Любовь! Душа лететь легка
 За молнией мгновенных манований.

Последний знак, и будут два — одно:
 Зане двоим, кто на одной постели
 Вкушали нег Господнее вино
 И смертный оцт, в неразлученном теле
 Свершиться и воскреснуть суждено, —
 Коль не вотще Мария умолила
 Спасителя прославить древний брак!
 И, щедрая, свой сев отдаст могила,
 Зане объять не может света мрак,
 И семя нив Посеявшему мило.

AMOR BEATAM ME VOCAT NON PERPERAM
DOLENS. EAMNE NOS BEATITUDINEM
UT SIMUS UNA OREMUS? AN UT UNA DEO
INSERVIAMUS? NUNC AMOR CAELI BEAT.
DUM NE BEATITUDINEM TURBES DEI
INSCITIA DONUMQUE ODORIS EFFLUAT.
ERGO BEATAM ME VOCET DOLOR PIUS.

EXIT LIBER
DE AMORE ET MORTE

КНИГА ПЯТАЯ

ROSARIUM

СТИХИ О РОЗЕ

I. ПРОЛОГ. — II. ГАЗЭЛЫ. — III. ЭПИЧЕСКИЕ СКАЗЫ И ПЕСНИ.
— IV. В СТАРО-ФРАНЦУЗСКОМ СТРОЕ. — V. СОНЕТЫ. —
VI. АНТОЛОГИЯ. — VII. РАЗНЫЕ ЛИРИЧЕСКИЕ СТИХОТВО-
РЕНИЯ. — VIII. «ФЕОФИЛ И МАРИЯ», ПОВЕСТЬ В ТЕРЦИНАХ.
— IX. ЭПИЛОГ.

ЕДИНОЙ
И
НАШЕЙ ВЕРЕ

ПРОЛОГ

AD ROSAM**

Тебя Франциск узнал и Дант-орел унес
В прозрачно-огненные сферы:
Ревнуют к ангелам обитель нег — Пафос —
И рощи сладостной Киферы.

Но твой расцветший цвет, как древле, отражен
Корней твоих земной отчизной:
Ты, Роза милая, все та ж на персях жен,
И та ж под сенью кипарисной.

Таинница Любви, твоя печать горит
На бледном хладе саркофага;
И на снегах твоим дыханьем говорит
Мечу завещанная сага.

В алмазно-блещущем и голубом снегу
Она властительно-напевна;
И снится рыцарю: в дубраве на лугу
Сном непробудным спит Царевна...

О Роза дремная! Кто, мощный паладин,
Твой плен глубокий расколдует?
Кто, лирник избранный, найдет глагол один
И пеньем сферы согласует?

Кто с корнем цвет сроднит? Чей взор не помрачен
Волшебным куревом Киферы?...
Плывут в морях глава и гусли. Рассечен,
Но трижды жив триглав Химеры.

Кто б ни был ты: Геракл, иль в облаке Персей,
Убийца ль Гидры иль Медузы, —
Тебя зовут у волн, где Солнце пел Орфей,
Над Розой плачущие Музы!

ГАЗЭЛЫ

**Владимиру Францевичу Эрну *
эти сны об Афродите Небесной
посвящаю с любовью**

I

ГАЗЭЛЫ О РОЗЕ

I

РОЗА МЕЧА **

Славит меч багряной славой Роза;
Расцветает в битве правой Роза.

В тридевятном, невидимом царстве
Пленена густой дубравой Роза.

За вратами из литого злата,
За шелкóвою заставой Роза.

Не в твердыне те врата, не в тыне:
Нитью откана лукавой Роза.

В лютых дебрях, под заклатьем крепким,
У Змеи тысячеглавой Роза.

Знаменуйте, мученики, латы:
Льва зовет на пир кровавый Роза.

II

РОЗА ПРЕОБРАЖЕНИЯ **

Всем Армения богата, Роза!
Но пышней тиар и злата Роза.

Много в древней храмов островерхих;
Но священной Арарата — Роза.

Принесли твой свет от Суристана
Дэвы до ключей Эвфрата, Роза;

И до двери Тигра от Персиды
Пери — негу аромата, Роза.

Ты в канун сияешь Вардавара
До восхода ст заката, Роза.

В Вардавар Мессии, на Фаворе,
Расцвела, в Эдем подъята, Роза.

III

РОЗА СОЮЗА **

«Ты — Роза, и я — Роза».

Кандиотская песня

Ты меж юношами Крита — роза;
Я меж дев зовусь Харита-Роза.

Мы, что два куста, светвились в купу:
Белой алая увита роза.

Аль — прохожий скажет — садоводом
К белой алая привита роза?

Белый куст, ты рой пчелиный кроешь!
Как уста, моя раскрыта роза.

Жальте, пчелы! Отомщу не жалом:
Кровью солнца ядовита роза.

Мною вспыхнет, что бледнее млела
Скатных зерен маргарита, роза!

IV
РОЗА ВОЗВРАТА

Что — любовь? Поведай, лира! — Роза.
От Зенита до Надира — Роза.

Молодая мужа ревновала —
К деве-лилии, Кашмира роза.

И завяла... Так вверяет в бурю
Лепестки крылам эфира роза.

Легкой пташкой в рай впорхнула, к дэвам.
«В дом вернись,» — ей вестник мира, — «Роза!»

У дверей, под кипарисом юным,
Зацвела, зардела сиро — роза.

Милый обоняет: негу нарда,
Негу льет родного мира* роза.

Жизнью дышащей родного тела
Напояет сон зефира роза.

Плачет он — узнал подругу... Тело
Страниц-душ в юдоли мира — роза.

V
РОЗА ТРЕХ ВОЛХВОВ **

Вся над башней звездочета Роза;
Пчел рои поит без счета Роза.

Но таит заимфом дымно-рдяным
Царские в Эдем ворота Роза.

Заронила к трем волхвам, в три улья,
Райский мед святого сота Роза.

Расцвела в садах царевых, долу,
У священного кивота Роза.

Из пурпурных недр явила чудо
Голубинога возлета Роза.

В твердь глядят волхвы: звездою новой
Славит ночь солнцеворота Роза.

VI

РОЗА ОБРУЧЕНИЯ

Упоена и в неге тонет роза;
А соловей поет и стонет, роза,

В сплетенье кущ, тобой благоуханных,
Пока восточных гор не тронет Роза.

Усыплена волшебным обаяньем,
Колелеет лень и стебель клонит роза;

А царь певцов поет — и под наитьем
Предутренним росу уронит роза.

О женихе поет он, о влюбленном...
Лелеет плен и чар не гонит роза:

В бездонных снах, с кольцом любви забвенной,
Обет одной любви хоронит роза.

VII

РОЗА ВЕЧНЫХ ВРАТ

Страж последнего порога — Роза.
Дверь невестина чертога — Роза.

Разомкнутся с тяжким стоном цепи;
Но твое мерило строго, Роза.

Меж столпов, меж адамантных, рдеет
И струит дыханье Бога — Роза.

«Вся я здесь благоухаю» — молвит, —
«Да уснет земли тревога», — Роза.

Девам: «белоогненного» — молвит, —
«Узрите Единорога», — Роза.

Женам: «совершилось!» — молвит, — «вскоре
Полная луна двурога», — Роза.

Юношам: «с главы кто даст мне локон,
На земле возможен много», — Роза.

«С паладином на полнощной страже
Обмену кольцо залога, Роза».

Странники любви, с терпением ждите:
Верная в пути подмога — Роза.

Расцветет и воспарит над стеблем,
Вождь вам алый и дорога, — Роза.

II

TURRIS EBURNEA

I

Изваяна не из ка́меней — из слоновой кости Башня.
У зеленых райских раменей — из слоновой кости Башня.

Светит вам, любви паломники, словно рог ликорна белый,
Словно парус в море пламеней, — из слоновой кости Башня.

Жгут ступню пески горячие... Вот ночлег, и ключ, и пальмы...
Снится сердцу Роза знаменей, из слоновой кости Башня.

Смуглым золотом препоясанных, облеченных в пурпур черный, —
Вас покоит в брачной храмине из слоновой кости Башня.

II

Манны ты живой ковчег, из слоновой кости Башня!
Ты белей, чем горный снег, из слоновой кости Башня!

В злобной ревности пучин, в треволненьи ночи бурной,
Ты — маяк и верный брег; из слоновой кости Башня!

Ось незаблемых небес твой одержит остов нежный;
Ты смиряешь волн набег, из слоновой кости Башня!

Замкнут девственный оплот гладких стен, и приступ тщетен:
Двери нет в чертоги нег, из слоновой кости Башня!

Только Голубю с лучом ты раскрыла чашу розы,
О, Земли в лазурь побег, из слоновой кости Башня!

Двери нет, но многих душ ты приют странноприимный.
Дай нам с милыми ночлег, из слоновой кости Башня!

III

Ты нам дашь цветы лазурные, из слоновой кости Башня!
Будем розы мы пурпурные, из слоновой кости Башня! —

Как придем в твои обители, как минуем в утлых челнах
Этих странствий воды бурные, из слоновой кости Башня!

Только в пристани на якорях нас дождися, парус белый,
Turris Domini Eburnea, — из слоновой кости Башня!

III

НОВЫЕ ГАЗЭЛЫ О РОЗЕ

I

РОЗА ОГНЯ

Если, хоть раз, видел твой взор — огни розы,
Вечно в душе живы с тех пор — огни розы.

Сладкая мгла долы томит, глухой пурпур...
Жди: расцветут, вспыхнув меж гор, огни розы.

Встал фимиам; жертва горит; текут смолы...
Жди: просквозят дымный затвор — огни розы.

Эти уста рдяным вином потир полный:
Пей же, любовь, солнца раствор — огни розы!

II

РОЗА ГОРЫ КАРМЕЛА

Пел царь певцов... Немела, —
Царя не разумела, —
Благоухая, роза
Дубравного Кармела.
И в полночь песнь умолкла,
Как буря прошумела —
И долу разметалась

Кудрявая омела
В венцах дубов безглавых...
До утра твердь гремела;
Певца взяла, — но розы
Восхитить не посмела.

III

РОЗА ЦАРИЦЫ САВСКОЙ **

Лев, ангел Абиссинии, в тройном венце из роз.
Зардели своды синие в тройном венце из роз.

Летят шестикрылатые ко льву из алых врат,
Как радуги павлинии, в тройном венце из роз.

На дикой гриве, вздыбленной, почил Господень крест,
Как жезл, процветший в скинии, в тройном венце из роз.

Царица, гостя Савская, с кольцом Давидов сын
Лежат в златом триклинии, в тройном венце из роз.

Ревнуют внуки смуглые с тройных уступов гор
О древнем благочинии, в тройном венце из роз.

То негусы, властители низин, что топчет слон,
И скал, где пард и пинии, в тройном венце из роз;

Колено Соломоново, монархи бездн и круч,
Где кедр, да ветер, да инеи, в тройном венце из роз.

IV

РОЗА КРОВИ

Мой дар — алый! Алые кровью несущи — розы Адона.
Сорвав ризы, — жены, оплачьте красу — розы Адона!

Я цвел, пастырь. Вепрь мою плоть прободал. Влагой измлея я.
Из той влаги, вспыхнув, зардели в лесу — розы Адона.

Как снег, белый — к мертвому лик наклонив, сладко струила
Любовь слезы. Рдяные, пили росу — розы Адона.

Адон, имя — пастырю; ей — Астарет. В небе мы вместе,
Когда серпный светоч сребрит полосу розы Адона.

V

РОЗА ЦАРСКОГО СЫНА

Видал я на дне долины розу:
Славят белые ясины розу,

И поят, дробясь, как жемчуг скатный,
Семь ключей с крутой стремнины розу.

Овеают ваиями пальмы,
Опахалами павлины розу.

Райские сидят на кедрах птицы;
Пеньем веселят с вершины розу.

Ветерка душистым раствореньем
Райские целуют крины розу.

Снеговерхий ангел держит стражу,
Чтоб не взяли злые джины розу.

Сын царев по вертограду бродит;
Не отдаст за все рубины розу.

VI

РОЗА ПЧЕЛИНОГО ЖАЛА

Любовью лунной млея,
Безумная лилея
Тоскует в полдень знойный,
Томительно белея.
И в девственном сосуде
Пахучий дар елея
Таит... А роза, пчелке
Льет нектар, не жалея,

И грезит жала солнца,
Желанием алея...
Сестра сестры не слышит,
Горя и вождедея:
Та — меч лобзая жгучий,
Та — бледный луч лелея.

VII

РОЗА ДИОНИСА

Дионисова отрада
Грозд пурпурный винограда,
Темнокосмый плющ — другая,
Третья — ты, царица сада.
И тебе Киприда, роза,
Нежной — нег богиня — рада;
Оттого мне розу славить —
Послушанье и услада.
Ибо нам любовь ковала
Не разумница Паллада,
Не семейственница Гера, —
Но стрелою, полной яда,
Ранил нас крылатый лучник,
И ему была награда
Милой матери улыбка;
И святого вертограда
Твоего венчалась гроздьем,
Дионис, моя мэнада.

VIII

UNA **

Кто нашел на стебле три — розы,
Небом избран тот в цари — розы.

Три в руках; четвертый дар — счастье —
В лоне дней: кто смел, сberi — розы.

Ты ж, певец, сломай свой жезл царский;
Ты трем нищим подари — розы.

Чье ты солнце, соловей, славишь
От заката до зари? — Розы.

Сердце, нет тебе другой — милой!
Ты в лучах одной сгори — розы!

Царь-заложник! Ей одной, — тайной, —
Пой, и с именем умри — Розы.

ЭПИЧЕСКИЕ СКАЗЫ И ПЕСНИ

СОН МАТЕРИ-ПУСТЫНИ
ДУХОВНЫЙ СТИХ

В оны веки, пред тем как родиться
От Пречистой Господу Иисусу,
Сон приснился Матери-Пустыне.
Спит Пустыня в раздолье широком,
По лесочкам кудри разметала,
Раскинулась по степям зеленым;
Ноги моет ей синее море,
На устах алеют ясны зори.
И снится Пустыне, будто вырос
Розов цветик у нее из сердца;
А с поднебесья рука простерлась,
Будто с корнем цвет вырывает.
Обливалась Матерь алой кровью,
Лежит вся в крови и горько тужит,
Не о боли, о цвете жалеет.
Упал тут с лазорева неба
Лазоревый камень, бирюзовый;
Западал в белы груди, до сердца,
И залег тяжелый в самом сердце.
Тяготит камень грудь, распирает;
Свою душеньку зовет Пустыня,
Воздыхает смертным воздыханьем:
«Войди мне в сердце, малое чадо,
В мое сердце, в лазоревый камень;
А уж тело мое каменеет».
Пошла душа в лазоревый камень,
А входит в лазоревое небо,
В голубые, светлые чертоги.

Алеется в чертоге последнем,
Ровно солнце, престол светозарный;
Стоит чаша на святом престоле,
А над чашей кружит белый голубь,
Держит голубь розов цвет червленьый.
Хочет кликнуть душа Мать-Пустыню,
А она тут сама у престола,
Облаченная в белую ризу;
«Днесь я», — молвит, — «не Мать, а Невеста».
И горлицей душа к ней прильнула.

ТРИ ГРОБА **

Высоки трех гор вершины,
Глубоки три ямовины;
На горах три домовины.

На горе ли поднебесной
Сам лежит Отец Небесный;
Что пониже ли гробница —
В ней Небесная Царица;
По пригорю недалече
Третий гроб — Иван-Предтечи.

Где Мария почивает,
Алый розан расцветает,
Лепесточки распускает,
Голубочка выпускает.
Голубь-Птица воспорхнула,
Матерь Божья воздохнула.

«Выйди, Отче Вседержитель!
Солетай, Иван-Креститель!
Родился земле Спаситель».

ΡΟΣΑΛΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ**

Е. В. Аничкову

В Росалии весенние
Святителя Николы
Украстье розой, клирики,

Церковные престолы,
Обвейте розой посохи,
Пришельцы-богомолы!

Пусть роза мирликийская
Венчает хор свирельный,
Лачуги бедных рыбаей,
Их невод самодельный,
И снасти мореходные,
И якорь корабельный.

И розами по кладбищам
Усопших одаряйте,
И в розах с домочадцами
За кубком вечеряйте:
Приблизятся ли родичи, —
Дверей не затворяйте.

Разгонит роза темный полк,
А крест кренит победу.
В блаженных кущах смех и толк:
Сошлись на пир-беседу.
«Ты что, Никола, приумолк?» —
Илья пророк соседу.

И нектарного пития
Хмелиною червонной
Никола потчует Илья:
Едва Никола сонный
Ковша не выронил, лия
Напиток добровонный.

Да гром святого разбудил.
«Проснися, полно, сродник!» —
Илья, смеясь, его стыдил:
«Опять ты, колобродник,
На землю, в море ль, уходил?»
Ответствует угодник:

«Вздремнул я, брат! Красу морей
Вдруг буря возмутила;
Три сотни, боле, кораблей
Чуть-чуть не поглотила;
Из сил я выбился, ей-ей, —
Едва лишь отпустила...».

Илью весенняя гроза,
Николау славит море;
И тишина, и бирюза
На ласковом просторе,
Когда Николы образа
Все в розовом уборе.

СВЯТАЯ ЕЛИСАВЕТА

Розы дар обретшая,
Мать Елисавета!
Розой терн оплетшая
Спасова завета!
Розою расцветшая
Дочь Господня лета!

Будь благим деяниям
Тайною подмогой,
Шедшая с даянием
К братии убогой,
Скрыв под одеянием
Бремя ноши mnogой!

Звон копыт о горный хрящ:
Князь-супруг с охоты
Едет склоном черных чащ.
«Как ты тут? И что ты
Прячешь под узорный плащ?
— «Князь, весны щедроты.»

«Пусты рощи голые, —
Стужа, да морозы.
Дай, откину полы я —
Погляжу на розы...»
Сыплются веселые
Розы, розы, розы...

Что же ты смутилася?
Розы ль не потреба?
В розы обратилася
Милостыня хлеба.
Над тобой светилася
Орифламма неба.

Радуйся, венчанная
Знаменьем Христовым!
О, благоуханная
На кресте суровом
Роза, весть желанная
О союзе новом!

II

АТЛАНТИДА

Лежит под Океаном
Нетленная страна.
А древле, за туманом,
Над темным Океаном,
Незримая, она,

Как остров сокровенный
Колдуньи Калипсо,
Цвела в красе надменной;
И мимо сокровенной
Катилось колесо

Слепого Солнцебога,
И мимо боги шли...
Но, взмыв с колонн чертога
В долинах Солнцебога,
Вы, лебеди, нашли

Тот край волшебной славы,
Весь в куревах чудес, —
Вскричали, величавы,
И пали снегом славы
Из зелени небес.

Что рдеет подо мглами?
Вы сердце той земли
Похитили, и пламя,
Окутанное мглами,
За море унесли.

И розой этот пламень
Вселенной с неба дан;
А остров, мертвый камень,
Отдав небесный пламень,
Нисходит в Океан.

Но живы властелины
Подводной глубины,
И ждут глухой судьбины
Живые властелины,
И сроки сочтены.

Храните розу, братья!
Придет возмездья срок,
И рушатся заклатья.
Достойнейшему, братья,
Присудит розу рок.

Изыдет облак воев
За сердцем древних стран:
Из яростных прибоев
Полки воскресших воев
Извергнет Океан.

Лелейте розу свято:
О сердце мира суд!...
Чу, лебеди заката,
Вещающие свято,
Вечерний клич несут.



СОЛНЦЕВ ПЕРСТЕНЬ

Стань на край, где плещет море,
Оглянися на просторе:
Солнце ясное зашло,
Зори красные зажгло;
Справа месяц тонкорогий.
Топни по мели отлогой,
Влажной галькой веки тронь,
Гикни: «Гей ты, птица-конь,
Огнегривый, ветроногий!
Мчи меня прямой дорогой
Меж двух крыльев, на хребте,
К заповедной той черте,
Где небес дуга с землею
Золотой свита шлеею,
Где сошелся клином свет —
Ничего за тыном нет.
В царской, бают, там палате,
Что ни вечер, солнце, в злате,
В яхонтах и в янтаре,
Умирает на костре.
В ночь другое ль народится,
Аль, ожив, помолодится,
Заиграет на юру,
Что сгорело ввечеру?
Я тебе седок не робкий:
Все, что солнечною тропкой,
От межи и до межи,
Поизрыскал, окажи!»

Чу, по взморию дрожанье,
В гуле волн плескучих ржанье,
И окрай сырых песков —
Топ копыт и звон подков
Светит месяц тонкорогий
Прянет конь сереброногий,
Лебединые крыла,
Золочены удила, —
Пышут ноздри жарче горна
За узду хватай проворно,
Прыгай на спину коню
Конь промолвит «Уроню
Я тебя, седок, над бездной
Коль не скажешь тверди звездной
Что богаче?» Молви «Смерть,
Что над твердью держит твердь»
Загадает конь лукавей
«Что горит зари кровавей?»
Молви «Жаркая любовь
Что по жилам гонит кровь»
Втретье спросит о причине,
Почему в своем притине
Солнце кажется темно,
Словно черное пятно
Отвечай «Затем что солнце
Сквозь срединное оконце
Под землю свысока
Видит Солнце двойника
Солнце верхнее приметит,
Что во рву глубоком светит
Вдруг ослепнет, и темно,
Словно черное пятно»

— «Три кольца — мои загадки,
Три стрелы — твои разгадки
Вышли стрелы в три кольца, —
Три добычи у ловца!» —
Скажет конь «куда ж нам метить?
День догнать, иль утро встретить?»
Ты в ответ «Лети, скакун,
На луга, где твой табун,
Где берет в хомут ретивых
Солнце коней огнегривых,
Отпрягая на покой
Мокрых пеною морской!»

И за рдяными зарями
Над вечерними морями
Конь помчится, полетит,
Только воздух засвистит.
В море волны так и ходят,
В небе звезды колобродят,
Реет темный Океан,
Рдеет маревом туман.
Там увидишь небылицы:
Вьются в радугах Жар-птицы,
В облаках висят сады,
Чисто золото — плоды.
А на пастбищах янтарных,
У потоков светозарных —
Коновязь и водопой.
Среброкрылою толпой
Кони пьют, а те пасутся,
Те далече вскач несутся:
Конь за ними, в ясный дол...
Вдруг — до неба частокол,
Весь червонный, и литые
В нем ворота запертые;
Да калитка возле есть —
Колымаге в пору влезть.
Конь проскочит той калиткой
И, как вкопанный, пред ниткой
Остановится, дрожа:
Залегла тропу межа.
Скакуну тут путь заказан,
Паутинкой перевязан.
«Слезь», он взмолится, «с меня!»
Отпусти в табун коня.

«Веретенушко, вертись!
Медь-тонинушка, крутись!
Закрутись, да переймись...»
Глядь — откуда ни возьмись —
Медяница. Нитка змейкой
Обернется, и ищейкой
Вниз ползет, по ступеням,
Самоцветным тем камням.
Что ступень — то новый камень,
Новый камень — новый пламень, —
Пышных лестница гробов.
Триста шестьдесят столбов,

Все из золота литые,
Как огни перевитые,
Обступают круглый двор;
Тухнет на дворе костер,
И не черная пучина —
Посредине ямовина.
Слитками вокруг столбов
Блещет золото горбов,
Ощетиненных, как пилы
Золотые; на стропила
Перекинута хвосты;
Тел извилистых жгуты,
Чешуи и перепоны,
Словно жар, горят: драконы,
Вниз главами, долу зев
(И во сне палит их гнев)
По стволам висят узлами;
Не слюну точат, а пламя.
Сверху каждого столпа
Турьи в злате черепа,
Непомерны и рогаты,
Ярким камнем богаты;
И на семенах голов
Триста шестьдесят орлов,
Златоперых и понурых, —
Спят. Дремою взоров хмурых
Не смежает лишь один,
Как ревнивый властелин
Царства сонного, и, зорок,
Острым оком дымный морок
Озирает, страж двора,
Ямовины и костра.
Красный двор, как печь, пылает,
И клубами облекает
Ямовину и костер
Златооблачный шатер.

Пред огнищем, на престоле,
О девичьей тужит доле,
Тризну Солнцеву творя,
Государыня-Заря.
Скажешь: разумом рехнулась!
Синеалым обернулась
Покрывалом, как вдова.
Молвит таковы слова:

«Свет мой суженый! На то ли
Родилась я, чтоб неволи
Злу судьбину жить кляня?
Обманул ты, свет, меня!
Красну девицу в пустынном
Терему, за частым тыном,
В чародейном во плену,
Не замужнюю жену,
Не победную вдовицу,
Горемычную царицу,
Не ослушную рабу —
Схоронил ты, как в гробу.
Жду-пожду с утра до ночи,
Все повыглядела очи:
Сколько жду лихих годин,
Знает то жених один.
Как затопали подковы,
Да захлопали засовы,
Грудь стеснило, слепнет взор:
Свет мой суженый на двор!
Чуть отпряг коней усталых,
Впряг по стойлам застоялых,
На кладницу четверню
Разогнал, и головню
В сруб горячий повергает,
Дуб трескучий возжигает,
И невесту из огня
Кличет, горькую, меня.
Говорит: «Опять сгораю,
И до срока умираю:
С новым жди меня венцом,
Солнцевым встречай кольцом.
Ты надень на перст, заветный,
Этот перстень самоцветный:
Встретишь с перстнем у ворот —
Станет мой солнцеворот.
Сбережешь залог прощальный,
Солнцев перстень обручальный, —
Будешь ты моей женой
Вечно царствовать со мной.
Та, что перстень обронила,
Вновь меня похоронила,
Вновь на срубе мне гореть...
Помни: с перстнем Солнце встретить!...»
Так сказал, и в жерловину,
В ту глухую ямовину,

Потряся головней,
Прянул с белой четверней.

Загудело по подвалам;
Я покрылась покрывалом,
Дева — вдовый чин творю,
Без огня в огне горю,
Ярым воском тихо таю,
Да заплачки причитаю...
А взгляну вдруг на кольцо,
Вспомню милое лицо, —
Света Божьего не взвижу,
Жениха возненавижу!
В персях как змею унять?
Грусть-печаль мою понять?
Много ль я его видала?
Аль всечасно поджидала?
Счет забыла я годин!
Раз ли было то один?
Аль и встарь он ворочался,
С милой перстнем обручался,
Обручась — пропадал,
Молодую покидал? —
И умом я не раскину,
И не вспомню всю кручину.
Знаю: он со мной не жил,
Расставался — не тужил.
Чую, где ты, царь, ночуешь;
Вижу, свет, где ты кочуешь:
Знать, другая у царя
Молодая есть Заря.
А коль за морем прилука,
Не постыла мне разлука,
Не хочу я ничего,
Ни колечка твоего!»

Так сердечная тоскует,
Неразумная ревнует;
Сходит с красного двора,
От потусклого костра.
Двор пониже у царицы,
У невестной есть вдовицы, —
Где лазоревый дворец
Смотрит в синий студенец.
Змейка — вслед. Змее последуй,

Входы, выходы разведай,
Все доточно примечай;
За царицей невзначай
Стань, как жалобно застонет,
С белой рученьки уронит
Солнцев перстень в студенец.
Тут спускай стрелу, стрелец!

Из реки из Океана,
Что под маревом тумана
Кружным обошла путем
Средиземный окаем,
Рыба — гостя не простая,
Одноглазка золотая,
В струйной зыби студенца,
Что ни вечер, ждет кольца.
Как царица перстень скинет,
Рот зубастый тать разинет,
Хвать — поймала перстенок.
Коловратный мчит поток
Рыбу к заводи проточной.
На окраине восточной
В те поры сойдет в моря
Государыня-Заря, —
Уж не сиряя вдовица,
А румяная девица, —
Тело нежное свежит,
Со звездой ворожит.
К Зорьке рыбка подплывает,
Рот зубастый разевает:
Вспыхнет полымем лицо
У девицы, как кольцо
Заиграет, залучится!
Им в купальне обручится,
Сядет на желты пески,
В алы рядится шелки,
Медны двери размыкает,
Из подземья выпускает
Белых коней на простор —
И, вперив на Солнце взор:
«Женихом тебя я чаю,
А кольца не примечаю,» —
Молвит: «что ж, мой светлый свет,
На тебе колечка нет?
Вот оно: надень заветный
Царский перстень самоцветный!

Выйдешь с перстнем из ворот —
Станет твой солнцеворот.
А дотоле, по неволе,
Голубое должен поле
Плугом огненным пахать,
До межи не отдыхать.
Уронил ты перстень в воду —
Потерял свою свободу.
Солнце красное, катись!
К милой с перстнем воротись!»
Солнце — в путь; но зачатое
То колечко золотое
Зорьке поздней выдает;
Зорька рыбке отдает;
Рыба влагою проточной
Мчит его к заре восточной;
А придверница Заря
Спросит перстень у царя,
Без того не помирится:
Так с начала дней творится,
Рыбьим ведовством заклят,
Солнца пленного возврат.

Слушай, кто умеет слушать!
Коль умыслил чары рушить,
Милой жизни не щади;
Каленою угоди
Рыбе в глаз! Орел бессонный
Из глазницы прободенной,
Молнией разрезав мглу,
Вырвет с яблоком стрелу.
Взмоеет ввысь, но долу канет,
Смирный сядет, в очи глянет;
В остром клюве у орла
Каплет кровию стрела,
Рыба тут по-человечьи
Об обиде, об увечьи
Востомится, возгрустит
И всю правду возвестит:

«Глаз мой жаркий, глаз единый!
Вынул клюв тебя орлиный!
Вспыхнув, ясный свет истлел,
Красной кровью изомлел!
Кровь-руда! куда ты таешь?
Где ты оком возблистаешь?

Кто тебя, мой свет, сберет,
Мне темницу отопрет?...
Кто б ты ни был, меткий лучник,
С милым светом мой разлучник,
Глаз ты выткнул мой, один:
Ты мне ныне господин.
Что велишь, тебе содею,
Кознодею, чародею:
На роду судьбина зла
Мне написана была.
Вещей рыбы помни слово:
Что прошло, зачнется ль снова?
Три лежат тебе пути:
Выбирай, каким идти.
Если Солнцев перстень выдам,
Два пути ко двум обидам;
Если перстня не отдам,
К Солнцу путь отыщешь сам.

«Путь один: коль перстень вынешь,
В глубь живую рыбу кинешь, —
Залетишь ты на орле
К порубежной той земле,
Где ключи зари восточной
Перед Солнцем в час урочный
Размыкают створы врат.
Будешь ей жених и брат,
Ненавистный, неизбежный;
Но красавицей мятежной
Овладеешь, и тебе
Покорится, как судьбе,
Самовластная царица.
И царева колесница,
И царева четверня
С мощью света и огня —
Все пойдет тебе в добычу:
Так владыку возвеличу.
Солнце в темный склеп замкнешь;
Солнцем новый бег зачнешь.

«Путь другой: как перстень вынешь,
Если мертвой рыбу кинешь, —
Возвратишься на орле
К обитаемой земле.
Тень и мрак легли по долам;

Плач и стон стоят по селам:
Не минует ночи срок,
Не прояснится восток.
Солнцев перстень ты покажешь,
Чары темные развяжешь,
Мир собою озаришь
И под ноги покоришь.
Прослывешь в молве народа
Солнцем, гостем с небосвода
Будешь с перстнем царевать,
Свет давать и отымать.
Поклоняясь, будут люди
Мощь твою молить о чуде;
Солнцу, сшедшему царить,
Ладан сладостный курить.

«Если мне кольцо оставишь,
Царской славой не прославишь
Темной участи своей;
Но лишь третий из путей
Жало чар моих потушит,
Волхование разрушит:
Лишь тогда явит свой лик
Солнца зримого двойник, —
На кого с притина Солнце
Сквозь срединное оконце
Глянув — слепнет, и темно,
Словно черное пятно.
Чтобы власть его восстановить
И пути пред ним исправить,
Ты, доверившись орлу,
В светлый скит неси стрелу.
Есть двенадцать душ в пустыне:
О невидимой святыне
День и ночь подъямля труд,
Храм невидимый кладут.
Там, где быти мнят престолу,
Ты стрелу зелену долу,
Кровь мою земле предай
И росточка поджидай.
Процветет цветистой славой
Куст душистый, куст кровавый;
Всех цветней единый цвет,
Краше цвета в мире нет.
Цвет пылает, цвет алеет,
Ветерок его лелеет, —

Вдруг повеет — и легка,
Отделясь от стебелька,
Роза, сладостною тенью,
По воздушному теченью,
Как дыханье сна, плывет,
За собой тебя зовет.
В Розе, темной и прозрачной,
Что сквозит, как перстень брачный? —
Не гляди, не вопрошай;
За вожатой поспешай
Через доли, через горы,
Недр земных в глухие норы;
Нежной спутнице внимли;
Весть заветную земли,
Странник темный, странник верный,
Ты носи во мрак пещерный!
В преисподнем гробе — рай...
Три судьбины: выбирай.»

В СТАРО-ФРАНЦУЗСКОМ СТРОЕ

COR ARDENS ROSA

БАЛЛАДА

Всех нежной Персии даров
Ты сладостней, цветов царица!
Ты — неги, песен и пиров
Наперсница. Ты — чаровница
Любви. Тобой цветет гробница.
Земля и твердь — одна твоя
Благоуханная божница,
А ты... ты — сердце бытия!

Когда священный свой покров
Раскинет звездная черница,
В богоявлении миров
Твоя дымится багряница.
Гремит за морем колесница —
Ты, солнце ночи затая,
Вдруг ало вспыхнешь, как денница,
И снидешь в сердце бытия.

В часы полуденных жаров
Так смуглая уходит жница
В приют чернеющих шатров,
Под пальмы, где журчит криница.
Пылает в небе Феникс-птица, —
Нам дышит, мглу богов лия,
Твоя цветущая темница,
И рдеет — сердце бытия...

Тебе поет моя цевница;
Тобою нищая моя —
Как брачный пурпур — власяница,
О Роза, сердце бытия!

ТЕРНИСТЫЙ ПУТЬ

LAI

Розы богомолы,
Вам шипов уколы —
До мест,
Где, любви пчелы,
Вы прольете в доли
Невест
Райские Пактолы.
Но мои престолы —
Где крест.

SIGNUM ROSAE

HUITAIN

Где Роза дышит, место свято.
С ней странствую не одинок.
У трех путей ждала Геката:
Я свил ей розовый венок.
И розой мечен — мой клинок
Лучом пронзает мрака детищ,
И парус мчит в морях челнок,
И панцырь блещет из-под вретещ.

ВЕСНА

РОНДЕЛЬ

С дарами роз и мирт, Весна,
Мимойдя, меня венчала...
В те дни душа не примечала,
Как царственно одарена.

Когда б венок живого сна
Я мог опять свивать сначала!
С дарами роз и мирт, Весна,
Мимойдя, меня венчала...

«Скажи мне, роза! Где она?»
Мне вздохом роза отвечала:
«Твою царицу я встречала
В садах невест, где ждет, грустна,
С дарами роз и мирт Весна.»

АДОНИС

РОНДЕЛЬ

О розе амброзийных нег
Не верь поэта баснословью:
Забудь Киприды ризу вдовью,
Адониса живой ковчег.

Что, древле белая, как снег,
Она его зардела кровью, —
О розе амброзийных нег
Не верь поэта баснословью.

Завиден пастыря ночлег.
Зови богиню к изголовью;
О ней мечтай, — пронзен любовью, —
Из волн ступающей на брег,
О розе амброзийных нег.

IL TRAMONTO

РОНДО

Дыханьем роз в глухом плюще развалин,
Твоих, о Рим, священных усыпален,
Где кипарис кивает гробовой,
А лавр застыл надменною листвою, —
Как сладостно я в сердце был ужален!

Пылал закат; как золото, — печален
Был сон души, недвижим и зеркален.
Лишь в облаке дышал привет живой
Дыханьем роз.

И плыл мой дух, державно-погребален,
Весь в траурных ветвях, пока, причален,
Не стал корабль в лагуне огневой.
Тень милая! Я лик завидел твой...
И принял нас покой опочивален —
Дыханьем роз.

ВЕЧЕРНИЙ ЛУЧ

РОНДО

Вечерний луч, как дальний плач свирелей,
По сумеркам моих угрюмых келий
Отзвучия роняет; и лучу
Певучему я внимлю и молчу,
И каплет мед в отраву темных зелий.

Как пепел тризн глухим вином похмелий
Кропит Печаль, — отрадой безвеселий —
Игрою струн — я заглушить хочу
Вечерний луч.

Но, роза, ты, над синевою ущелий
Заря вершин, подруга подземелий,
Где я тоску унылую влачу, —
Сквозящему покорная мечу,
Ты бережешь багрянцем ожерелий
Вечерний луч...

ROSA CENTIFOLIA

ТРИОЛЕТ

Я розу пел на сто ладов,
Рассыпал рдяные кошницы;
Расколдовал я сто садов.

Я розу пел на сто ладов;
Из розы пили сто медов
Мои златые медуницы.
Я розу пел на сто ладов,
Рассыпал рдяные кошницы.

СОНЕТЫ

РОЗАЛИИ

Сатурн смеялся из волшебных далей,
И розовели миндаем долины;
И выходили гости на гостины,
Могильный сонм веселых Сатурналий.

И шли в венках живые в сад печалей —
На дерн и мрамор сеять роз первины;
И вечеряли пращурь из глины,
В гирляндах роз, на вечера Розалий.

Так я рассыпал алые кошницы
Вам, зримые — незрячие! Вам, гроба
Таинственники, зрящие незримо!

Два сонма милые! Молю, не мимо
Даров идите! Славьте Розу оба,
Триклия подругу — и гробницы.

ДУША И ЖЕНИХ

I

Из голубых глубин расцветший цвет,
Дыханье уст благоуханных, Роза!
Твоих шипов язвит меня заноза
Желанием — и сердцу мира нет...

Сноха вдовы, колосья сжатых лет
Идет собирать на поживье Вооза
Руфь смуглая — Душа... Как меч — угроза
Жнецов твоих, Жених, пресветлый Свет!

Дай никнуть ей у царственного ложа,
Твоей дремы священной не тревожа;
И, коль рука скользнула по власам, —

У врат градских продай рабу, Властитель!
Но знаю — нет ей родича; и сам
Ты нищую введешь в свою обитель.

II

О, терний заросли в долине слез!
Полунагой и босоногой деве
Вы тесный путь глушите, в лютом гневе,
Сплетением колючим цепких лоз.

Не вы ль, шипы сухие, купой роз
Обстали Мать, понесшую во чреве
Того, чью Плоть Душа на крестном древе
Зрит неусыпным оком алчных грез?

Беги ж, Душа, безумная отвагой,
И сердца нескудеющею влагой
Гаси желаний жгучих острия!

Венцом благоуханным кольца сложит
Страстной стези багряная змея, —
И под лобзаньем тело изнеможет.

III

Как проникает розу солнце дня,
Так на оси всевидящего ока
Мой крестный вихрь, взыграв в лучах с востока,
В тебя проник лобзанием огня.

Моя невеста, видишь ли меня?
Ты вся прекрасна; нет в тебе порока!
Любимого прияла ты глубоко
В чертог пурпурный, негой осеня.

Вся совершенна ты; вся милым зрима!
Вся мной горишь, но мной неопалима;
Вся пламеней цветущих купина.

В моем огне, как ночь, ты опочила;
Я, Ночь, — в тебе... И с твоего же дна
В тебя глядят любви моей светила.

CRUX AMORIS

«Amor e cor gentil son una cosa»...
Тебе разоблачилась, Алигьери,
Любви земной и временной потери
Богоявленная апофеоза.

Цвети же, сердце, жертвенная роза!
Их четверо, свершителей мистерий;
И семь мечей, у роковых преддверий,
В тебя войдут, о Rosa Dolorosa!

Испытаны священные мерила;
Оправдана премудрость каждым словом;
Кто любит, видит смерть — и любит дале.

Узнай, жених, невесту в покрывале!
Благоухай, любовь, в венце терновом!
Слетит пчела собратъ, что ты творила.

CRUX FLORIDA

Как, сердце-гроб, ты глухо и темно,
Когда уста слагают «Аллилуя», —
Умильные, — все божески милоя,
Что, божеским огнем озарено!

О, солнечность души! Твое зерно —
Ужели мрак? И мертвую хвалу я
Несу, лучась, в причастьи поцелуя?
И мед мой — смерть? И ночь — мое вино?

Как сохлый жезл, прозябший розой рдяной,
Светило дня на вечери страстной
Красуется ль, мертвец, разверстой раной?...

Незримая! не ты ли дышишь мной,
И купюю цветет благоуханной
Бесплодный крест моей тюрьмы земной?

ROSA IN CRUCE

Вселенская лазурь божественного свода
Склонилась, ясная, как мудрая Жена, —
И, в строй высоких правд, как в сон, погружена,
Глядится в зеркало; и зеркало — Природа.

И все, что здесь предел, и все, что здесь свобода, —
Закон и замысел ее живого сна;
И сладко сердцу знать: его творит она, —
Как солнцу в лоно к ней стремиться от восхода.

Я от корней бежал, но пригвожден к стволу...
Ты улыбаешься... — где крепкий плен распяты?
Дерзает грудь моя соревновать орлу!

Ширококрылый крест открыл тебе объятья!
Ты улыбаешься, ты вечно впереди, —
И ты же розою цветешь в моей груди.

РОЗА ВЕТРОВ

Магнитных сил два стража — Север, Юг,
Дня колыбель и Запад похоронный —
Недвижимы. Так стрелкой неуклонной
Вселенский крест в небесный вписан круг...

Церера-мать по ниве темной
Скитается; меж тем, в толпе подруг,
Прозёрпина подземный топчет луг
И кликами тревожит берег сонный...

О крест пространств! Разлуки крест! Ветров
На том кресте живая роза дышит
И, сея душ посев, волну костров

Средь плача тризн во все концы колышет.
И мир цветет разлукою Креста;
И Розой Крест объемлет — Красота.

ОГНЕННЫЙ ЗМИЙ

Горят по раменьям купальские костры,
И папоротники по зарослям кудесят;
Но деды космами пред гостем занавесят
Волшебных россыпей трущобные шатры.

Напрасно в чаще ждать смарагдовой игры:
Шалют ли огоньки — то души куралесят;
И злата тяжкого владыки не отвесят,
Когда не Змий тебя привел на их пиры.

Но если принял ты раздвоенного жала
Горючий поцелуй — и горлицей в груди
Душа невестная блаженно задрожала, —

За верным кладом в лес иди, иль не иди:
Все суженый сулит, чего не знала греза, —
Тому, в ком расцвела души глубинной роза.

ПЛОТЬ И КРОВЬ

I

Святыня плоти, Роза! Чем нежней
Устами к жертве тайной припадаю,
Тем чаша благовонная темней:
Ни нег твоих, ни мук не разгадаю, —

Хоть слышу боль протяжную корней,
И стон шипов: «не тронь, я вся страдаю», —
И крик пронзенный брызнувших огней,
И сладкий вздох: «свершилось, — увядаю»...

Измлела ты, невеста, в томной мгле
Желаньем Уст, в которых пламенеет
Двуострый меч!... На молнийном орле

Он ринется, закланной овладеет...
Ты будешь цвель в божественных Устах,
Оставляя долу тлеть умильный прах.

II

Святыня крови, Роза! Нектар пленный,
Багряный сок живительных ключей,
Сокрытый в ночь от ревности лучей,
Слепорожденный пыл, запечатленный —

Тобой прозрел на свет первоявленный,
Расцвел из тьмы во сретенье мечей...
Так любящим ты явию очей
Благовестишь о ризе душ нетленной.

Глухая кровь тобою ожила,
Что, узница мятежная, летела,
Как буйный конь, грызущий удила,

Теснинами томительного тела...
Но — вольная, — душа, ты восхотела
Благоухать у крестного ствола.

УТРЕННЯЯ МОЛИТВА

Раскроется святая Роза вскоре.
Уж нежной почкой зорьки полоса
Алеется. Прозрачны небеса.
Звезда любви — как парус в ясном море.

Здесь, на холме, в просвеченном просторе,
Меж тем как долу зыблется роса,
Ткачей крылатых слышу голоса,
Что золото ткут в невидимом соборе.

Здесь кипарис, чернец-пустынножитель,
Со мною молится. И капли слез
Легки ланитам освеженных роз.

Разубрана, светла моя обитель...
А на востоке кровь багряных лоз
Кипит чрез край... Осанна, мой Спаситель!

ИТАЛИЯ

В стране богов, где небеса лазурны
И меж олив где море светозарно,
Где Пиза спит, и мутный плещет Арно,
И олеандр цветет у стен Либурны,

Я счастлив был. И вам, святые урны
Струй фэзуланских, сердце благодарно,
Зато что бог настиг меня коварно,
Где вы шумели, благостны и бурны.

Туда, туда, где умереть просторней,
Где сердца сны — и вздох струны — эфирней,
Несу я посох, луч лова вечерний.

И суеверней странник, и покорней —
Проходит опустелою кумирней,
Минувших роз ища меж новых терний.

РОЗЫ В СУБИАКО

I

Не ветерком колеблемые трости,
Не мужа в мягких складках риз богатых
Вы шли увидеть. Скит на белых скатах —
Обитель горня. Премудрость, прости.

Как остов — ребра скал, и камни — кости;
И в черепах, под бровью роц косматых,
Пещер глазицы. А в теснинах сжатых
Беснуется поток в ползучей злости.

Рос дикий терен под апсидой низкой,
Где ночь и день из бездн кромешных аспид,
В утес вгрызаясь, вопиет угрозы.

Но бросился в колючки гость Ассизский,
Чтоб ветхий в нем Адам был внове распят.
С тех пор алеют садом эти розы.

II

Noli eos esse meliores.
Franciscus

Коль, вестник мира, ты войдешь в покой,
Где прежние твои пируют други,
И нищего прогонят в шею слуги
И нанесут убогому побои:

Возвеселись, и не ропщи, что зной
Должны палить и стужей веять вьюги;
Благослови на войнах кольчуги,
На пардах — пятна, и на соснах — хвои.

Мятежных сил не пожелай иными:
Иль Ковача ты мнишь умерить горны?
Всем разный путь и подвиг, свой и близкий.

Иль бросился в колючки брат Ассизский,
Чтоб укротить пронзительные терны?
Но стали терны — розами родными.

СОБОР СВ. МАРКА

Царьградских солнц замкнув в себе лучи,
Ты на порфирах темных и агатах
Стоишь, согбен, как патриарх в богатых
И тяжких ризах кованой парчи,

В деснице три и в левой две свечи
Подъемлющий во свещниках рогатых, —
Меж тем как на галерах и фрегатах
Сокровищниц початки и ключи

В дарохранительный ковчежец Божий
Вселенная несет, служа жезлам
Фригийскою скуфьей венчаных дождей,

По изумрудным Адрии валам;
И роза Византии червленеет
Где с книгой лев крылатый каменеет.

ПОЭТ

В науке царственной, крепящей дух державный,
В повиновении, сей доблести владык,
Ты Музами, поэт, наставлен и привык
Их мере подчинять свой голос своенравный.

Зане ты сердце сжег и дал богам язык,
Тебе судили лавр, пророческий и славный,
С плющом, что Пинд взростил и Киферон дубравный
Вещуны Памяти и матери Музык.

И твой безумный плющ и ужас твой лавровый
Улыбкой озарив Авроры пурпуровой,
Венчальный пламенник вознесшему в ночи

В листву священную вплетают три Хариты, —
Зато что недр земных ты пел земле лучи, —
Божественный цветок престольной Афродиты.

АНТОЛОГИЯ РОЗЫ
ЭЛЕГИЧЕСКИЕ ДВУСТИШИЯ

АНТОЛОГИЯ РОЗЫ

I

РОЗА ГОВОРИТ:

Мной увенчались веселья живых и трапезы блаженных:
Чьи услаждала пиры, тех украшаю гроба.

II

ИЗИДА

Мнил ученик покрывало поднять сокровенной богини.
В тайную целлу проник: роза в пустынной цвела.

III

SOL INCARNATUS

Роза — нежгучий пожар, благовонное солнце земное,
Вся — покрывало и стыд, вся — откровенье любви.

IV

КУПИНА

Неопалимого терна горящая пламенем купа,
Роза! не твой ли костер видел в пустыне пророк?

V

ROSA SOPHIA

Плоть воздохнула: «да будет!» — и Лилия томная встала.
«Fiat» — София рекла; Роза ответила: «есмь».

VI

ЛОТОС

Мудрость! На утреннем Ганге Ты Лотосом водным приснилась;
Розой земной расцвела в аримафейской тени.

VII

КРАТЭР

Роза, в кратэре каком сотворил твою душу Смеситель?
С неба ли солнце низвел? Солнце ль возвал из земли?

VIII

КИММЕРИЙСКИЕ РОЗЫ

Неувядающих роз сады на реке-Океане,
Ключница Солнца, поит влагой стигийской Заря.

IX

АРКОНА

К солнечным в розах коням вы, арконские белые кони,
Пав под секирами дев, в розах со ржаньем неслись!

X

ГРОЗА

Ржет кобылица; храпит жеребец; сотрясают копыта
Брачную пажить. В грозу — радуйся, Роза земли!

XI
РОЗА-АРМИДА

Копья подруг ополчила и кровию солнц напитала
Лучница-Роза колчан благоухающих стрел.

XII
ПАОЛО И ФРАНЧЕСКА

Юноше красную розу дала чрез решетку невеста:
Два запылала костра, плавя железный закон.

XIII
ЖРИЦЫ КИПРИДЫ

Вас площадной покушает разгул. Вы запомнили, розы,
Чистой блудницы обет, кроткой богини обол.

XIV
ВОЗРАСТЫ

Отроку, роза, ты снилась, и в юноше кровь воспалила.
Мужу ты меч обвила; старости ясной — чело.

XV
ВОСПОМИНАНИЕ

Розы вились по стенам, и жасмины к домику льнули.
Белые дышат — в былом; алые ждут — среди могил.

XVI
ПИР

Осень на пиршестве! Роз лепестки осыпаются в кубки.
Души на алых челнах тонут в тебе, Дионис!

XVII
SATURNIA REGNA

Будет времен полнота и Сатурново царство настанет,
Братья, когда расцветут алые розы в снегах.

XVIII
МЕРТВАЯ РОЗА

Розы нетленные мощи, под пурпуром риз камня,
В мумии хрупкой хранят благоуханный двойник.

XIX
ПОЦЕЛУЙ

Роза — безмолвия дар. Сомкнулися в брачном чертоге
Солнца и Геи уста. Други, молчит поцелуй.

XX
SUB ROSA

Тайна, о братья, нежна: знаменуйте же тайное — розой,
Нежной печатью любви, милой улыбкой могил.

XXI
ULTIMA CERA

Сердца Избраннику дара стыдливого вестница, Роза,
Лиру под лавром певца, крест над могилой обвей.

РАЗНЫЕ ЛИРИЧЕСКИЕ
СТИХОТВОРЕНИЯ

РАЗВОД

Розовеет месяц на восходе
Деспота в лучах золотого круга,
Как царица юная, в разводе
Все влюбленная в царя-супруга.

Тучки льнут, златясь, к челну-престолу,
Как дельфины, внемлющие лире;
А Луна, роняя розы долу,
Медлит, млея, в утреннем эфире...

Нет ни лиры боле, ни дельфина
Золотого; нет и лилий лунных.
Знойный глаз один глядит с притина,
Полифем средь агниц белорунных.

И смеется в море Галатея,
И скользит по гребням волн, нагая;
А Циклоп пылает, вождедея
Девы белой — и не досягая.

КОЛЫБЕЛЬНАЯ БАРКАРОЛА

В ладье крутолукой луна
Осенней лазурью плыла,
И трепет серебряных струн
Текучая влага влекла —

Порою... Порою, темна,
Глядела пустынная мгла
Под нашей ладьей в зеркала
Стесненных дворцами лагун.

Не руша старинного сна,
Нас гóндола тихо несла
Под арками черных мостов;
И в узких каналах со дна
Глядела другая луна,
И шелестом мертвых листов
С кормою шепталась волна.

И Та, что в тебе и во мне
И розой меж нами цвела,
Сияла, как месяц, светла,
Порою в ночной вышине,
Порою в глубокой волне;
Таилась порою, и мгла,
Казалось, ее стерегла;
Порою лучилась, бела
В небесном, воскресном огне.

АДРИАТИКА

Как встарь, Адриатика, ты
Валов белокосые главы
Влачишь с иступленьем Агавы,
На тирсе зеленой мечты

Несущей родную добычу,
До отмели грузно домчишь
И, ринув, победно вскричишь,
А берег отвечает кличу

Молчанием, — кличу глубин,
Безумных извечным безумьем,
То вдруг онемелых раздумьем
Все вспомнивших, древних седин...

И хмурится меркнувший свод
Над влажною нивой змеиной,
Как прежде, — как тою годиною,
Как белый вело хоровод

Твое неизбывное горе
Пред нами... Две чайки тогда
Летели к тебе. Без следа
Одна утонула в просторе...

Другая... О Муза, молчи
О таинстве смерти и жизни,
Как свадебный факел на тризне,
Как звезды в ожившей ночи,

Как парус в дали, освещенной
Последним румянцем луча,
Что, розы небес расточа,
Скользнул над могилой зеленой...

МОЛЧАНИЕ

Вся горит — и безмолвствует роза,
И не знает, что пел соловей.
Благовонной душою своей
Только в душу нам дышит: «я — роза».

Только в душу нам дышит: «цвету».
Только в очи глядит: «пламенею»...
Полюби соприродную с нею,
Сердце солнце, свою немоту.

БЕЛЫЕ РОЗЫ

М. М. Замятниной

Прими с дыханьем розы в дар
Души моей дыханье
И в нем — живых и близких чар
Родное колыханье, —

Воздушный поцелуй, не мой,
Но более желанный,
Сестра, тоске твоей немой,
Молитве неустанной.

Она в дыханье смертных уст
Бессмертие вдыхает
И в них, как этот белый куст,
Тебе благоухает.

ВЗЫСКУЮЩИЕ ГРАДА

С. П. Каблукову

Кто Твоей послушен воле,
Агнец! — миром нелюбимый,
Князя мира ненавидит.
Жаром пламенным знобимый,
В облаках он силы видит,
Видит меч, о меч дробимый,
Видит Слово на престоле.

Не звезда ль Полюнь упала
На истоки вод сладимых?
Отравила горечь воды
Родников и рек родимых...
Встала ль вестница Свободы,
Свет с Востока, вождь водимых?
Брат, взгляни из-под забрала!...

Близок день — и миндалями
Жезл прозябнет Аарона!
Узрим все виденье Града,
Нисходящего от Трона!
Брызнут гроздь вертограда;
Вспыхнет розами Сарона
Твердь над бледными полями!

РОЗА НОЧЕЙ

Ночная темь, и немота,
И слитое души дыханье;
И в купе каждого куста
Глухих амфор благоуханье.

Окутан мраком человек,
Забыв земное имя, бродит,
Как зверь лесной, у темных рек,
И ликов мира не находит.

Одна, в огне миров иных,
Бросая полутьму с востока,
Дымится роза звезд ночных,
Чуть осязаемо для ока.

ПРОСИНЕЦ

При звездах зеленых
Рдеют в ночь снега;
Утром небо синее,
И холстов беленых
С высей осветленных
Реют полога.

Солнцем высь прогрета;
А полям, в мороз,
И дубраве, в инее,
Снятся ночи лета
Маревами света,
Заревами роз.

ПАЛОМНИЦА

Найди под снежной пеленой
Росток расцветший Розы тайной:
Хранит снегов простор бескрайный
Огонь, тебе родной.

Еще души смятенной сны
Тягчили утренние вежды:
Ты в путь пошла, на зов Надежды,
За вестию Весны.

Обвеянный глухой зимой,
Взлелеянный немой могилой,
Обет носи мне Розы милой,
Паломница, домой.

ЗИМНИЕ СУМЕРКИ

Ты в сумерки над зимнею равниной
Покойников постигла ль немоту?
Нагая плоть недвижна под холстиной;
Душа глядит поодаль в пустоту.

Кто к ней летит с возженными свечами
Из бледных бездн? Не все ли ей равно?
Таимое стыдливвыми ночами
Дню отдано и днем обнажено.

Изжито все: и звездный бред объятий,
И пар лугов, и трепеты зарниц;
Весь истощен глухой сосуд зачатий...
Палил ущерб, и колос падал ниц...

Осенний плач творился над остылой,
И глубже хлад ее окаменил;
И снег над ней простерся, белокрылый,
И плен былой забвеньем осенил...

Бездомная, она не ищет крова,
И медлить ей отрадно над собой,
Пока щадят огни и трубы зова
Победный миг над миром и судьбой.

Но близятся любовных стрел угрозы,
Пронзая синь сгустившихся завес;
И на снегах расцветший призрак розы,
Как дым, зардев, струится до небес.

ДЕНЬ ВОЗНЕСЕНИЯ

На безнадежное свиданье
Иду с надеждой, все земной, —
Хоть знаю: на мое рыданье
Зов не откликнется родной.

И холм, уже не раз весенний,
Безмолвием проговорит
Лишь тайну вечных вознесений
Над тем, что этот прах таит.

Но розу алую, живую
Кладу к подножию креста,
И чьи-то, мнится, поцелую
В земле ответствуют уста.

И дышит веянье святое
Из глыб могильной глубины...
Так схоронив кольцо литое,
Мы с Матерью обручены.

ЛЕБЕДЬ

На темный кипарис повешенную лиру
Зачем ты розами веселого венца,
О Муза, убрала? Поешь ли счастье миру
На струнах скорбного певца?

«Есть реки радости, неведомые Нилы,» —
Пророчишь, нежная, — «блаженства есть моря.
Когда б живущий род приял от неба силы
В них погрузиться, не сгоря!

«Пощада вышняя сокрыла эти воды,
И милость недр глухих замкнула их ключи,
Доколь раскал сердец родит алмаз свободы
В неугасающей печи.

«Но ты, в чьем горне боль и грех перегорели,
Тая в лесу свой след (дабы не умереть
Тому, кто за тобой сойдет в сии купели), —
Как лебедь, пеньем Бога встретить.

«Святым возвеселясь и новозданным ликом,
Прострись, как снежный челн, в сияющую даль,
Чтоб мир, прислушавшись к твоим пронзенным кликам,
Вздыхнул: «Пловец, тебя не жаль»...

БЕЛЫТ

1

С утра стучит и числит посох
Покорность верную шагов.
Уж остывает в тусклых росах
Истомный червленец лугов.

И чашу хладных вод Психея
К запекшимся несет устам;
И Веспер, слезно пламеня,
Зовет к покою и к звездам.

2

Но ты все та ж, душа, что встарел!
Гляжу на эти берега,
На море в розовом пожаре,
На усыпленные луга,

На смутные косматых елей
В бессонных сумерках шатры, —
Как через облако похмелий
Мы помним яркие пиры.

3

Гул ветра, словно стон по елям
Протянутых воздушных струн,
И белой ночью к плоским мелям
Бегущий с рокотом бурун. —

Не сбор ли дедов светлооких
Из крепкого заклепа рун;
Из волн глубоких, дней далеких —
Арконских тризн седой канун?

4

Где не с лампадой рудокопа
Читаем библию времен,
Где силлурийского потопа
Ил живоносный обнажен, —

Осталось в бытии, что было, —
Душа благую слышит весть, —
Окаменело и застыло,
Но в вечно существе вечно есть.

5

Ни тьма, ни свет: сестры и брата
Волшебный брак... От их вины
Земля безумием объята,
Глаза небес отвращены.

Не хочет небо звездным блеском
Благословить нагих услад;
И лишь цветы по перелескам
Лиловый расширяют взгляд.

6

Душа, прими и Север серый,
Где древле сладкая вода
Отмыла от гранитов шкеры
Безбрежным половодьем льда,

Растопленного новолетьем
Солнц медленных; где дух ветров
С водой и камнем входит третьим,
Как свой в семье, под хвойный кров.

7

До хмурых сосен, в сумрак бледный,
От светлых и сладких струй —
Как люто змий взвился победный,
Огня летучий поцелуй!

Но глыбам обомшелым вedom
Сообщник стародавних чар,
Как родич-папоротник дедам,
Почуявшим купальский жар.

В тебе ли все, что сердцу светит,
Таилось от начала дней,
И всем, душа, что взор отметит,
Себя ты познаешь верней?

Или, по знаменьям неложным
Гадая: «здесь моя любовь,» —
Ты в души посохом дорожным
Стучишься, входишь, — ищешь вновь?

Цветет по зарослям прибрежным,
Что крадут моря янтари,
Шиповник цветом белоснежным,
То цветом крови иль зари.

И мнится: здесь живая Роза,
Моя, раскрылась! здесь цветет!...
И долго нежная заноза
Шипов любви не отдает.

ФЕОФИЛ И МАРИЯ

ПОВЕСТЬ В ТЕРЦИНАХ**

Когда Христова церковь, как невеста
Пред свадьбой, убиралась в лепоту,
И риз неопалимых, что асбеста

Надежнее в день судный, чистоту
Стал каждый ткать, дабы во славе многой
Грядущему последовать Христу:

Обычай верных был — лептой убогой
Ему святить любовь земную в дар,
В супружестве искусом воли строгой

Порабощать плотских прельщений жар —
И, девство соблюдая на брачном ложе,
Таить в миру мирских плененье чар.

И вера та ж, и рвенье было то же
У юных двух; содружеством отцов
Помолвлены съизмлада, — «Вечный Боже,» —

Молились оба, — «ангельских венцов
Нам порознь не подъять; покрой же вместе
Двоих одною схимой чернецов».

И рассудилось вкупе им, невесте
И жениху, сходить в недалний скит
И тайный дать обет в священном месте.

В путь вышли рано. Белый зной томит.
Меж кипарисов, в ложе саркофага,
Окован гулким камнем, ключ гремит.

На мраморе печать Господня стяга
Среди крылатых гениев и лоз;
В янтарных отсветах дробится влага.

Над ней лик Девы, и венки из роз.
Две горлицы по краю водоема
Плескаются. Поодаль стадо коз.

Как золотая сеть — над всем истома.
На две тропы тропа разделена,
Приведшая паломников из дома.

Молитвою немой поглощена
Мария. Феофил возносит Ave.
Испить от светлых струй встает она.

Не сон ли сердца видят очи въяве?
Вспорхнули птицы... падают цветы:
Пред ним она, — в живой и новой славе.

Не Ты ль убранством нежной красоты
Одела, Дева-Мать, его подругу?
Своим венком ее венчала Ты!

И юноше, как брату и супругу,
Она кладет на кудри свой убор...
Глубоко в очи глянули друг другу,

И новое прочел во взоре взор...
Склоняются, потупясь, на колена,
Но в сердце новый слышат приговор.

Псалмы лепечут... Прелестию плена
Греховного их мысль обольщена;
И тают словеса, как в море пена,

А помыслы, как темная волна,
Стремятся вдаль, мятежась и тоскуя,
И грудь унылой смутой стеснена.

Уж обменять не смеют поцелуя,
Пречистой робко розы отдают
И согласуют робко «Аллилуя».

И молча в путь, без отдыха, идут
Крутой тропой: зовет их скит нагорный,
Спасаемых спасительный приют.

Где над ущельем дуб нагнулся черный,
У врат пещеры старец предстоит
Немой чете, суду его покорной.

Им укрепиться пищею велит;
Пшеном и медом потчует янтарным
И влагой родниковую поит.

Когда ж молитвословьем благодарным
Скончали гости трапезу, медвян
Стал солнца низкий свет, и златозарным

Иконостасом, нежно осиян,
Простерся белый скит над синим долом;
И речь повел, кто был им свыше дан

В предстатели пред Божиим престолом,
Дабы, за них прияв ответ, елей
Пролить в их грудь, смятенную расколом.

«О чада!» говорил он: «что милей
Отцу Любви, чем двух сердец слиянье?
Что пламени двусветлого светлей?

Пречистая Сама им одеянье
Соткет — единый свадебный виссон.
Единым будет их в раю сиянье.

Мужайтесь! Мимоидет, как сон,
Земная радость и земная мука,
И неизбежная страда времен.

Зане, о дети, здесь любовь — разлука,
А там — союз; и за небесный плод
Болезненность земных родов — порука.

Идущих на закат иль на восход,
Не то же ль солнце вас догонит вскоре —
Иль поздно встретит, встав на небосвод?

Смесится ль кровь, замкнется ли в затворе
От милой плоти алчущая плоть, —
Ах, суд один в двуликом приговоре!

Хотите ль смерти жало побороть, —
Гасите жала огненные тела!
С крылатых плеч, как ветхая милоть,

Темница разделенья, у предела,
Запретного очам, должна упасть:
Блажен, кого Христова плоть одела.

Но тот приемлет смерть, кто принял страсть;
Отяготела над его лучами
Сырой земли, родительницы, власть.

Разлучница таится за плечами
Супругов, обручившихся земле,
И сторожит их страстными ночами,

И похищает одного во мгле.
Кто в тленье сеет, в тлени тот и в смраде
Прозябнуть должен. Мир лежит во зле.

Духовному в духовном вертограде
Зачатие от Слова суждено;
Но перстный да не мыслит о награде.

Не оживет, коль не умрет, зерно.
Земли лобзайте лоно! Ей вы милы,
Единого из вас возьмет оно.

Иль в смертный час, избегших льстивой силы,
Впервые сочетает и вполне, —
Разлуку предваривших до могилы.

Свободны вы. В сердечной глубине
Ваш темный жребий. В эту ночь вигилью
Со мной творите. Весть придет во сне».

И с головой покрыв эпитрахилью
Трепещущих, наставник возгласил:
«Ты, кто слил Израиля с Рахилью,

Дай смертным помощь благодатных сил,
Небесный Отче! Жертвенною кровью
Свой вертоград, Христе, Ты оросил:

Любовь их укрепи Твоей любовью
И жертве правой, Агнец, научи!
Склонись, о Дух Святой, ко славословью

Сердец горящих, и Твои лучи
Да озарят путь верный ко спасенью
Стоящим у распутья в сей ночи.

Ты любящим, объатым смертной сенью,
Сам, Господи, благовестил обет:
Все приобщимся в теле воскресенью».

Заутра, чуть скользнул в апсиду свет,
Коленопреклоненных разбудила
Речь старца: «Дайте, чада, свой ответ».

Еще дремота нудит Феофила
Прильнуть челом ко льду старинных плит;
Но за руку Мария выводила

Его из тесной церкви. День пролит
С лазури в атриум; и розовеет,
В углу, колонны серый монолит.

Благоуханной свежестию веет
Нагорный воздух. Стая голубей,
Как снег в заре, по архитраву рдеет.

Слиян с их воркованьем плеск зыбей,
Лепечущих в ограде водоема,
У ног Владычицы Семи Скорбей.

Там, на пустом дворе Господня дома,
Склонилась Мария на траву,
Как бы вселеньем неким влекома;

И к росной зелени прижав главу,
Сырую землю так лобзала нежно,
Как будто мать узрела наяву.

За нею спутник, помолясь прилежно,
На луг поник и персть облобызал.
И встали вместе, глядя безмятежно

На старца взором светлым. И сказал
Монаху Феофил: «Дорогу, авва,
Всевышний нам согласно указал.

Его да будет слава и держава!
Приемлем на земле Его закон,
И не умалим матернего права.

Я на молитве задремал, и сон
Мне снился дивный! Будто голубые
Покинув воды, в зёркальный затон

Заплыли мы в ладье. Струи живые —
Бездонная прозрачность. Из челна
Цветы берем прибрежные. Мария —

Вдруг уронила розу. Глубина
Ее не отдает. И дале, дале
Тонула роза: нет затону дна.

Тонула — и росла в живом кристалле,
И светит солнцем алым из глубин.
Мария сходит, в белом покрывале,

В текущий блеск — достать небесный крин,
Как некий дух по лестнице эфирной, —
Все дале, дале... Я в челне — один.

Глубоко подо мной, во мгле сафирной,
Как пурпур — солнце несказанных недр;
А сверху слышу пенье братьи клирной:

Прям на горе, стреми, ливанский кедр,
В лазурь широколиственные сени,
А корни в ночь; и будь, как Матьер, щедр!

И голос, авва, твой: Когда колени
Склонит Мария наземь, припади
К земле ты сам, и смело на ступени,

Ведущие в чертог ее, сойди!
С ней браком сочетайся и могилой, —
И солнце обретешь в ее груди».

Тогда Мария молвила: «Все милый
Тебе и за меня сказал. Аминь!
На утро сонный облак быстрой силой

Мой дух объял. Струился воздух, синь, —
И вод хрусталь синел. Девичьи руки
Ко мне тянулись. — Скинь же, слышу, скинь

Венок из роз, — возьми нарцисс разлуки —
Дай розы нам... — Роняла я с венка
За розой розу — усладить их муки.

Все раздала... И, как свирель, звонка,
Мольба ребенка, мнится, — долетела:
«Дай мне со дна ту розу»... Глубока

Была вода. Но я ступить посмела
В эфир текущий; и по сонму вод
Все дале, дале я — не шла, летела

За дивной розой. А она растет,
Живое солнце влажных недр. И мнится —
Спешить должна я: милый в лодке ждет.

Но рдяный свет алеет и дробится
В прозрачной влаге, и моя стопа
Невольно к очагу его стремится.

Что было после, — как мне знать? Слепа
Я обмерла у темного порога
Пречистой Розы. Кончилась тропа,

До двери доструилася чертога.
Лежала я на целинах земли,
Где Роза недоступная — у Бога.

Меня позвал ты... Отче, не могли
Мы вознестись к небесному воскрылью:
В союзе тел нам смерть приять вели».

Вновь старец их одел эпитрахилью
И, разрешив грехи, благовестил
Готовиться к блаженному усилью

Бессмертной Вечери; сам причастил
Святых Даров и, бремя сняв печалей,
С благословеньем светлых отпустил. —

Вина, веселий и своеначалий
И навиих гостин пришла пора —
Дни майской розы, праздники Розалий.

Несут невеста и жених с утра
На кладбище цветочные корзины;
Погасло солнце — хоровод, игра,

Семейный пир в венках. Уж в домовины
Живые шлют гостей. Приспел конец
Веснянкам. У невесты вечерины:

Идти заутра деве под венец.
Венцами две хмельных лозы согнуты
И белой повиты волной овец, —

И в храме на чела легли. Задуты
Светильники; лишь в свадебный покой
Дан факел. Двери за четой примкнуты.

Какая мощь пахучая, какой
Избыток роз в опочивальне душной!
Желаний новых негой и тоской

Они болеют. Тению воздушной
Меж ними та, что накликал монах;
Но все равно душе, всему послушной.

Им кажется, что в дальних, ранних снах
Себя Марию и Феофилом
Они встречали. В пурпурных волнах

Ведется ныне челн чужим кормилом.
Скупая грудь рассеклась и приют
Неведомым открыла, многим силам.

Друг друга знают, и не узнают;
Но тем жадней друг друга вожделяют, —
Как будто в них из брачной чаши пьют

Мирьяды разлученных душ... Хмелеют
Забвением и, вспоминая вновь
Любимый лик иль имя, веселеют

Разгадкой нежной. Но глухая кровь,
Как вал пучин, покроев их и смоев
С души безумной кроткую любовь,

И вдалеке умчит, и на зыбках покоит,
Безликих, слитых с пеною морей;
То разлучит в две силы, то удвоит,

Смешив в одну; то в яростных зверей
Их обратит, и гнев вдохнет в их голод, —
А запах роз все гуще, все острее...

Так два венца ковал, свергаясь, молот.
Мария спит. Встал с ложа Феофил
И вышел в предрассветный, роснй холод.

Кто мужеский состав в нем укрепил?
Впервые тело — плоть, и остов — кости,
А жилы — жизнь и радость новых сил.

Босой, идет, пути не видя. Гости
Скользят окрест в подземные дома...
И сам озерелся на родном погосте.

Как вырез — чащи кипарисной тьма
По золоту. Рассыпалась уныло
На мрамор ели темной бахроме.

Грудь замерла, и развернула крыла
Душа, о тех возжегшись мольбой,
За кем чертог свой Мать-Земля закрыла.

Пред ним — Мария, в дымке голубой,
И молвит, в белую одета столу:
«Все розы разоряла я с тобой,

«О Феофил! пусть за розой долу».
И сходит в голубеющий кристалл,
Разверзшийся по тайному глаголу.

Прозрачным взору сад могильный стал,
И просквозила персть — пучиной света
Зыбучего. На дне рубин блистал,

Святая Роза Нового Завета, —
Как Пасха красная ночных глубин,
Как светоч свадебный Господня лета!

Но меч златой восставший исполин
Меж ним и бездной розы простирает —
И Феофил в златом челне один...

Опомнился... Гробницы спят. Играет
На небе солнце... Сладостной тоской
И вещей болью сердце замирает.

Спешит из царства мертвых в мир людской:
Еще ли нежит мглою благовонной
Дрему любимой свадебный покой?

Еще ль... Напев он слышит похоронный,
Плач и смятенье в доме... Умерла...
Вы, розы, выпили дыханье сонной!

Свершилось. Громким голосом «Хвала
Владыке в вышних» — он воспел и с гимном
Из дома вышел, вышел из села. —

Посхимился в скиту гостеприимном
Брат Феофил. Потом в пещерах скал
Уединенным затаился скимном.

Но и под спудом пламенник сверкал
Подвижнической славой. Некий инок
Отшельника сурового взыскал,

Что с князем мира долгий поединок
Вел в дебрях горных. В оную пору
Справлялись дни веселий и поминок,

Розалии весенние, в миру.
И пришлецу помог пустынножитель,
И дал ночлег близ кельи ввечеру.

Проснулся ночью темной посетитель,
Прислушался — мечта ль пленяет слух?
Канон созвучный огласил обитель.

Раздельно внемлет инок пенью двух.
Кто с мужским глас женский согласует?
Жена ль в пещере — иль певучий дух?

Он знаменем Христовым знаменует
Себя и мрак окрест. Чу, снова стих
Молитвенный два голоса связует...

И с отзвуком таинственным затих...
Но слышатся из недр глубокой кельи
Шаги, и речь, и тихий плач двоих...

Охвачен ужасом, в ночном ущельи
Тропу скользящим посохом чернец
Нащупать хочет. А за ним, в весельи

Ликующем, как благостный гонец,
Из каменного склепа гимн пасхальный
Доносится... Нисходит с круч беглец,

Сомнением смятенный, как опальный
Святынь изгнанник. Скорбь его томит,
Мятежный гнев, и страх первоначальный.

Взыграло солнце. Жаркое, стремится
Свой путь к притину... В ложе саркофага,
Меж древних кипарисов, ключ гремит.

На гробе Агнец держит древко стяга
Среди крылатых гениев и лоз;
В янтарных отсветах дробится влага;

Над ней лик Девы, и венок из роз.
Как золотая сеть над всем истома.
Молитвенно склоненный, даром слез

Утешен путник. К чаше водоема
Две горлицы слетелись... И долит
Усталого полуденная дрема.

Эфир безбрежно-голубой пролит
Пред сонными очами. Голос струнный
Ему воззреть и весть приять велит.

Два лика спящий видит. Схимник в юной
Красе — как солнце. Подле — лик жены
Из-под фаты мерцает славой лунной.

Пожаром роз они окружены,
И крест меж них горит лучами злата;
И в якорь их стопы водружены —

Из серебра, и меди, и агата.
И крестный корень — якорь; ствол же — меч;
Их разделяет лезвие булата.

И слышит спящий их двойную речь:
«Нас сочетавший нас и разлучает,
Пока на дно не может якорь лечь.

«Но кто укоренился, обручает
С луною солнце. Ныне в глубинах
Златая цепь блаженных нас качает.

«Когда ж в земных увязнет целинах
Двузубец тяжкий, меч мы приподыдем:
Ладыя златая ждет нас на волнах.

«В Христовом теле плотью плоть обьемем,
И будем меч один в ножнах одних,
И имя в Нем единое приимем.

«Имеющий Невесту есть Жених.
Мариеню и Феофилом в мире
Вы знали верных. Радуйтесь за них!» —

И потонули в сладостном эфире...
Лицом земли сквозит святая синь;
И в путь идет смиренный инок в мире.

Отцу Любви хвала в веках. Аминь.

ЭПИЛОГ

EDEN

1

О глубина любви, премудрости и силы,
Отец, Тебя забыли мы, —
И сердцем суетным безжизненно унылы,
И свод над нами — свод тюрьмы.
И счастье нам — подвал скупого безучастья,
Иль дымных, душных чар обман;
В тебе ж, Отец живых, уже не черплет счастья,
О изобилья Океан!

2

Не знаем счастья мы, как невод золотого,
Что, рыбарь, кинул Ты в эфир, —
Как стран полуденных прозрачность разлитого
Из нежных чаш на щедрый мир,
Где все цветы цветут и жизнь волнует недра,
Где с розой дружен кипарис,
И пальмы столп нагой, и ствол ветвистый кедра
С орлами к солнцу вознеслись;

3

Где легких веяний лелеют растворенья
Рай незабывчивой души,

В чьем верном зеркале невинны все творенья,
Все первозданно хороши,
И зло, — как над костром, разложенным в дубраве,
Свивается летучий дым, —
Вотще Твой лес мрачит в его зеленой славе,
Мечом гонимо голубым.

4

То счастье не на миг, не дар судеб и часа,
Оно недвижно и полно;
В нем дух растет, неся, как склоны Чимбораса,
Лед и лианы заодно.
То счастье — цельное, как в теле радость крови,
Что в сердце бьет Твоим ключом,
Отец, чтоб ринуться — Сыновней ток любви —
В сеть жил алеющим лучом.

5

То — Индия души, таинственно разверстой
Наитиям Души Одной,
Что с нею шепчется — зарей ли розоперстой,
Иль двухнедельною луной
На пепле розовом, когда ее величье
Ревнует к полной славе дня,
Нагой ли бездною, разоблачась в обличье
Отвсюду зрящего огня.

6

И только грудь вздохнет: «Твоя да будет Воля,» —
Отец, то счастье нам дано,
И клонится душа, Твой колос, ветром поля,
И наливается зерно.
И Сын рождается, и кротко волю нудит:
«Встань, жнец, и колос Мой пожни».
Так полночью глухой невесту голос будит...
Чу, хоры... и огни, огни!

Зане из Отчего (и в нас, как в небе) лона
 Существенно рождается Сын,
И отраженная мертва Его икона
 Над зыбью сумрачных пучин,
Где одинокая, в кольце Левиафана,
 Душа унылая пуста...
Но ты дыханием Отца благоуханна,
Душа невестная, — о радостная рана!
 И Роза — колыбель Креста.

ДВЕ СТИХИИ В СОВРЕМЕННОМ СИМВОЛИЗМЕ

ЭКСКУРС I
О ВЕРЛЭНЕ И ГЕЙСМАНСЕ
ЭКСКУРС II
ЭСТЕТИКА И ИСПОВЕДАНИЕ

О ПОЭЗИИ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО

(АССОЦИАТИВНЫЙ
СИМВОЛИЗМ)

ДВЕ СТИХИИ
В СОВРЕМЕННОМ СИМВОЛИЗМЕ

СИМВОЛИЗМ И РЕЛИГИОЗНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Символ есть знак, или ознаменование. То, что он означает, или знаменует, не есть какая-либо определенная идея. Нельзя сказать, что змея, как символ, значит только «мудрость», а крест, как символ, только: «жертва искупительного страдания». Иначе символ — простой иероглиф, и сочетание нескольких символов — образное иносказание, шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа. Если символ — иероглиф, то иероглиф таинственный, ибо многозначный, многосмысленный. В разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение. Так, змея имеет ознаменовательное отношение одновременно к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению.

Подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение. Поистине, как все нисходящее из божественного лона, и символ, — по слову Симеона о Младенце Иисусе, — *σημεῖον ἀντιλεγόμενον*, «знак противоречивый», «предмет пререканий». В каждой точке пересечения символа, как луча нисходящего, со сферой сознания он является знамением, смысл которого образно и полно раскрывается в соответствующем мифе. Оттого змея в одном мифе представляет одну, в другом — другую сущность. Но то, что связывает всю символику змеи, все значения змеиного символа, есть великий космогонический миф, в котором каждый аспект змеи-символа находит свое место в иерархии планов божественного всеединства.

Символика — система символов; символизм — искусство, основанное на символах. Оно вполне утверждает свой принцип, когда

разоблачает сознанию вещи как символы, а символы как мифы. Раскрывая в вещах окружающей действительности символы, т.е. знаменья иной действительности, оно представляет ее знаменательной. Другими словами, оно позволяет осознать связь и смысл существующего не только в сфере земного эмпирического сознания, но и в сферах иных. Так, истинное символическое искусство прикасается к области религии, поскольку религия есть прежде всего чувствование связи всего сущего и смысла всяческой жизни. Вот отчего можно говорить о символизме и религиозном творчестве, как о величинах, находящихся в некотором взаимоотношении.

Что до религиозного творчества, мы имеем в виду лишь одну сторону его, ту из многообразных его энергий, которая проявляется в деятельности художественной. Художество было религиозным, когда и поскольку оно непосредственно служило целям религии. Ремесленниками такого художества были, например, делатели кумиров в язычестве, средневековые иконописцы, безыменные строители готических храмов. Этими художниками владела религиозная идея. Но когда Вл. Соловьев говорит о художниках будущего: «не только религиозная идея будет владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями»** — он ставит этим т е у р г а задачу еще более важную, чем та, которую разрешали художники древние, и понимает художественное религиозное творчество в еще более возвышенном смысле.

К художнику, сознательному преемнику творческих усилий Мировой Души, теургу, относится завет:

Творящей Матери наследник, воззови
Преображение вселенной.

(«Кормчие Звезды»)

Но как может человек способствовать своим творчеством вселенскому преобразению? Населит ли он землю созданиями рук своих? Наполнит ли воздух своими гармониями? Заставит ли реки течь в предначертанных им берегах, и ветви деревьев распростираться по предуказанному плану? Напечатлеет ли свой идеал на лице земли, и свой замысел на формах жизни? Будет ли художник-теург — художник-тиран, о каком мечтал Ницше, художник-работитель, который переоценит все ценности эстетические и разобьет старые скрижали красоты, последовав единственно своей «воле к могуществу»?... Или такой художник, который «трости надломленной не переломит и льна курящегося не угасит»?

Мы думаем, что теургический принцип в художестве есть принцип наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости. Не налагать свою волю на поверхность вещей — есть высший завет

художника, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей. Как повивальная бабка облегчает процесс родов, так должен он облегчать вещам выявление красоты; чуткими пальцами призван он снимать пелены, заграждающие рождение слова. Он утончит слух, и будет слышать, «что говорят вещи»; изошрит зрение, и научится понимать смысл форм и видеть разум явлений. Нежными и вещими станут его творческие прикосновения. Глина сама будет слагаться под его перстами в образ, которого она ждала, и слова в созвучия, представленные в стихии языка. Только эта открытость духа сделает художника носителем божественного откровения.

Вот почему мы защищаем реализм в искусстве, понимая под ним принцип верности вещам, каковы они суть в явлении и в существе своем, и находим менее плодотворным, менее пригодным для целей религиозного творчества эстетический идеализм; под идеализмом же разумею утверждение творческой свободы в комбинации элементов, данных в опыте художнического наблюдения и ясности, и правило верности не вещам, а постулатам личного эстетического мировосприятия, — красоте, как отвлеченному началу. Мы не говорим о философском реализме и философском идеализме по существу; не обсуждаем и вопроса о том, не являются ли в конечном счете создания идеалистического искусства, в равной мере с произведениями искусства реалистического, соответствующими реальной истине — и, если так, то при каких условиях. Избирая метод чисто описательный, мы рассуждаем об имманентном творчеству мирозерцанию художника и надеемся утвердить результат, что только реалистическое мирозерцание, как психологическая основа творческого процесса и как первый импульс к творчеству, обеспечивает религиозную ценность художественного произведения: чтобы «сознательно управлять земными воплощениями религиозной идеи», художник, прежде всего, должен верить в реальность воплощаемого.

II

ОЗНАМЕНОВАТЕЛЬНОЕ И ПРЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ НАЧАЛО ТВОРЧЕСТВА

Нам кажется, что во все эпохи искусства два внутренних момента, два тяготения, глубоко заложенные в самой природе его, направляли его пути и определяли его развитие. Если миметическую способность человека, его стремление к подражательному воспроизведению наблюденного и пережитого мы будем рассматривать как некоторый постоянный субстрат художественной деятельности, ее психологическую «материальную подоснову» (ὕλη — сказал бы

Аристотель), — то динамические элементы творчества, его оформляющие энергии, движущие и образующие силы проявятся в двух равно исконных потребностях, из коих одну мы назовем потребностью ознаменования вещей, другую — потребностью их преобразования.

Итак, подражание (*μίμησις*), по нашему мнению, есть непрменный ингредиент художественного творчества, основное влечение, которым человек пользуется, поскольку становится художником для удовлетворения двух различных по своему существу нужд и запросов: в целях ознаменования вещей, их простого выявления в форме и в звуке, или *эмморфозы*, — с одной стороны; в целях преобразовательного их изменения, или *метаморфозы*, — с другой.

Человек уступает этому влечению подражательности или для того, чтобы вызвать в других наиболее близкое, по возможности адекватное представление о той или иной вещи, или же для того, чтобы создать представление о вещи заведомо отличное от нее, намеренно ей неадекватное, но более угодное и желанное, нежели самая вещь. Реализм и идеализм изначально соприсутствуют задачам и устремлениям деятельности художественной, — и как бы они ни переплетались между собой, в какие бы ни входили они взаимные сочетания, оба везде различимы, как формы типа женского, рецептивного (реализм) и мужеского, инициативного (идеализм).

Реализм, как принцип ознаменования вещей (*res*), многообразен и разнолик, в зависимости от того, в какой мере напряжена и действительна, при этом ознаменовании, миметическая сила художника. Когда подражательность (*μίμησις*) утверждается до преобладания, мы говорим о натурализме; при крайнем ослаблении подражательности, мы имеем перед собой феномен чистой символики. Соединение нескольких линий на рисунке дикаря или ребенка достаточно для наглядного ознаменования человека, зверя, растения. Простое наименование вещей, перечисление предметов есть уже элемент поэзии, от Гомера до перечней Андрэ Жида. Но как натурализм, так и иероглифический символизм и номинализм принадлежат кругу реализма, потому что художник, имея перед собой объектом вещь, поглощен чувствованием ее реального бытия и, вызывая ее своею магией в представлении других людей, не вносит в свое ознаменование ничего субъективного.

Будучи по отношению к своему предмету чисто восприимчивым, только рецептивным, художник-реалист ставит своею задачею беспримесное приятие объекта в свою душу и передачу его чужой душе. Напротив, художник-идеалист или возвращает вещи иными, чем воспринимает, переработав их не только отрицательно, путем отвлечения, но и положительно, путем присоединения к ним новых черт, подсказанных ассоциациями идей, возникшими в процессе творчества, — или же дает неоправданные наблюдением сочетания, чада самовластной, своенравной своей фантазии.

В древнейшем искусстве естественно господствует начало означенности; и обрядово-служебный, гиратический характер искусства архаического делает его символическим по преимуществу, так как предметом его служат вещи не земной, а божественной действительности. Это — символический реализм, имеющий целью создать предметы, безусловно соответствующие вещам божественным и потому могущие служить их фетишами. Идеалистическая завкаса еще не уловима в акте художественного творчества или, по крайней мере, действительна лишь бессознательно. Стремление оживить символику приближением к наблюдаемой действительности, более активное пробуждение миметической способности ведет искусство к той точке равновесия между означенностью и преобразованием, где художник уже дерзает провозгласить свой идеал божественной вещи совершенным подобием самой вещи.

Так, Фидий соблазняет эллинов признать сотворенного им Зевса истинною иконою олимпийской красоты; и поскольку народное мнение было согласно в том, что видевший Фидиев кумир уже не может более быть несчастным в жизни, то есть, другими словами, лицемерием этого лика стал почти равен, по освящающему значению испытанного им блаженного созерцания, по могущественной и благодатной силе им пережитого, тем посвященным, которые зрели свет элевсинских таинств, навсегда делающих человека беспечальным, — поскольку, чрез много веков после Фидия, мнение флорентийской общины было согласно в том, что воистину лик Богоматери явлен миру кистию Чимабуэ, — постольку искусство еще служит целям правого означенности, и художник еще женственно-восприимчив к откровению, воплотившемуся в религиозном сознании народа.

Но раз ступив на путь идеализма, художник неминуемо пойдет далее по наклонной плоскости личного дерзновения; рано или поздно, он откажется от принципа символического означенности, ради красоты своего, свободно расцветшего в душе, *«идеала»*, который он передаст толпе, как произведение *своей* мечты, своего *«творчества»*, чтобы пленить ее зрелищем красоты, *только* красоты, быть может не существующей в действительности ни здесь, ни выше, но тем более милой, как залетная птица из сказочных стран; рано или поздно станет и провозгласит себя художником обманчивой Сиреной, волшебником, вызывающим по произволу обману, которые дороже тьмы низких истин, рано или поздно он подымет этот мятеж против истины из недоверия к сокровенным возможностям ее осуществления в красоте.

Когда Платон упрекает искусство в том, что оно берет своею моделью не идеи вещей, а самые вещи, делаясь органом только миметической способности человека, он может быть понят двояко, смотря по тому, в какой мере мы согласимся признать в нем философа-реалиста или философа-идеалиста. Поскольку идеи Платона

суть *res realissimae*, вещи воистину, он требует от искусства столь близкого означенания этих вещей, при котором случайные признаки их отображения в физическом мире должны отпасть, как затемняющие правое зрение пелены, то есть требует символического реализма. Поскольку, однако, идеи Платона, в истолковании позднейших мыслителей, обращаются в «понятия» (*Begriffe*) в формально-логическом или гносеологическом смысле, постольку эстетика начинает видеть в нем поборника идеалистического искусства, свободного творчества, избавившего себя от счетов с данными как наблюдаемой, так и прозреваемой действительности, от долга верности вещам, познаваемым опытом, равно внешним или внутренним.

III

АНТИЧНЫЙ ИДЕАЛИСТИЧЕСКИЙ КАНОН И СРЕДНЕВЕКОВЫЙ МИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Античное искусство, преимущественно с IV века, пошло под знаменем «свободного творчества», или идеализма. Прежние каноны религиозной символики заменены были канонами чисто-эстетическими. Облачение женских фигур, в религиозном смысле необходимое, как символ цветущей тайны, ограждающей женственно-божественное, в противоположность обнаженному нисхождению мужских лучей небесного мира, — это гиератическое облачение было снято с трех сестер-Харит и с Афродиты; зато строго измерены были соотношения частей человеческого тела, и их установленные пропорции провозглашены эстетически-обязательными.

Те закономерные последствия художественного идеализма и академического канона, которые мы имеем рассмотреть в дальнейшем изложении, феномены эстетического индивидуализма и экспериментализма, отдаления от природного и устремления к искусственному, не замедлили сказаться в Элладе, модернизованной движением софистов. Мы знаем декадента Агафона по пародии Аристофана, мы знаем, что такое был новый дифирамб, эта Вагнерова «бесконечная мелодия» античности, и огромный материал позволяет нам проследить любовь к искусственному от сократовского предпочтения городских прогулок загородным до Трималхионова Пира и «Золотого Осла».

Тем не менее, индивидуализма в нашем смысле греко-римская древность не знала; она лишь предвкушала благость тех знаков и яды тех плевел, которые могли прозябнуть только на исторической почве, вспаханной христианством. Ибо христианство открыло тайну лика и утвердило окончательно личность. Как некая тонкая мгла, носилось над античною древностью дыхание еще не

умершего Пана; и в этой космической сонности постепенно напяемого солнцем утреннего тумана человек еще не вполне принадлежал себе, не видел до глубины своих внутренних противоречий и противочувствий, еще был атомом вселенского целого, часто вопреки своему мятежному сознанию, — был таковым всею органическою тайной своего не до полной яви пробужденного существа.

Средние века были, по преимуществу, порой искусства ознаменовательного. Религиозное мирозерцание, всеобъемлющее и стройное, как готический храм, определяло место каждой вещи, земной и небесной, в рассчитанно-сложной архитектуре своего иерархического согласия. Соборы выросли поистине как некие «леса символов». Живопись служила всенародною книгой для познания вещей божественных. Там, где эмпирическое наблюдение природы отказывало в пластических сочетаниях элементов зрительного опыта творческому замыслу, долженствовавшему ознаменовать неизобразимое, являлся на помощь гиероглиф-символ: свиток со словами благовестия протягивался к Деве из уст Архангела; и младенец, взывавший радостно во чреве матери, изображался в лоне Елисаветы играющим на скрипке. Божественную Комедию Данте желал видеть истолкованною в четырех смыслах, разоблачающих единую реальную тайну. И чтобы не было ничего произвольного, ничего субъективного в искусстве, мелодия, могущая быть принята за случайное излияние индивидуального настроения, подтверждалась унисоном хора, каждый из участников которого, ведя один и тот же напев, как бы уверял слушателей, что ни звука не прибавлено и не отнято от внушенного ангелами правого песнопения.

Вот почему в искусстве средневековья мы встречаем столь своеобразное смешение символики и фантастики с истинным натурализмом: та фантастика и этот натурализм объединяются понятием реализма, если мы решимся придать последнему термину значение, по праву ему принадлежащее, — значение такого искусства, которое требует от художника только правильного списка, точной копии, верной оригиналу передачи того, что он наблюдает или о чем осведомлен и поскольку осведомлен.

Искусство ознаменовательное должно было уступить господство идеалистическому искусству только с возникновением того индивидуализма и скепсиса, которые возвестили начало новой истории. Эпоха Возрождения поняла античную древность, в которой искала освобождения от средневекового варварства, идеалистически: вызванная из обители Матерей волшебным ключом Фауста прекрасная Елена была призраком (εἴδωλον), тенью Елены древней, и магическим маревом стал для человека весь озаренный ею мир. А в средоточии этого чарого мира стоял чародей — я, человеческая личность, сознавшая свое я и его полноправность, и его безвыходность, в смысле беспомощности выйти из пределов самоопределяющегося интеллекта. Идеалистическое приятие философии Пла-

тона, население мира не реальными богами, но призрачными проекциями человеческих сил в бесконечном, и выселение из мира реальностей божественных — все это в душе, влюбленной в красоту, признавшей за высшее среди духовных стремлений — эстетизм, должно было и художество сделать идеалистическим, преобразующим действительность в отражении, а не отражающим действительность в ее реальном преобразении. Все же, что оставалось от старого реализма религиозной мысли, мистического опыта и символического художества, должно было в большей или меньшей степени, рано или поздно, стать при свете идеалистической свободы самоопределяющегося разума — суеверием или утратившим жизненный смысл и только формальным преданием.

Тогда как представители раннего Возрождения в искусстве еще продолжали средневековые поиски красоты небесной, Афродиты Урании, — исторические судьбы земли, ее дневная эпоха, скрывающая от взоров далекие звезды и обращающая дерзновение искателей к отчетливо-видимым горизонтам, хотели земных воплощений и звали Уранию низойти с неба, предстать земле в прекрасных, чувственных формах Афродиты Всенародной. С Рафаэля и Браманте начинается каноническая красота воплощенности, и в ней люди того времени впервые узнали подлинный возврат языческой старины. Связанные преемственностью античного типа и устава красоты, ограниченные возможностями только зримой природы, пусть видоизменяемой и творчески преобразуемой, по принципу Леонардо, новыми сочетаниями элементов чувственного восприятия, но в существе той же физической природы, — художники легко и скоро выработали прочные каноны своего ремесла и завещали их образованности, как постоянные и непреложные, — мы бы сказали теперь: академические, — нормы художества. Под именем классицизма этим нормам суждено было наложить свою печать священного для почитателей Муз «Парнасса» на все искусство Европы, начиная с XVI века, и через все превращения ренессанса, барокко, рококо, *empire* и другие производные, кристаллизовать в законченных, замкнутых гранях душу последовательно сменявшихся эпох единой из античности истекшей культуры.

IV

ИДЕАЛИЗМ И РЕАЛИЗМ В МУЗЫКЕ И ДРАМЕ

Итак, установив два направляющие начала художественной деятельности: начало ознаменования и начало преобразования вещей действительных, мы усмотрели в искусстве средневековья торжество первого из этих начал, в искусстве же, возникшем с расцвета

эпохи Возрождения, преимущественное утверждение второго. Чтобы дополнить характеристику искусства обнимающего собою четыре ближайших к нам столетия, подвергнем, с точки зрения предложенного нами различия двух выше определенных начал, беглому и обобщающему рассмотрению: с одной стороны, пути музыки в новое время, указывающие на все возрастающее тяготение искусства к идеализму, с другой — пути драмы, в которой мы обнаружим элементы наибольшего сопротивления этому преобладающему тяготению.

Мы определили унисон, как средство придать мелодии характер объективности, удалить из эстетического ее восприятия впечатление случайности музыкального настроения. Полифония в музыке отвечает тому моменту равновесия между озаменованным и изобретательным началом творчества, который мы видим в искусстве Фидия. В полифоническом хоре каждый участник индивидуален и как бы субъективен. Но гармоническое восстановление строя созвучий в полной мере утверждает объективную целесообразность кажущегося разногласия. Все хоровое и полифоническое, оркестр и церковный орган служат формально ограждением музыкального объективизма и реализма против вторжения сил субъективного лирического произвола, и доныне эстетическое наслаждение ими тесно связано с успокоением нашей, если можно так выразиться, музыкальной совести соборным авторитетом созвучно поддержанного голосами или орудиями общего одушевления.

Хор и оркестр, или орган, заменяющий оркестр, суть формы согласия и единодушия о музыкальной идее — *consensus omnium de re communi*. Но эпоха субъективизма заявляет себя борьбою за музыкальный монолог, и изобретение клавирина-фортепиано есть чисто идеалистическая подмена симфонического эффекта эффектом индивидуального монолога, замкнувшего в себе одним и собою одним воспроизводящего все многоголосое изобилие мировой гармонии: на место звукового мира, как реальной вселенской воли, ставится аналогичный звуковой мир, как *представление*, или творчество воли индивидуальной. Излишне напоминать, что музыкальный монолог (примером которого могут служить в XIX в. Шопен и Шуман), подобно греческому «новому дифирамбу», заполнил в настоящее время почти всю сферу музыки и что, по мере его освобождения от традиционных форм гармонии и тематической законченности, идеалистический субъективизм музыкального творчества доходит до своих предельных граней. Напротив, старинные композиторы и в музыкальном монологе всячески умеряли впечатление чистого субъективизма, как строгим соблюдением строительных канонов композиции, так и введением в монолог символически намеченных хоровых моментов, обильно разбросанных, напр., в сонатах Бетховена. Одним из могущественных средств произведения полифонического эффекта в самом монологе служила fuga.

Мы видим, что в музыке индивидуализм и субъективизм, соответственно идеалистической тенденции всего художественного развития эпохи, одерживают верх над объективизмом и реализмом, понятым как начало ознаменования некоторой безотносительно к личному сознанию данной вещи.

Бросим взгляд на драму, сменившую в новой истории средневековые зрелища мировых и священных событий в их миниатюрном и чисто ознаменовательном отражении на подмостках мистерий. Мы знаем, что французская классическая трагедия есть один из триумфов преобразовательного, украшающего, идеалистического начала. Не таков, однако, Кальдерон: в нем все — лишь ознаменование объективной истины божественного Провидения, управляющего судьбами людей; правоверный сын испанской церкви, он умеет сочетать все дерзновение наивного индивидуализма с глубочайшим реализмом мистического созерцания вещей божественных.

И не таков, конечно, Шекспир, этот тайновидец земного мира и ясновидец мира духовного, реалист Шекспир, которому едва есть время взглянуть на все эти вещи тайные, но им ясно видимые, и означить их, но нет ни возможности, ни воли сказать себя самого. С реалистом Шекспиром неразрывно связан романтизм в своем происхождении и своем развитии. Не случайно отвращение романтиков от идеалистического канона и пристрастие к средневековью; глубоко обоснован в тайне эквивалента творческих энергий их поворот от искусственного к природе, от обобщений к частному, от изобретения отвлеченного типа к обретению типа конкретного; многозначительно в их творениях совмещение элементов фантастического и тривиального; многозначительны их отрывочность и неровность во всем, их игра в противоречия и странности, их глубокий юмор, происходящий из сопоставления двух *res* — воплощенной в действительности и искомой вне действительности, — юмор, столь чуждый классической красоте, которая говорит у Бодлэра: «Гляди, я не смеюсь, не плачу никогда». Романтизм — один из видов многообразного реализма; романтик — тот, кто пошел искать «голубой цветок», как *res intima rerum*, как внутреннюю реальность вещей. И не даром литературный род «романа», в котором торжествует реализм, несет общее имя с романтизмом: романтики Бальзак и Гофман были реалисты, реалисты Диккенс и Достоевский — романтики.

Таковы в своей природе и в истории искусства, предшествовавшего искусству наших дней, два равнодействующих и соревнующих между собою принципа художественной деятельности: с одной стороны, принцип ознаменовательный, принцип обретения и преобразования вещи, с другой — принцип созидательный, принцип изобретения и преобразования. Там — утверждение вещи, имеющей бытие; здесь — вещи, достойной бытия. Там — устремление к объективной правде, здесь — к субъективной свободе. Там — само-

подчинение, здесь самоопределение. Там — реализм не только как эстетическая норма, но и как гносеологическая основа мирозерцания (в философском смысле то реализм наивный, то реализм мистический); здесь идеализм, не только как культ идеальной формы, но и как философское убеждение в нормативном призвании автономного разума. Там — усилие постичь феномен, как символ; здесь — творчество обобщающих феномены символов. Там — насаждение в душе, эстетически воспринимающей, зачатка новых прозрений, нового движения, новой жизни, прививка некоего динамического принципа; здесь — наполнение души завершенным образом, наитие олимпийского сна, слова Иеговы после дня творения: «это хорошо», успокоение в статическом, отдых седьмого дня.

Последующее исследование имеет целью раскрыть присутствие этих обоих типов творчества в так называемом «символизме» современности. Нам кажется, что наше постижение современного символизма находится в прямой зависимости от того, в какой мере глаз наш привык различать в этом сложном культурно-историческом явлении два по существу различных, разностихийных феномена. В колыбели современного символизма лежали два младенца: так некогда в колыбели, подброшенной в тростники разлившегося Тибра, спали два близнеца, будущие основатели города: своевольный Рем, перепрыгнувший впоследствии через священную борозду, проведенную братом вокруг Палатина — *moenia Romae*, и призванный к дальнейшему и глубочайшему историческому действию самую свою добродетелью самоограничения и отречения от его ради *res* — Ромул.

V

РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ СИМВОЛИЗМ

Стихотворение Бодлэра «Соответствия» («*Correspondances*») было признано пионерами новейшего символизма основополагающим учением и как бы исповеданием веры новой поэтической школы. Бодлэр говорит:

«Природа — храм. Из его живых столпов вырываются порой смутные слова. В этом храме человек проходит чрез лес символов; они провожают его родными, знающими взглядами.

«Подобно долгим эхо, которые смешиваются вдалеке и там сливаются в сумрачное, глубокое единство, пространное как ночь и как свет, — подобно долгим эхо отвечают один другому благоухания, и цвета, и звуки». **

Итак, поэт разоблачает реальную тайну природы, всецело живой и всецело основанной на сокровенных соответствиях, родствах и созвучиях того, что мертвенному неведению нашему мнится разде-

ленным между собою и несогласным, случайно-близким и безжизненно-немым; в природе звучит для слышащих многоустрое вечное слово.

Провозглашение объективной правды, как таковой, не может не быть признано реализмом; и так как стихотворение в то же время изъясняет реальное существо природы, как символа, другими новыми символами (храма, столпов, слова, взора и т.д.), мы должны признать его относящимся к типу реалистического символизма. Итак, в самой колыбели современного символизма мы находим чистый образец ознаменовательного творчества, в вышераскрытом смысле этого термина.

Каковы были корни этого типа, станет явным из сличения разбираемого сонета с некоторыми местами из мистико-романтических повестей Бальзака «Lambert» и «Séraphita». Мы читаем в рассказе «Louis Lambert»: «Все вещи, относящиеся вследствие облеченности формою к области единственного чувства — зрения, могут быть сведены к нескольким первоначальным телам, принципы которых находятся в воздухе, в свете или в принципах воздуха и света. Звук есть видоизменение воздуха; все цвета — видоизменения света; каждое благоухание — сочетание воздуха и света. Итак, четыре выявления материи чувству человека — звук, цвет, запах и форма — имеют единое происхождение... Мысль, родственная свету, выражается словом, представляющим собою звук». В другом месте той же повести высказана следующая гипотеза: «Быть может, благоухания суть идеи. Ничего нет невозможного в чудесных видоизменениях человеческой субстанции». И в «Серафите» мы находим такое сближение: «Они обрели принцип мелодии, слыша песнопения неба, которые производили ощущения красок, благовоний и мыслей и напоминали бесчисленные подробности всех творений, как земная песня воскрешает мельчайшие воспоминания любви». В другой связи Бальзак высказывается о том же предмете так: «Мне приходило на мысль, что цвета и листва деревьев имеют в себе гармонию, которая выявляется нашему сознанию, очаровывая наш глаз, как музыкальные фразы вызывают тысячи воспоминаний в сердце любящих и любимых». «Я знаю, где цветет цветок поющий, где светится свет, одаренный речью, где сверкают и живут краски благоухающие». Самре имя «Соответствия» (*Correspondances*) встречается, как термин, знаменующий общение высших и низших миров по Якову Беме и Сведенборгу, в повести «Серафита».

Вот источники стихотворения, сыгравшего роль символа веры новой поэтической школы: мистическое исследование скрытой правды о вещах, откровение о вещах более вещных, чем самые вещи (*res reales*), о воспринятом мистическим познанием бытии, более существенном, чем самая сущность; и эти разоблачения почерпнул символист и декадент Бодлэр в творениях реалиста и романтика Бальзака.

Но если из этого примера явною станет связь, сочетавшая тот тип современного символизма, который мы называем реалистическим, как с литературным движением реализма, так и со школой романтизма, изобилующего в лице таких романтиков, как Новалис, аналогиями мистической символики, то с другой стороны, он питает свои корни в творчестве Гёте. Вопрос о значении символа для целей искусства живо занимал Шиллера в эпоху усвоения им философии Канта; и хотя сам Шиллер остался по преимуществу идеалистом, Гёте, которому он сообщил все выводы своего кантианства, использовал понятие символа в своем, гётевском, объективно-познавательном и вместе мистическом смысле и могущественно оплодотворил им свое личное творчество. Гёте говорит, что ему передано «покрывало Поэзии из рук Истины» (*«der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit»*), как бы повторяя стих старого вещего певца эпохи ознаменовательной — Данта: *«mirate la dottrina che s'asconde sotto 'l velame dei versi strani»* — «дивитесь учению, сокровенному под покрывалом стихов странных». ** И современный поэт типа реалистического символизма слышит родное в заветах художнику из *«Wilhelm Meister's Wanderjahre»* того же Гёте:

«Как природа в многообразии своем открывает единого Бога, так в просторах искусства творчески дышит единый дух, единый смысл вечного типа. Это есть чувствование истины, которая облекается только в прекрасное и смело устремляется навстречу последней ясности самого светлого дня». **

И далее: «Пусть всегда стоит свежее перед художником радостная роза жизни, изобильно окруженная своими сестрами, обложенная вокруг плодами осени, дабы она возбуждала своею явною тайной чувствование ее сокровенной жизни». **

Вызвать непосредственное постижение сокровенной жизни сущего снимающим все пелены изображением явного таинства этой жизни — такую задачу ставит себе только реалистический символист, видящий глубочайшую истинную реальность вещей, *realia in rebus*, и не отказывающий в относительной реальности и феноменальному постольку, поскольку оно вмещает реальнейшую действительность, в нем сокрытую и им же ознаменованную. *«Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss»* — «все преходящее — только символ». К идеалистическому искусству Гёте приближается единственным вполне законным и для реализма равно приемлемым и священным требованием (вспомним, что идеи Платона суть *res*) — настойчивым требованием раскрытия и утверждения общего типа в сменяющемся и неустойчивом многообразии явлений: «в просторах искусства творчески дышит единый дух, единый смысл вечного типа».

ИДЕАЛИСТИЧЕСКИЙ СИМВОЛИЗМ

Но, кроме элементов символизма реалистического, в новой поэзии изначально обозначились и черты идеалистического символизма, по существу своему разноприродного первому. Стихотворение «Соответствия» Бодлэр продолжает так:

«Есть запахи свежие, как детское тело, сладкие как гобой, зеленые как луга; и есть другие, развратные, пышные и победно-торжествующие, вокруг распростирающие обаяние вещей бессмертных, — таковы амбра, мускус, бензой и ладан; они поют восторги духа и упоения чувств».**

Не правда ли, поэт покидает здесь свою основную мысль о стройном соответствии в природе, как о мистическом начале ее скрытой жизни и явной тайне ее феноменального воплощения? Он останавливается на примерах, на частностях и ограничивается тем, что соблазнительно заставляет нас ощутить в воспоминании ряд благоуханий и сочетать их навязчивыми ассоциациями с рядом зрительных или звуковых восприятий? Не достигнем ли мы путем переживания этого параллелизма чувственных впечатлений, только обогащения своего воспринимающего я? В смысл этого параллелизма по отношению к загадке сокровенной жизни естества мы не имеем никакого прозрения. Но мы стали более чуткими, более утонченными, мы сделали эксперимент и чувствуем себя ободренными к дальнейшему экспериментализму, и притом наиболее в области искусственного. Да и само понятие психологического эксперимента есть уже понятие искусственного переживания. Тайна вещи, *res*, почти забыта; зато пиршественная роскошь нашего все познающего и от всего вкушающего я царственно умножена. Соломон велел строить храм — и предался наслаждению; он спел своей возлюбленной, сестре своей, песнь песней — и утонул в негах гарема.

Здесь появляется второй лик Бодлэра — лик парнасца. Парнассизм Бодлэра обусловил, прежде всего, всю техническую и формальную сторону его поэзии. Его канонические правильный и строгий стих, дивной чеканки, его размеренные, выдержанные строфы, его любовь к метафоре, которая остается зачастую еще только риторической метафорой, не пресуществляясь в символ, его лапидарность, его консерватизм в приемах внешней поэтической и музыкальной изобразительности, преобладание пластики над музыкой в строке, выработанной как бы в скульптурной мастерской Бенвенуто Челлини, — все это — наследие парнасской эстетики, которой Верлэн противопоставляет свой завет верности духу музыки и песни :

De la musique avant toute chose;
Et pour cela préfère l'impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Бодлэр не мог бы «свернуть шею красноречию» по завету Верлена («prends l'éloquence et tords-lui son cou») или хотя бы только в принципе пожелать осуществления такого стиха, который бы производил впечатление неопределенности и «растворялся в воздухе»; Бодлэр желал, чтобы стих имел вес металла и позу статуи. Его красота — мраморный кумир, в знаменитом и чисто парнасском стихотворении «La Beauté».

Из преданий Парнасса возникло в новом символизме предпочтение искусственного естественному. Из преданий Парнасса искание редкого и экзотического. Все, что декадентство утверждало радикально и доводило до последней, до крайней черты, было завещано ему Парнассом в умеренной, разумной дозе или в зародыше. Декадентство, как таковое, есть только мнимый бунт против каноники идеалистического, классического искусства. Оно само по себе глубоко идеалистично, и даже канонично; по крайней мере, оно тотчас взялось за работу над формулами и уставами искусства и уважало в поэзии превыше всего мастерство (la maîtrise, die Mache).

Что усвоило себе декадентство из стихии искусства символического? Оно тотчас устремилось к символам и нашло данную ту реалистическую символику, о которой мы говорили; прикоснулось к ней и прошло мимо нее, вырабатывая иную форму субъективной идеалистической символики. Вот пример. Пересыпание золотого песку есть образ нечуждый символике религиозной: он имеет отношение к высшим состояниям мистического созерцания. Как же пользуется им Vielé-Griffin? Для прославления химеры, для апофеоза иллюзии. Горсть песку достаточна для поэта, чтобы вообразить себя владельцем груд золота. Самые тусклые дни самого ничтожного существования он волен превратить мечтой в «духовную вечность» (éternité spirituelle).

Итак, с одной стороны, канон Возрождения и классицизма, новый Парнас, древняя античная преемственность и глубокое, но самодовольное сознание поры упадка и одряхления благородной генеалогии этой преемственности, чисто латинское самоопределение новейшего искусства, как искусства поздних потомков и царственных эпигонов, и чисто-александрийское представление о красоте увядания, о роскошной, утонченной прелести цветущего тления; с другой стороны, ушедшие под землю ключи средневековой мистики и прислушивание к их глубокому рокоту, предчувствие нового откровения явной тайны о внутренней жизни мира и смысле ее, реализм, романтизм и прерафаэлитское братство — оба эти

потока влились в жилы современного символизма и сделали его явление гибридным, двуликим, еще не дифференцированным единством, предоставив судьбам его дальнейшей эволюции проявить в раздельности каждое из двух внешне-слитых, внутренне-противоборствующих его начал.

VII

КРИТЕРИИ РАЗЛИЧЕНИЯ ОБЕИХ СТИХИЙ

Критерий различения дан в самом понятии символа. Смотря по тому, которая из двух стихий утверждается под именем единого символизма, понятие символа в том и другом принимается условно различно. Для реалистического символизма — символ есть цель художественного раскрытия: всякая вещь, поскольку она реальность сокровенная, есть уже символ, тем более глубокий, тем менее исследимый в своем последнем содержании, чем прямее и ближе причастие этой вещи реальности абсолютной. Для идеалистического символизма — символ, будучи только средством художественной изобразительности, не более чем сигнал, долженствующий установить общение разделенных индивидуальных сознаний. В реалистическом символизме — символ, конечно, также начало, связующее раздельные сознания, но их соборное единение достигается общим мистическим лицезрением единой для всех, объективной сущности. В идеалистическом реализме символ есть условный знак, которым обмениваются заговорщики индивидуализма, тайный знак, выражающий солидарность их личного самосознания, их субъективного самоопределения.

Символы для идеалистического символизма суть поэтическое средство взаимного заражения людей одним субъективным переживанием. При невозможности формулировать прежними способами словесного общения результаты накопления психологических богатств, ощущения прежде неиспытанные, непонятные ранним поколениям душевные волнения последних из людей, какими столь ошибочно любили именовать себя декаденты, оставалось найти этому неизведанному субъективному содержанию ассоциативные и апперцептивные эквиваленты, обладающие силой вызывать в воспринимающем, как бы обратным ходом ассоциации и апперцепции, аналогические душевные состояния. Комбинации зрительных, слуховых и других чувственных представлений должны были действовать на душу слушателя так, чтобы в ней зазвучал аккорд чувствований, отвечающий аккорду, вдохновившему художника. Этот метод есть импрессионизм. Идеалистический символизм обращается ко впечатлительности. Напротив, реалистический симво-

лизм, в своем последнем содержании, предполагает ясновидение вещей в поэте и постулирует такое же ясновидение в слушателе. Его метод не импрессионизм, а чистая символика или, если угодно, гиероглифика. Он говорит: «Мир духов не замкнут; твои чувства замкнуты, твое сердце мертво».**

Пафос идеалистического символизма — иллюзионизм. Все феноменальное — марево Майи; под покрывалом завешенной Изиды, быть может, даже не статуя, а пустота, «le grand Néant» французских декадентов. «Будем же рассматривать дивные узоры покрывала; ведь мы не уловили самых пленительных линий, самых волшебных сочетаний. Знай, посвящаемый, что это покрывало ткem мы сами. Итак, прислушивайся к новым сладким обманам гиерофанта Сирен. Имя поэзии — Химера». Так говорит идеалистический символизм. Он говорит к современности, которая рада его слушать; ибо она занята только двумя вещами: материалистической социологией и нигилистической психологией. Единственное возражение от современности декадентству, — что оно равнодушно к общественности. Зато психология торжествует в сенаклях декадентов. Психиатры поправляют: «нет, психопатия». Это в данном случае безразлично. Важно в связи нашего рассуждения одно: что идеалистический символизм посвятил себя изучению и изображению субъективных душевных переживаний, не заботясь о том, что лежит в сфере объективной и трансцендентной для индивидуального переживания; важно, что он устремлен на сохранение души своей, в смысле ее утончения и обогащения ради нее самой, что в нем не дышит дух Диониса, требующий расточения души в целом, потери субъекта в великом субъекте и восстановления его через восприятие последнего, как реальный объект.

Идеалистический символизм есть музыкальный монолог; напротив, реалистический символизм, в последней своей сущности — хор и хоровод. Пафос реалистического символизма: чрез Августиново «*transcende te ipsum*», к лозунгу: *a realibus ad meliora*. Его алхимическая загадка, его теургическая попытка религиозного творчества — утвердить, познать, выявить в действительности иную, более действительную действительность. Это — пафос мистического устремления к *Ens realissimum*, эрос божественного. Идеалистический символизм есть интимное искусство утонченных; реалистический символизм — келейное искусство тайновидения мира и религиозного действия за мир.

Идеалистический символизм — этап пути к великому всемирному идеализму, о котором пророчествует Достоевский в эпилоге к «Преступлению и Наказанию», говоря, что будет время, когда люди перестанут понимать друг друга вследствие отрицания общеобязательных реальных норм единомыслия и единочувствия и потому необычайно развившейся внутренней жизни каждой личности, идущей путями обособившегося, уединенного индивидуализма. Инди-

видуализм, прибавим, провозглашенный идеалистическим символизмом, даже не индивидуализм характера, какой мы встречаем в практических, не теоретических индивидуалистах минувших времен, в Борджиях и Наполеонах; но индивидуализм психологии, культ мимолетного (ибо периферического) опыта впечатлительности нашей, наиболее яркое выражение современной *mania psychologica*, которая затемнила для нас понятие характера и обратила в наших глазах жизнь личности в сплошную зыбь противочувствий и смену аффектов. Формально и ближайшим образом, идеалистический символизм расширит канонически прежние каноны или благо-разумно отметет элементы, не поддающиеся строгой эстетической канонизации, и создаст новый Парнасс.

Реалистический символизм раскроет в символе миф. Только из символа, понятого как реальность, может вырасти, как колос из зерна, миф. Ибо миф — объективная правда о сущем. Миф есть чистейшая форма озаменованной поэзии. Не даром, по Платону, в гармонии анти-индивидуалистического мира, ему желанного, задача поэта, «если он хочет быть поэтом, творить мифы». Возможен ли еще миф? Где творческая религиозная почва, на которой он мог бы расцвести? Но отчего не спросить ближе: возможен ли реалистический символизм? Где вера в *realiora in rebus*? Нам кажется, реалистический символизм существует. Если возможен символизм реалистический, возможен и миф.

VIII

РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ СИМВОЛИЗМ И МИФОТВОРЧЕСТВО

Мы установили происхождение идеалистического символизма от античного эстетического канона чрез посредство Парнасса, и происхождение реалистического символизма от мистического реализма средних веков чрез посредство романтизма и при участии символизма Гёте. Принцип идеалистического символизма был определен нами как психологический и субъективный, принцип реалистического символизма как объективный и мистический. Для первого типа символ — средство, для второго — цель. Приближение к цели наиболее полного символического раскрытия действительности есть мифотворчество. Реалистический символизм идет путем символа к мифу; миф — уже содержится в символе, он имманентен ему; созерцание символа раскрывает в символе миф.

Мифотворчество возникает на почве символизма реалистического. Идеалистический символизм может дать новые воспроизведе-

дения древнего мифа, он украсит его и приблизит к современному сознанию, он вдохнет в него новое содержание философское и психологическое; но, гальванизуя его таким образом или, если угодно, возводя его в «перл создания», он, во-первых, не сотворит нового мифа, во-вторых — отнимет жизнь у старого, оставив нам его мертвый слепок или призрачное отражение. Ибо миф — отображение реальностей, и всякое иное истолкование подлинного мифа есть его искажение. Новый же миф есть новое откровение тех же реальностей; и как не может случиться, чтобы кем-либо втайне обретенное постижение некоторой безусловной истины не сделалось всеобщим, как только это постижение возведено хотя бы немногим, так невозможно, чтобы адекватное ознаменование раскрывшейся познающему духу объективной правды о вещах, не было принято всеми, как нечто важное, верное, необходимое, и не стало бы истинным мифом, в смысле общепринятой формы эстетического и мистического восприятия этой новой правды.

Постигая то, что в творчестве типа идеалистического служит суррогатом мифа, мы изучаем душу художника, его субъективный мир, и в той мере, в какой этот последний аналогичен нашему, ценим творение, как отвечающее внутренним запросам времени и сказавшее за нас, что просилось на наши уста. В истинном же мифе мы уже не видим ни личности его творца, ни собственной личности, а непосредственно веруем в правду нового прозрения. Создание идеалистического символизма есть, при maximum'e его всенародности, только изобретение, суммирующее усилия наших исканий; миф, выросший из символа, принятого как ознаменование сознанной сущюю, хотя и прикровенной реальности, есть обретенное, упраздняющее самое искание до той поры, пока то же познание не будет углублено дальнейшим проникновением в его еще глубже лежащий смысл.

Ибо в те далекие эпохи, когда мифы творились воистину, они отвечали вопросам испытующего разума тем, что знаменовали *realia in rebus*. Не для того, чтобы украсить понятие солнца или окрасить его восприятие определенным оттенком, древний человек нарек его Титаном Гиперионом или лучезарным Гелиосом, но чтобы ознаменовать его ближе и правдивее, чем если бы он изобразил его в виде нечеловекоподобного светлого диска; представляя его неутомимым титаном или юным богом с чашею в руках, древний человек утверждал о нем нечто более действительное, нежели видимый диск. И когда приходил другой мифотворец и возражал первому, что Солнце не Гелиос и Гиперион вместе, а именно Гелиос, тогда как Гиперион его отец, — и когда пришли потом новые мифотворцы и сказали что Гелиос — Феб, и наконец, еще позднее, пришли орфики и мистики и провозгласили, что Гелиос — тот же Дионис, что доселе известен был только как Никтелиос, ночное Солнце, — то спорили о всем этом испытатели сокровенного сущест-

ства единой *res*, и каждый стремился сказать о той же *res* нечто углубленнейшее и реальнейшее, чем его предшественник, восходя, таким образом, от менее к более субстанциальному познанию вещи божественной. Сущность мифотворчества характернее всего называется в те мгновения колебаний, когда в ожидании расцветающего мифа, который должен быть не изобретением, а обретением, человек не знает в точности, каковою окажется скрытая сущность установленной, но еще не выявившейся мистическому сознанию или утраченной, забытой им религиозной величины. Отсюда надпись: «неведомому богу» на афинском жертвеннике, отсюда посвящение «или богу или богине» на алтаре палатинском.

Из чего следует, что творится миф ясновидением веры и является вещим сном, произвольным видением, «астральным» (как говорили древние тайновидцы бытия) гиероглифом последней истины о вещи сущей воистину. Миф есть воспоминание о мистическом событии, о космическом таинстве. Поистине небо сходило на землю, любило и оплодотворяло ее, как повествует Эсхил, говоря о ливне Урана, пролившемся на разверстую Гею.

В «Яри» С. Городецкого есть несколько не лучших в книге стихов, в которых молодой поэт, предчувствуя тайну мифа, метко очерчивает его происхождение («Великая Мать»):

Ты пришла золотая царица,
И лицо запрокинула в небо,
Розовея у тайн Диониса.
И колосья насущного хлеба
Розоватые подняли лица,
Чтобы зерна тобой налилися.
Ты уйдешь, золотая царица,
Разольются всенощные тени;
Но верна будет алому мигу
Рожь, причастница тайновидений,
И старуха, ломая ковригу,
Скажет сказку о перьях Жар-Птицы.

Реальное мистическое событие — в данном случае брак Деметры и Диониса, — событие, свершившееся в высшем плане бытия, сохранилось в памяти хлебных колосьев, так как душа вещей физического мира (в приведенных стихах: ржи) есть поистине причастница тайновидений и тайнодеяний плана божественного; и человек, причащаясь хлебу, делается в свою очередь причастником тех же изначальных тайн, которые и вспоминает неясно, только ознаменовательною памятью потусторонних событий: в этой смутности воспоминания — глубочайшее существо мифа. Явственного прозрения в мистерию брака между Логосом и Душою Земли — в

народном мифе и быть не может; и старуха, ломая ковригу, расскажет только далекую и неверную, при всей своей великой озаменованной правдивости, «сказку» про перья Жар-Птицы.

Так верит поэт, так он познает интуитивным своим познаванием. Мифотворчество — творчество веры. Задача мифотворчества, по истине, — «вещей обличение невидимых». И реалистический символизм — откровение того, что художник видит, как реальность, в кристалле низшей реальности. Такое таинovidение мы встречаем у Тютчева, которого признаем величайшим в нашей литературе представителем реалистического символизма.

Все, что говорит Тютчев, он возвещает как гиерофант сокровенной реальности. Тоска ночного ветра и просонье шевелящегося хаоса, глухонемой язык тусклых зарниц и голоса разыгравшихся при луне валов; таинства дневного сознания и сознания сонного; в ночи бестелесный мир, роящийся слышно, но незримо, и живая колесница мироздания, открыто катящаяся в святилище небес; в естестве, готовом откликнуться на родственный голос человека, всеприсутствие живой души и живой музыки; на перепутьях родной земли исходивший ее в рабском виде под ношею креста Царь небесный — все это для поэта провозглашения объективных правд, все это уже миф. Характерен для Тютчева, именно как представителя реалистического символизма, легкий налет поэтического изумления, родственного «философскому удивлению» древних, — оттенок изумления, как бы испытываемого поэтом при взгляде на простые вещи окружающей действительности и, конечно, передающегося читателю вместе со смутным сознанием какой-то новой загадки или предчувствием какого-то нового постижения (— срв., напр., стихотворение: «Тихой ночью, поздним летом, как на небе звезды рдеют...»). Пушкин редко останавливается на этом первом моменте восприятия, где воспринимаемое слишком преобладает над воспринимающим: он мгновенно преодолевает эту противоположность и, изображая, является уже в полной гармонии с изображаемым, — истинный «классик».

У Владимира Соловьева внутренние события личной жизни, осознанные, говоря языком астрологов и алхимиков, в астральном плане, служат предметами его поэтического вдохновения так, что он только живописует совершившееся, как реальный миф его личности: такова, например, поэма «Три Свидания» и столько лирических стихотворений, посвященных общению с ушедшими. Вл. Соловьев ставит высшею задачей искусства задачу теургическую. Под теургическою задачей художника он понимает преображающее мир выявление сверхприродной реальности и высвобождение истинной красоты из-под грубых покровов вещества. В этом смысле говорил Соловьев в речах о Достоевском: «художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, но еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет

владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями».

Отсюда вытекает первое условие того мифотворчества, о котором говорим мы: душевный подвиг самого художника. Он должен перестать творить вне связи с божественным всеединством, должен воспитать себя до возможностей творческой реализации этой связи. И миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию.

Попытки приближения к мифу в поэзии наших дней, конечно, еще далеки от той теургической цели, которую мы определили именем мифотворчества. Этим попыткам мы придаем значение, прежде всего симптомов поворота — скажем лучше: солнцеворота — современной души к иному мировосприятию, реалистическому и психическому в одно и то же время. Не темы фольклора представляются нам ценными, но возврат души и ее новое, пусть еще робкое и случайное прикосновение к «темным корням бытия». Не религиозная настроенность нашей лиры или ее метафизическая устремленность плодотворны сами по себе, но первое еще темное и глухонемое осознание сверхличной и сверхчувственной связи сущего, забрезжившее в минуты последнего отчаянья разорванных сознаний, в минуты, когда красивый калейдоскоп жизни стал уродливо искажаться, обращаясь в дьявольский маскарад, и причудливое сновидение переходить в удушающий кошмар.

IX

МИФ, ХОР И ТЕУРГИЯ

Проблема хора неразрывно сочетается с проблемой мифа и с утверждением начал реалистического символизма. Хор сам по себе уже символ — чувственное озаменование соборного единомыслия и единодушия, очевидное свидетельство реальной связи, сомкнувшей разрозненные сознания в живое единство. Хор не может возникнуть, если нет *res*, общезначащей реальности вне индивидуального и выше индивидуального. Вокруг алтаря, видимого или незримого, шествует хор. Поэтому можно сказать, что хор поет миф, а творят миф — боги. Хор желателен постольку, поскольку желательно религиозное сознание или познание истинной абсолютной реальности. Будет это познание, эта реальность, — будет, необходимо, неизбежно, и хор. Утрачено это познание, эта реальность, — и хора нет.

Античная трагедия была торжеством мифа. Ослабление ознаменовательного, реалистического принципа в искусстве и рост искусства идеалистического совпали в древности с упадком религии и упадком хора. Мы не однажды выдвигали проблему хора, размышляя о судьбах драмы. Хор — постулат нашего эстетического и религиозного credo; но мы далеки от мысли или пожеланий его искусственного воссоздания. Мы не хотим купить его дешевой ценой, как феномен чисто эстетический. Не будем спрашивать себя, возможен ли хор в настоящее время: мы спросили бы этим, существует ли еще в современном сознании религиозная реальность.

На наш взгляд, поиски нового театра, неудовлетворенность театром существующим имеют смысл инстинктивных усилий религиозного прозрения. Мы хотели бы чрез театр приблизиться к верховной, к безусловной реальности: отсюда наше утомление иллюзионизмом. На иллюзии зиждется весь современный театр: не на внешней только иллюзии, но на внутренней. Триумф актера, автора и режиссера — создание такой иллюзии, которая произвела бы на зрителя гипноз отождествления с героем драмы; зритель должен пережить часть жизни героя, он должен быть на один вечер сам герой. В хоровой драме было не так: зритель был участником действия тем, что отождествлялся не с героем-протагонистом, а с хором, из которого выступил протагонист. Он был, быть может, участником его трагической вины, но он и удерживал его от нее; он противопоставлял его дерзновению свой голос в соборном суде хора; он не приносил жертвы — и менее всего испытывал иллюзию принесения жертвы и безвредного героизма на час, — но он причащался жертве, в хороводе празднующих жертву, и поистине очищенным возвращался он из округа Дионисовой, пережив литургическое событие внутреннего опыта.

Теперь это не так. В концерте (как право гневался Андрей Белый — будто бы на музыку) мы переживаем все потенции нашего геройства между двумя антрактами как раз в пору, чтобы уверовать в него и в себя и самоудовлетворенно вернуться к отнюдь не героической повседневности; в театре, прибавим, совершается с нами то же самое. Но, конечно, не Дионис музыки и сцены отвечает за наш разлад или непрямодушие, а разве наш дух идеалистического эстетизма. Как бы то ни было, пока мы таковы, о хоре и мифе приходится говорить только как бы теоретически, как бы и не предчувствуя, что некая большая перемена близка и уже при дверях. Но, быть может, вследствие именно этого предчувствия, мы лично не думаем, как другие, что должно просто ждать, хотя бы в области театра, пока придут иные люди, более свежие и честные, и принесут, если понадобится им, свой миф, и приведут свой хор. Мы полагаем, что с художников спросится, когда придет гость, отчего они не наполнили светильники свои елеем. Ибо миф, о котором мы

говорим, не есть искусственное создание произвольного творчества, как принято в настоящее время успокоенно думать.

Напротив, наступает время, когда науке придется вспомнить несколько истин, ясно представлявшихся исследователям мифа и символа, хотя бы в эпоху Крейцера. Древность в целом непонятна без допущения великой, международной и древнейшей по своим корням и начаткам организации мистических союзов, хранителей преемственного знания и перерождающих человека таинств. Не только в знаменитых мистериях, каковы элевсинские или самофракийские, мы встречаем следы этой организации, но и в большинстве жреческих общин, выросших под сенью прославленных храмов. Ученики философов соединялись в общества, подобные культовым «фиасам»; ученичество уже было эсотеризмом, идет ли речь о Египте или Индии, о древних пифагорейцах или неоплатониках, или, наконец, о Ессеях и общине апостольской. Эти теурги и, как говорили подчас эллины, «теологи» были организаторами религии с незапамятных времен; и если мы не можем вместе с Крейцером не учитывать народного поэтического и религиозного творчества в происхождении мифов, тем не менее вынуждены будем рано или поздно признать, что значительная по числу и, быть может, важнейшая по религиозному содержанию часть их преломилась чрез теургическую среду, другая же часть была привита теургами к молодым росткам народного верования или обряда.

В эсотерических общинах, напим., в Элевсине, творились мифы, чуждые мифам народным — как они творились в академии Платона и школах платоников, — творились мифы и в храмах; и поскольку они становились достоянием непосвященных и открывались толпе, они назывались не мифами, а священными повестями (*ἱεροὶ λόγοι*), и только в устах толпы и с ее прикрасами или искажениями, во всенародном своем облике, оказывались мифами в полноте этого понятия. Ибо миф, в полном смысле, безусловно всенароден. Возможно в иных случаях (как в мифе о Загрее) проследить, как священная повесть, сообщенная после долгого хранения в тайне народу, мало-по-малу занимает во всеобщем религиозно-мифологическом миросозерцании равное место с исконными мифами, несмотря на самые противоречия и новшества, которые заключало в себе разоблачение неслыханной тайны о вечных богах.

Эти исторические рассуждения имеют целью ограничить безсловность обычного мнения о мифотворчестве, как самопроизвольном акте народного творчества. Если возможно говорить, как Вл. Соловьев, о поэтах и художниках будущего как теургах, возможно говорить и о мифотворчестве, исходящем от них или через них. Необходимо для этого, согласно Вл. Соловьеву, чтобы прежде всего религиозная идея владела ими, как некогда она владела древними учителями ритма и строя божественного; потом, чтобы они «ею владели и сознательно управляли ее земными воплощениями».

С религиозною проблемой современное искусство соприкасается чрез реалистический символизм и органически связанное с ним мифотворчество. Религиозная проблема на первый взгляд представляется двоякою: проблему охранения религии с одной стороны, проблему религиозного творчества с другой. На самом деле она остается единой. Без внутреннего творчества жизнь религии сохранена быть не может, — она уже мертва. Творчество же религиозное есть тем самым и охранение религии, — если оно не вырождается в творчество суррогатов и подобию религии, в подражание ее формам для облечения ими идеи нерелигиозной. Религия есть связь и знание реальностей. Сближенное магией символа с религиозною сферой, искусство неизбежно подпадет соблазну облечения в гиератические формы иррелигиозной сущности, если не поставит своим лозунгом лозунг реалистического символизма и мифа: *a realibus ad realiora*.

ЭКСКУРС I
О ВЕРЛЭНЕ И ГЕЙСМАНСЕ

За три года до смерти, Гейсманс собрал в одной книге** религиозные вдохновения того, в чьем лице, по его убеждению, «церковь имела величайшего из своих поэтов, после средних веков».

«Один на протяжении стольких столетий», — пишет Гейсманс, — «Верлэн снова нашел эти звуки смирения и простоты душевной, эти молитвы скорби и сокрушения, эти младенческие радования, забытые с поры возврата к языческой гордыне, каковым было Возрождение. И это почти народное простосердечие, это столь трогательное своею искренностью усердие он выразил языком, полным странной силы образного оживления, очень несложным и все же необычайным, пользуясь ритмами новыми или обновленными, окончательно разбивая, за Виктором Гюго и Банвиллем, старые метрические вафельницы, чтобы заменить их своеобразными формами, небывальными чеканами, дающими едва ощутимые выпуклости и как раз нужные напечатления». Тогда как Гюго и Т. Готье, Леконт-де-Лиль и Банвилль, достигли тех пределов, где кончается слово и начинается живопись, — «Верлэн, идя иным путем, унаследовал достояние музыки, которая, именно благодаря незаконченности и расплывчатости очертаний, более, чем поэзия, способна отражать смутные чувствования души, ее неопределенные устремления, мимолетные довольства и тонкие муки».

В пору заключения в Монской тюрьме Верлэн пережил душевный переворот, приведший его к вере; памятником этого обращения была его книга «Мудрости». Верующим остался он навсегда; но жизнь его не стала ни святой, ни, в общепринятом смысле, нравственной. Гейсманс пытается представить его апологию, исследуя психические его особенности и условия его печальной среды. Одно важно, — что «Христос сделал из этой немощной души душу predeterminedенную и избранную». «Его падения не мешали ему молиться; и поистине роскошными снопами молитв являются эти песни, прозябшие из души, на которую, несмотря на все ее ошибки, радовался Господь».

Нельзя отрицать, что рядом, с пленительными и потрясающими стихотворениями, читатель встречает в этом евхологии многие только трезвые страницы благочестивых длиннот. Притом Верлэн почти чужд созерцаний чисто мистических. Он широко пользуется всею христианскою символикой; но его религиозность преимущественно нравственная и католически-обрядовая. Он не вносит в нее ни духа новых исканий, ни эстетизма, в той мере, как, например, Шатобриан. Тем «народнее» и умирительнее прекрасный анахронизм этой простой веры, этот младенческий атавизм средневе-

ковой души. Недаром сам поэт говорит: «к средневековью, огромному и нежному, хотела бы душа моя плыть в полветра, — вдаль от наших дней, этих дней плотского духа и печальной плоти».

Немногое должно изменить в набросанной Гейсмансом характеристике великого символиста-реалиста, чтобы сделать ее приложимой к нему самому. Католичество имело в нем несравненного истолкователя-художника, равного которому по гибкости, проницательности и гениальности восприятия и воссоздания можно было бы пожелать церкви восточной: чрез посредство своего Гейсманса православие сделало бы доступными нашему сознанию и завещало бы другим поколениям бесчисленные подспудные сокровища литургических красот и мистического художества, которые могут утратиться вследствие модернизации и рационализации обрядового предания.

Значение Гейсманса, как писателя, еще измеряется мерами современности, редко постигающей действительное отношение обступивших ее горизонт ближайших высот. Большинству известен как эстет сомнительного вкуса и изобретатель ультрадекадентских причуд — тот, кто показал впервые, под лупою своей повышенной чувствительности, тончайшие ткани готической души, — кто повсюду, касается ли он поздней римской литературы или средневекового зодчества, духовной музыки или церковной живописи, литургики или магии, религиозной психологии или мистики плоти, засеивает открытия и расточает проникновения, — тот, наконец, кто сделал из отечественной прозы, что Верлэн из родного стиха. Ибо, как у Верлэна французский стих приобрел магическую силу чувственного внушения, так в языке и стиле Гейсманса реализовались возможности Бодлэровых «соответствий». Слово стало, по произволу мастера, звуком музыкального инструмента или человеческого голоса, пластическою формою, цветом, запахом; и все его перевоплощения оказались в соотношении столь гармоническом, что вызванное им впечатление запаха могло привлечь внушение цвета, а представление тона и тембра — ассоциацию вкусового ощущения. Как бедны, в сравнении с этими завоеваниями в области языка, добычи Верхарна, гения метафоры, мистика и мифотворца — в метафоре, только метафоре, или пресловутая «французская» (а на самом деле только безответственная) элегантная ясность и простота Анатоля Франса, угодника масс и, следовательно, реакционера в искусстве слова.

И Верлэн и Гейсманс, именно как декаденты, были конквистадорами «Нового Света» современной души. Для обоих декадентство было делом жизни и принципом саморазрушения. Оба искали убежища в лоне церкви. Подобна этим двум участям и участь Оскара Уайльда. Этот не укрылся в ограде положительного вероучения; за то вся жизнь благородного певца и смиренного мученика «Рэ-

дингской тюрьмы» обратилась в религию Голгофы вселенской. Как величавы эти кораблекрушения живых в сравнении с благополучными плаваниями раскрашенных гробов торжествующего «модернизма», в роде утешенного Матерлинка, вовремя сообразившего (подобно его дальновидным, но почему-то им же осмеянным буржуа в «Чуде св. Антония»), что легче и удобнее живется на земле без богов и без тайны, — или упоенного своим и своего отечества нарумяненным великолепием Габриэле д'Аннунцио, громоздкие сооружения которого напоминают колоннады национального памятника Виктору-Эммануилу, раздавившие Капитолий и Форум.

Ушедшие со сцены герои декадентства были верны его глубокому завету — завету тождества искусства и жизни. Вот почему Гейсманс, через все три эпохи своей художнической жизни (период натурализма, период эстетизма и период реалистического символизма), — был и остался художником, с которого содрана кожа, *un écorché*. Натуралист *à outrance* по природе, воспринимающий внешние раздражения всею поверхностью своих обнаженных нервов, затравленный укусами впечатлений, пронзенный стрелами внешних чувств, он естественно бросился, спасаясь от погони, в открывшийся ему мистический мир, но и в прикосновениях к нему обречен был найти еще более утонченную муку и сладость чувственного.

Обращение как Верлэна, так и Гейсманса к религии поучительно своей неудачей. Очевидно, религия возможна для современного человека — только, если она расцветает из глубины его сверхличного внутреннего опыта, из его мистического самообретения; в дверь ограды может стучаться из внешних (т.е. однажды утративших органическую связь с религией) только свободный в духе. Но Гейсманс и Верлэн истощили, истратили свое я в периферии своих нервов. Гипертрофия чувственности ослабила их высшее духовное сознание. Оба — поистине декаденты, потому что весь подвиг декадентства состоит в нарушении того равновесия, в котором пребывала и себе довлела успокоенная душа их «по-людски, слишком по-людски» нормальных современников.

Будучи декадентами, как культурные типы, оба были символистами по роду своего творчества, и именно представителями символизма реалистического. Это обусловило тяготение их творчества к религии; но выше раскрытая неполнота их проникнутости религиозною идеей делает это творчество лишь отчасти и косвенно пригодным для решения проблемы истинного религиозного искусства в будущем.

ЭККУРС II

ЭСТЕТИКА И ИСПОВЕДАНИЕ

В изложении одного из критиков** мои взгляды на задачи современного искусства были сведены к нижеследующим тезисам:

«1) Утверждается за мифом религиозная сущность искусства; 2) утверждается происхождение мифа из символа; 3) прозревается в современной драме заря нового мифотворчества; 4) утверждается новый символический реализм; 5) утверждается новое народничество».

Если первый и второй тезисы, несмотря на неточность формулировки, соответствуют моим подлинным утверждениям, то, напротив, третий приписан мне, очевидно, по недоразумению. Разработка тем мифа и мистерии еще далеко не мифотворчество; и хотя я не отрицаю признаков поворота новейшей поэзии — с одной стороны к народной душе и ее мифологическому сознанию, с другой (как я отметил это по поводу драмы «Кольца») — к духу дифирамба, — тем не менее, считаю безусловно преждевременным говорить о наступлении эры хорового действия, за отсутствием внутренних сил для хора в современности.

«Оживление интереса к мифу», — писал я по поводу одной новой книги стихов, ** — «одна из отличительных черт новейшей нашей поэзии. Что миф органически развивается из символа, было понято в среде символистов раньше, чем это сказалось в творчестве последнего поколения поэтов (см. статью «Поэт и Чернь»). Рост мифа из символа есть возврат к стихии народной. В нем выход из индивидуализма и предварение искусства всенародного. С иной точки зрения, обращение к мифу — преодоление идеализма и замена его мистическим реализмом... Ясно отсюда, что как далеки мы от всенародного искусства, так же далеки и от абсолютного мифотворчества: то и другое мы можем только упреждать и предуготовить. Ведь миф — тогда впервые миф в полном смысле этого слова, когда он — результат не личного, а коллективного, или соборного, сознания. Современный же художник только начинает жить и дышать в атмосфере исконно-народного анимизма. До всеобъемлющего мифологического созерцания еще далекий путь». Прибавлю: еще дальше путь до мифотворческого синтеза религиозного сознания, которым чревата современная душа.

Что касается четвертого и пятого из вышеприведенных положений, то реализм в том смысле, как я его понимаю, — в смысле объективного устремления ознаменовательной деятельности художника к раскрытию внутренней и сокровенной правды о вещах, — я поистине приветствую в символизме; определение же моего эстетического направления термином «новое народничество» —

отклоняю, как чуждое моей терминологии и ничего точно и специфически не определяющее, напротив — скорее затемняющее ясный смысл постулируемого и предвидимого мною всенародного искусства, о котором высказывался я не раз с полнотою и определительностью.

Всенародное искусство, которое в моих глазах является целью и смыслом нашей художественной эволюции от символа к мифу, закономерно развивающему изначальное религиозное содержание символа; всенародное искусство, предвараемое, по моему мнению, уже наступившим келейным искусством, искусством художников, преодолевших в принципе недавний индивидуализм, и как форму притязаний своеначальной личности, и как идеализм уединенности; всенародное искусство, как чаемое знамение приблизившейся органической эпохи, долженствующей сменить нашу, критическую, — это всенародное искусство не может быть смешиваемо с искусством народнического типа; оно — в будущем, и пути к нему — пути к мистической реальности, а не к эмпирической действительности современного народного бытия.

Не должно смешивать с народничеством (каковым именем приличествует означать некрасовскую струю в нашей поэзии) и вышеописанных попыток приблизиться к мифу, забытому народом или еще в нем живому, приобщиться творческим родникам примитивного мировосприятия. Об этих попытках можно сказать, что они, в лучшем случае, вырабатывают как бы некое русло для грядущего мифотворчества; но содержание последнего, конечно, отнюдь не предваряется и даже не предчувствуется этим направлением нашей поэзии, поскольку оно не исходит из подлинно-религиозного сознания, или — точнее — предвосхищения в сознании, истинных и основных реальностей духовной жизни народа. Поскольку же оно удовлетворяет последнему условию, оно представляется мне искусством провозвестников и предуготовителей искусства всенародного.

Основным условием этого зачинательного творчества является правое отношение к символу. Подлинный символизм уже несет в себе религиозное *да* внутреннего зренья и воления, — скрытое утверждение истинного бытия в бытии относительном. Опасен символизм, понятый исключительно как метод: под его весенним лучом подтаивает надежная ледяная кора «здравого» эмпиризма.

«В изящной словесности последнего времени наблюдается знаменательное передвижение», — писал я в отчете об одном лирическом сборнике, своеобразно сочетавшем символизм с обновлением народнического (некрасовского) поэтического предания: ** — «писатели, вышедшие из реалистической школы, усваивая приемы символистов, все чаще удаляются от живой реальности, как объекта художественных проникновений, в мир субъективных представлений и оценок, и все безнадежнее утрачивают внутреннюю связь с нею. Эмпирическая действительность, изначала воспринятая безре-

лигиозно, под реактивом символического *метода* естественно превращается в мрачный кошмар: ибо, если для символиста «все преходящее есть только подобие», а для атеиста — «непреходящего» вовсе нет, то соединение символизма с атеизмом обрекает личность на вынужденное уединение среди бесконечно зияющих вокруг нее провалов в ужас небытия. Исконные же представители символизма, напротив, пытаются сочетать его как с реалистической манерой изображения, так и с реалистической концепцией символа. Под эту последнюю мы разумеем такое отношение к символу, в силу которого он признается ценным постольку, поскольку служит соответственным означением объективной реальности и способствует раскрытию ее истинной природы.

«Прежде было не так: школа символистов, провозгласив неограниченные права первоначальной и самодовлеющей личности и этим изъятием ее из сферы действия общих норм замкнув и уединив ее, использовала символ, как метод условной объективации чисто субъективного содержания. Чтобы выйти из этого волшебного круга вольно зачуравшейся от мира личности, символистам нужно было преодолеть индивидуализм, обострив его до сверх-индивидуализма, т.е. до раскрытия в личности сверх-личного содержания, ее внутреннего я, вселенского по существу; им нужно было развить из символа изначально присущую ему религиозную идею».

Ибо символ — плоть тайны, и символизм истинный — прозрение на плоть, проникновение в тайну плоти, ею же стало Слово.

Попытка изложения моих взглядов в разбираемой статье сопровождается их критикой, исходящей из той мысли, что признание за символом религиозного содержания обязывает к исповеданию религиозных убеждений, каковое не признается достаточно выраженным в моих эстетических опытах.

Ценя прямоту этого обращения, я охотно отвечаю на то, что в этих упреках звучит как острый вопрос душевной смуты. «Мы», — говорит автор статьи, — «среди которых есть люди, тайно (?) исповедующие имя одного Бога, а не всех богов вместе, — можем ли мы отнестись к теории, бросающей нас в объятия неожиданностей, без чувства крайнего раздражения и боли?»

Прежде всего, я надеюсь быть понятным моему критику, всегда с энергией обращающему наше внимание на необходимость методологической строгости в теоретических построениях, — если напомню ему, что эстетика может доходить и неизбежно доходит до предела, за которым начинается рассмотрение религиозной истины, но не должна вносить в свою область содержания этого рассмотрения, — кроме того случая, когда, с методологической последовательностью, эстетическая теория излагается всецело и исключительно как следствие, вытекающее из религиозной предпосылки.

Если эстетическая теория строится на допущении, что искусство призвано быть одним из органов, служащих для выполнения человечеством его религиозного назначения, тогда теоретик не может не высказаться с самого начала определенно о своем понимании истины религиозной. Но та же эстетическая теория может и не исходить из вышеозначенного положения, а приходиться к нему. Если исследователь отправляется от рассмотрения художественного символа и, изучая феномен символизма, открывает в нем (поскольку признает его положительную эстетическую ценность) символику мистических реальностей; если он указывает на закономерность развития мифа из такого символа и определяет условия, при коих расцвет мифа в искусстве может и должен наступить, — тогда он, по праву, пользуется понятием мистической реальности, разумея под ней нечто данное во внутреннем опыте художника и народа, но переступил бы за границы, положенные ему природою его изучений, если бы искал предусмотреть и предначертать религиозное содержание этого опыта. Практически это значило бы безумно и бесплодно пытаться поработить искусство, угашая дух, господству определенного вероучения, и сам критик обещает «уважать», но и «оспаривать» — «откровенное требование о подчинении теории символизма религиозной догматике».

Что же соблазнительного можно усмотреть в приеме писателя, остерегающегося смешать границы своих эстетических исследований и иных своих исканий и размышлений, значительная часть которых открыто содержит и его религиозное credo? Знакомый с моими сочинениями не только знает мое личное положительное исповедание христианства, но, в меру своей восприимчивости к моим словам и к моим намекам, к моей символике и к моей тайнописи, угадывает и мистическую среду, чрез которую преломляется в моей душе свет христианского средоточия моей религиозной жизни. Но этот свет не делает меня слепым — напротив, разоблачает мое зрение на многообразные лики живых сокровенных сущностей, в которых утверждается божественное всеединство. Он не делает меня и фанатиком моего внутреннего опыта, налагающим его внешними приемами на чужую совесть, или противником духовной свободы, не знающим того, что истинная мистика всегда едина в своих достижениях и своих познаниях сверхчувственной реальности, или, наконец, врагом духовной свободы, прикрывающим заботою о душевном мире «малых сих» вожделения демагога-поработителя.

Назвав Диониса, как некое «во-имя», начертанное на моем знамени, мой критик обвиняет меня в уклончивости, недоумеая: «кто Дионис? — Христос? Магомет? Будда? или сам Сатана?» Но ужели должно еще повторять, что по моему воззрению, Дионис для эллинов — ипостась Сына, поскольку он — «бог страдающий»? Для нас же, как символ известной сферы внутренних состояний, Дионис,

прежде всего, — правое *как*, а не некоторое *что* или некоторый *кто*, — тот круг внутреннего опыта, где равно встречаются разно верующие и разно учительствующие из тех, которые пророчествовали о Мировой Душе.

Ясно, что дионисийский восторг не координируется с вероисповеданием, вследствие иного принципа классификации религиозных явлений, в подчинении которому он находит свое место не в ряду вер и норм, а в ряду внутренних состояний и внутренних методов. Ясно, что план, или разрез, дионисийства проходит через всякую истинную религиозную жизнь и всякое истинное религиозное творчество, независимо от форм их завершительной кристаллизации. И опять-таки, поскольку эстетик, я в праве оперировать с религиозно-психологическим феноменом дионисийства, не имея методологического права придавать этому феномену определенное религиозно-догматическое истолкование.

Итак, в эстетических исследованиях о символе, мифе, хоровой драме, *реализме* (пусть будет мне позволено употребить это словообразование для обозначения предложенного мною художником лозунга: «*a realibus ad realiora*», т.е.: от видимой реальности и через нее — к более реальной реальности тех же вещей, внутренней и сокровеннейшей) — я подобен тому, кто иссекает из кристалла чашу, веря, что в нее вольется благородная влага, — быть может, священное вино. Вино послужит религиозное содержание народной души; и благо тем из нас, кто сознали, что наша задача перед народом помочь ему, всем опытом нашей художнической преемственности, в организации его будущей духовной свободы. «Народничество», которое приписывает мне мой критик, едва ли идет дальше веры в грядущую наличность этого содержания и дальше постулата «всенародного искусства». Чаю совпадения этого содержания с основами нашего правого религиозного сознания, но не думаю, по-народнически, что Бога должно нам искать у народа: Бог обретается в сердцах, — каждый свободно должен найти Его в своем сердце. С другой стороны, пропагандировать религию едва ли не бесполезно; но будить в людях мистическую жизнь, но легкими прикосновениями облегчить в других проростание цветов внутреннего опыта, но бросить закваску в три меры муки — счастливый удел того, кто может и смеет.

Те преувеличенные опасения, которые возникают в представлении моего критика, когда он прислушивается к моим речам о мифе и хоровом действе, отпадают, если будет принята в соображение внутренняя невозможность развития мифа из символа и его воплощения в хоре при предположении о подлоге в области символа, мифа и хора. Только жизнеспособный символ может родить миф, а жизнеспособность его измеряется его истинностью, т.е. бытием мистической реальности, им знаменуемой. Слову «миф» я придаю столь безусловное значение художественного прозрения мисти-

ческой реальности, как события, — и притом прозрения не единоголичного, но подтверждаемого согласием и энтузиазмом многих, — что всякое возникновение мифа в вышеопределенном смысле означало бы неложный момент собирательного внутреннего опыта и всякая подделка осудила бы себя самое своею несостоятельностью.

Что же до злоупотреблений принципом хора и всяческих беснований и корч, то дьявол имеет, правда, обыкновение пародировать сущее, отражая его, как небытие, в своем искажающем зеркале, но он не мастер в творчестве сущностей: я хочу сказать, что хоровое действие не может возникнуть, как событие демонического самоутверждения коллективной души; а подделку всегда легко различить.

С другой стороны самое допущение, что символизм, как ценность положительная не с эстетической только, но и с мистико-реалистической точки зрения, — существует, — заставляет нас признать элементы нового религиозного сознания в современном творчестве; а отсутствие мифа свидетельствует о потенциальном, но еще не актуальном присутствии этих элементов, цельное и связанное раскрытие которых впервые осуществит почин мифотворчества: почин, говорю я, имея в виду, что совершительное утверждение мифа есть уже не дело художественного гения, зачинательного по своей глубочайшей природе, но дело соборной души. Поистине, я верю в символизм уже потому, что вижу в нем зачатки обновленного религиозного сознания и — пусть еще не четкое, но уже отчасти правое впечатление нового внутреннего опыта. При этом доверии к водительству Духа, что значит мое или чье бы то ни было личное исповедание в наших попытках прозрения форм, долженствующих вместить грядущее содержание духовной жизни народа?

Из вышеизложенного следует, что мой критик ошибается, думая, что я «приурочиваю момент перехода искусства в религию» к «моменту реформы театра и преобразования драмы», если он предполагает, будто, по моей мысли, внешние перемены достаточны для произведения внутреннего действия. Если театр воистину изменится так, как я это предвижу, то это изменение будет показателем глубокого внутреннего события, совершившегося в сердцах. Если будут созданы уединенными художниками запечатленные светом истинного внутреннего подвига действия для истинного хора лучших времен, — они или не будут поняты чуждою им по духу средой, или, найдя себе более или менее смутный отклик, могут побудить людей к попытке их осуществления, которое окажется внешним и мертвенным, доколе не разгорится огонь. Ведь и «Missa Solemnis» Бетховена, которую он считал своим высочайшим вдохновением, изредка и с мертвым формализмом исполняется в концертах, но нигде не освящается литургическим церковным действием, — а действие это, при ликовании этих хоров, было бы так прекрасно, совершаемое на священном антиминсе, возложенном на камень, в холмистой местности, в ясное, благоухающее утро...

О ПОЭЗИИ
ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО

И.Ф. Анненский — лирик — является в большей части своих оригинальных и трогательных, часто «пронзительно-унылых» и всегда душевно-глубоких созданий символистом того направления, которое можно было бы назвать символизмом ассоциативным. Поэт-символист этого типа берет исходную точкой в процессе своего творчества нечто физически или психологически конкретное и, не определяя его непосредственно, часто даже вовсе не называя, изображает ряд ассоциаций, имеющих с ним такую связь, обнаружение которой помогает многосторонне и ярко осознать душевный смысл явления, ставшего для поэта переживанием, и иногда впервые назвать его — прежде обычным и пустым, ныне же столь многозначительным его именем.

Такой поэт любит, подобно Маллармэ, поражать непредвиденными, порой загадочными сочетаниями образов и понятий и, заставляя читателя осмыслить их взаимоотношения и соответствия, стремится к импрессионистическому эффекту разоблачения. Разоблаченный таким методом предмет поэтического созерцания, когда имя его ясно раздается в сознании читателя, кажется ему новым и как бы впервые воспринятым, перспектива, в которой он рисуется, углубленной, его последний смысл — требующим какой-то последней разгадки. Два примера, взятые из первой книги стихов внезапно похищенного у нас (30 ноября 1909 г.) и нами оплакиваемого поэта («Тихие Песни»), пояснят вышесказанное.

По бледно-розовым овалам,
Туманом утра облиты,
Свились букетом небывалым
Стального колера цветы.

И мух кочующих соблазны,
Отраву в глянце затая,
Пестрят, назойливы и праздны,
Нагие грани бытия.

Но, лихорадкою томимый,
Когда неделями лежишь,
В однообразьи их таимый
Поймешь ты сладостный гашиш,

Поймешь, на глянце центифолий
Считая бережно мазки
И строя ромбы поневоле
Между этапами Тоски.

Трагизм прикованного к земной пыли, изнемогающего в своей эмпирической ограниченности «бескрылого духа, полоненного землей», переживается здесь путем последовательного восприятия ряда чувственных раздражений и связанных с ними побочных представлений, которые, будучи с достаточною живостью воспроизведены воображением читателя, дают ему одновременно простое, слишком — до иронии — простое постижение, что речь идет об обоях, которыми оклеена комната больного, и далекое, до мистики далекое предчувствие, что эти обои — один из потрясающих гиероглифов мировой тайны о индивидуальном бытии и проклятии тесноты его, о темничных гранях личности и ее томительно-долгом и сомнительно-темном пути к истинному свободному бытию чрез цепенящую и неподатливую косность бытия призрачного. Все стихотворение названо «Тоска», и пошло разубранная грязно-бледноватыми розами одежда этой богини и ее — от страдальческого надрыва духа — почти «сладостное» очарование страшнее, быть может, чем черное знамя Царицы-Тоски и Бодлэра, развернутое над челом болеющего сплином поэта. А вот «Идеал»:

Тупые звуки вспышек газа
Над мертвой яркостью голов,
И скуки черная зараза
От покидаемых столов...

И там, среди зеленолицых,
Тоску привычки затая,
Решать на выцветших страницах
Постылый ребус бытия!

Это — библиотечная зала, посетители которой уже редуют в сумеречный час, когда зажигаются, тупо вспыхивая, газовые

лампы, между тем как самые прилежные ревнители и ремесленники «Идеала» трудолюбиво остаются за своими томами. Простой смысл этого стихотворения, разгадка его ребуса (а ребус он потому, что вся жизнь — «постылый ребус») — публичная библиотека; далекий смысл и «*causa finalis*», — новая загадка, прозреваемая в разгаданном, — загадка разорванности идеала и воплощения и невозможность найти *ratio rerum* в самих *res*: в одних только отражениях духа, творчески скомпонованных человеческою мыслью, когда-то горевших в духе, ныне похороненных, как мумии, в пыльных фолиантах, приоткрывается она, тайна Исиды, — и приоткрывается ли еще?...

Как различен от этого символизма, по методу и по духу, тот другой, который пишет на своем знамени «*a realibus ad realiora*» и, как в стихах Тютчева (возьмем хотя бы гимн о Ночном Ветре), сразу называет предмет, прямо определяя и изображая его ему присущими, а не ассоциативными признаками, — чтобы потом, чисто-интуитивным полетом лирического одушевления, властно сорвать или магически опрозрачить его внешние завесы и обнаружить его внутренний, хотя и в свою очередь все еще прикровенный и облаченный, лик!

На историческом пути символизма описанный выше метод (преимущественно изобразительный по своей задаче), любимый метод Анненского, кажется почти оставленным; мы обращаемся к тому, который мы ему противоположили. То болезненное, что было в первом, если не преодолено, то, по крайней мере, переболело и пережито. Опять нравятся стародавние заветы замкнутости и единства формы, гармонии и меры, простоты и прямоты, мы опять стали называть вещи их именами без перифраз, мы хотели бы достигнуть впечатления красоты без помощи стимулов импрессионизма. И, конечно, мы не жертвуем чувством тайны и всю трагическою лирикой мировых загадок; но, крепче и бодрее веруя в реальность непризрачного смысла явлений, мы увереннее отправляемся в темные пределы сущностей от конкретного и видимого, тогда как старый метод — метод Маллармэ и Анненского — возвращает нас, по совершении экскурсии в область «соответствий», к герметически-замкнутой загадке того же явления. Для нас явление — символ, поскольку оно выход и дверь в тайну; для тех поэтов символ — тюремное оконце, чрез которое глядит узник, чтобы, утомившись приглядевшимися и ограниченным пейзажем, снова обратить взор в черную безвыходность своего каземата.

Естественным результатом этого обращения к тюремному мученичеству своего или чужого я является в возможности, как последнее слово лирического порыва, целая гамма отрицательных эмоций — отчаяния, ропота, уныния, горького скепсиса, жалости к себе и своему соседу по одиночной камере. В поэзии Анненского из этой гаммы настойчиво слышится повсюду нота жалости. И именно жа-

лость, как неизменная стихия всей лирики и всего жизнечувствия, делает этого полу-француза, полу-эллина времен упадка, — глубоко русским поэтом, как бы вновь приобщает его нашим родным христианским корням. Подобно античным скептикам, он сомневался во всем, кроме одного: реальности испытываемого страдания. Отсюда — *mens pagana, anima christiana*. И кто так, как он, умел петь о дочери Иаира, поистине должен был знать сердцем Христа.

Недаром «трогательное» ставил он в своей эстетике выше «прекрасного». Его щедрое сердце не переставало сострадать, как его гордое сердце любило отрекаться от любви. Это целомудренно-пугливое и обиженное осуществлениями жизни сердце поминало любовь только, как тоску по неосуществимому и как унижающий личность обман. Отсюда апофеоза «безлюбого» поэта — кифареда Фамиры. Но как убедительно страстен влюбленный в недостижимую Геру Иксион, овладевающий ее призрачную тенью в лице многоликой богини Апаты — богини Обмана! И как трогательно, как подлинно любит своего Протесилая несчастная Лаодамия, утешенная только иллюзией воскового изображения, да призрачным трехчасовым свиданием с выходцем из могилы, но больше всего погребальным костром в честь погибшего героя, где она истаивает вместе с возлюбленным восковым кумиром. Поэт всегда и во всем, когда он прикасался к струнам своей лиры, Анненский умел, как все истинные поэты, противоречить себе.

Эта многогранная душа, внутренняя сложность которой, бунтующая против всякого подчинения одному началу, была бы невысказана без противоречий, искала путей гармонической организации в разносторонности и разнообразии предметов и приемов творчества. Драма служила противовесом и восполнением лирики. В драме не нужно было ни загадывать загадок, ни ассоциировать представлений: сгущенность и сложность субъективного содержания переживаний свободнее и пластичнее раскрывалась в многоликих масках Мельпомены, а лирическая прочувствованность непринужденнее и открытее изливалась в лирических ликованиях, раздумьях и плачах античного хора.

Кажется, можно заметить, что лирика Анненского первоначально обращает всю энергию своей жалости на собственное, хотя и обобщенное я поэта, потом же охотнее объективируется путем перевоплощения поэта в наблюдаемые им души ему подобных, но отделенных от него гранью индивидуальности и различием личин мирового маскарада людей и вещей. Его драма, напротив, вначале представляется более объективной, — в ней более отчуждается он от самого себя, под масками своих героев, последнее же драматическое его произведение — лирическая трагедия «Фамира кифаред» — кажется как бы личным признанием поэта о его задушевных тайнах под полупрозрачным и причудливым покрывалом фантастического мира, сотканным из древнего мифа и последних снов

позднего поколения. Отрадой в нашей скорби о преждевременной утрате (преждевременной потому, что смерть застигла Анненского в пору расцвета его таланта и приоткрывания новых, уже поредевших перед его духовным взором завес) служит существование этой законченной драмы, без которой мы не могли бы восстановить в нашем представлении всю тонкотканную сложность этой стесненной своим богатством, ширококрылой и надломленной души.

II

Анненский, гуманист и истолкователь Еврипида, стал сам драматургом — учеником и подражателем излюбленного трагика, в художественной же фикции и иллюзионной условности — как бы его продолжателем и восполнителем. Своими темами он избирает разработанные Еврипидом в не дошедших до нас трагедиях; взамен утерянных «Иксиона», «Меланиппы», «Лаодамии», «Фамиры», — создает он свои четыре драмы под теми же заглавиями.

То была его прихоть, в которой никак нельзя усматривать притязательности: в такой мере Анненский заведомо и преднамеренно ограждается от всякого внешнего принудительного канона школы и стиля, так явно и недвусмысленно предпочитает он художественный произвол всякой архаизации и стилизации. Поистине так творил он и при таких условиях, что к нему применима была похвала поэта вольному мечтателю и сказителю-гондольеру:

Он любит песнь свою; поет он для забавы,
Без дальних умыслов, не ведая ни славы,
Ни страха, ни надежд...

Он писал античные драмы не потому, чтобы хотел ими утвердить какой-либо эстетический тезис, но потому, что близок был ему античный миф и казался общечеловеческим и общеприменимым, человеческим, *только* человеческим, гибким до возможностей модернизации и вместилильным по содержанию до новейшего символизма; — и потому, что он привык жить в этих снах о Греции или, скорее, тешиться своими самодовлеющими «отражениями» Греции; — и потому, что Еврипид, именно Еврипид, был ему посредником между разделенными мирами новой личности и души древней, и он, мнилось ему, умел беседовать с первым трагиком личности через века; — и потому, наконец, что его лиризму нужен был хор, понятый в ультра-еврипидовском и бесконечно удаленном от его первоначального назначения смысле, как музыкальное сопровождение и «музыкальный антракт», и этого лирического ресурса, более того,

катарсиса уединенной и сиротливой души, нельзя было найти ни в какой другой форме драмы. Но ни в какой другой форме нельзя было найти и элемента «трогательного», как он его понимал, и элемента созерцательного: возможности, не действуя в герое, смотреть на него, сочувствуя, со стороны, умилиться и вместе поплакать над своими *dramatis personae*, которые свершают трагические подвиги всегда безвинно и всегда вынужденно, никогда из избытка сил и из чистого дерзновения, всегда из переживаемого ими сознания тесноты и скудости своего «воплощения», — не из «полноты», как требовал Ницше, но из недостатка и «голода».

Анненскому казалось, что он понимает древнего нового человека Еврипида, в котором он усматривал тот же разлад и раскол, какой ощущал в себе, — личность, освободившую свое индивидуальное сознание и самоопределение от уз устарелого бытового и религиозного коллектива, но оказавшуюся взаперти в себе самой, лишенную способов истинного единения с другими, не умеющую выйти наружу из ею же самой захлопнутой наглухо двери своей клетки и либо утвердиться мощно и властно в своем мятеже, либо свободно покориться, как богоборцы и покорствующие Эсхила, или же, наконец, образовать из себя один из общих и нормативных типов всечеловечности, как герои Софокла... О, он был неспособен ни к покорности религиозной, тайна которой глубоко забылась новою душой, ни к силе и насилью, хотя бы в мечтании только, как Ницше, — и заперся в своем подполье, исподтишка «отражая» в нем и горделивую солнечность оглушительного мира, и тихое страдание земной связанности обиженных, не обласканных душ.

Трагедия в собственном смысле возникнуть из этой психологии не могла; в поэте самом не раскрывалась и не зияла пропасть, в которую свобода — не принуждение — бросает на перепутье последнего выбора истинного героя, как того римлянина, что прынул с конем в разверзшуюся щель, вольно обрекая себя послужить искупительной жертвой преисподним богам за угрожаемый город. Но формуле трагедии в еврипидовском смысле он был в общем верен, доводя до конечных последствий возможности, намеченные Еврипидом, и как бы лишний раз убеждая нас в том, что эстетико-психологическое явление, известное нам в новейшей Европе под названием *décadence*, есть перерождение исключительно античного наследия, и преемства, последний вывод из того, что уже намечалось в своих характерных чертах и формальных признаках с первых времен упадка эллинской религии.

В сущности, только одна решительная черта характеризует драматургию Анненского, как неантичную по форме: здесь историческая разделенность оказывается сильнее эстетико-психологической связи. Не романтизм концепции разумеет мы, в первых трех драмах поэта безусловно понятный и близкий древности, и, конечно, не частности поэтического тона и стиля в этих трех драмах, даже

не эклектический *barocco* «Кифареда Фамиры». Мы разумеем отсутствие *маски* с теми последствиями и влияниями, которые снятие ее оказывает на весь драматический стиль.

Ибо маска принуждает диалог быть только типическим и риторическим и всю психологию вмещает в немногие решительные моменты перипетий драмы, тогда как отсутствие маски обращает все течение драматического действия в непрерывно сменяющуюся зыбь мимолетных и мелких, полусознательных и противоречивых переживаний. Но уже Еврипида заметно тяготит статичность маски; кажется, он предпочел бы живую и неустанно подвижную мимику открытого лица, как он понизил свои котурны и сделал хор, некогда носителя незыблемой объективной нормы, выразителем лирического субъективизма.

Трагический пафос в драмах Анненского хотелось бы определить как «пафос расстояния» между земным, человеческим, и небесным, божественным, и проистекающий отсюда пафос обиды человека и за человека; их общее содержание — как идею неосуществимости на земле любви. Вина его безвинных героев в том, что они слишком далеко любят; но истинная любовь никогда, по мысли поэта, вовсе и не возникает или, по крайней мере, не реализуется в одном общем плане для обоих любящих — в плане жизни земной. Любовь избирает своим предметом то, что поистине достойно любви, истинно-сущее, в потустороннем ли мире, или в его временном отражении на земле. В первом случае стремящийся к обладанию любимым дух оказывается невольно виновным в гордости и богоборстве, как Иксион, с которого легко смыто прежнее преступление, но которому не прощается его любовь к небесной Гере, или как Фамира-лирик, «безлюбый» любовник олимпийской Музы. Меланиппа — героиня трогательной и прекрасной драмы чисто еврипидовского склада — осуждена, подобно Фамире, на слепоту и долгое погребение отрешившись от земного души в гробе безжалостно-живучего тела, в отмщение за свою любовь к синекудрому Посейдону и непозволенный смертным брак с богом. Любовь в «Лаодамии» — наиболее изящной и совершенной из трех «еврипидовских» драм поэта — осуществляется только чрез земную разлуку, — в иллюзии и самобмане для земного разума, реально для богов, — и чрез освободительный костер героической тризны.

Страдание есть отличительный признак истинной любви, всегда так или иначе обращенной к недостижимому, ее *titre de noblesse* и критерий ее подлинности. Это страдание — знак человеческого достоинства перед богами, быть может, человеческого преимущества над ними. Богам не свойственно любить: они — блаженны.

— Да разве боги любят? Разве тот,
Кто не страдал, кого не жгло сомненье,
Когда-нибудь умел любить? Любовь

Без трепета и тайны... Как убор
Тех дальних высей ледяной, царица;
Он нежит глаз на солнце — но его
Холодной радуги не любят нимфы.
— Иль оттого и нас (*богинь*) бросает бог,
А в ваших дев влюбляется?...

(«Иксион»)

Да, боги влюбляются в смертных дев, как смертные герои в богинь; и всякий раз, когда приближается к смертной стихии божественное, человек гибнет. Великая пропасть утверждена между ними и людьми. «Чем живете вы, небесные? Пирами и любовью?» — спрашивает в «Лаодамии» предводительница хора у Гермеса, и он отвечает:

О, нет! пиры нам скучны, как и вам.
Иль тем из вас, кто мудр, а пир Эрота
Нас тешит очень редко... На пиру
За свитком мы. Нам интересен пестрый
И шумный мир. Он ноты нам дает
Для музыки и краски для картины:
В нем атомы второго бытия...

Есть орфический стих: «Олимп — улыбка бога; слезы — род людской». Кажется, что этот стих мог бы служить эпиграфом ко всем драмам Анненского. Отношение между двумя мирами таково, что гибель и казнь на земле равны благословию от богов, горькое здесь — сладкое там. Самоутверждение в личности ее божественного я разрывает ее связи с землей и навлекает на нее роковую кару; но там, в божественном плане... Здесь, впрочем, наш поэт останавливается; здесь он слишком бессилен религиозно — или только целомудренно воздержен? — чтобы утверждать что-либо. Он знает одно: что человек глубоко забыл на земле, что знал, быть может, в небе, — забыл все, до самой своей божественности, воспоминание о которой сказывается даже не в сознании его, а только в добродетели благороднейших — в любви к чему-то, чего нет на земле, и в «безлюбости» к земному.

И еще другое мы узнаем от поэта, как ответ на вопросы наши и сомнения наши о том, существует ли та небесная реальность, и слезы наши, улыбка богов, возвращают ли нам самим ту забытую и утраченную божественность. В «Фамире», в моменты последней катастрофы судеб человеческих мы видим глядящийся с небес в зеркало мира эфирный лик *улыбающегося* Зевса. Поразительный образ! Знает ли благий отец богов и людей, что все эти дольные боли и гибели суть только пути к возврату в отчий дом преображенного страданиями человека — Геракла, или освобожденного Про-

метя, с ивовым венком мира на голове и железным кольцом покорности на руке? Или же это просто юмор, ирония небожителей над человеком, «длинноногой цикадой», по выражению гётевского Мефистофеля?...**).

Думается, что здесь начиналось то «подполье» расколотой души нашего нового Еврипида, которое сам он любил выставлять на вид в маске «цинического» скептицизма, но которое лучше назвал сам в одном из своих откровеннейших и глубочайших стихотворений «недоумением».

III

Верь тому, что сердце скажет:
Нет залогов от небес...

Так утешает и наставляет нас Шиллер — или Жуковский. Сердце говорило Анненскому о любви и ею уверяло его о небе. Но любовь, всегда неудовлетворенная, неосуществимая здесь, обращалась только в «тоску» и рядилась в «безлюбовь». О своей любви поэт говорит:

МОЯ ТОСКА**

Пусть травы сменятся над капищем волненья
И восковой в гробу забудется рука:
Мне кажется, меж вас одно недоуменье
Все будет жить мое, одна моя тоска...

Нет, не о тех, увы! кому столь недостойно,
Ревниво, бережно и страстно был я мил...
О, сила любящих и в муке так спокойна,
У женской нежности завидно много сил.

Да и причем бы здесь недоуменья были?
Любовь ведь — светлая, она — кристалл, эфир...
Моя, безлюбая, дрожит, как лошадь в мыле:
Ей пир отравленный, мошеннический пир.

В венке из тронутых, из вянущих азалий
Собралась петь она... Не смолк и первый стих, —
Как маленьких детей у ней перевязали,
Сломали руки им и ослепили их.

Она бесполоя, у ней для всех улыбки,
Она притворщица, у ней порочный вкус;
Качает целый день она пустые зыбки,
И образок в углу — Сладчайший Иисус.

Я выдумал ее — и все ж она виденье,
Я не люблю ее — и мне она близка;
Недоумелая, мое недоуменье,
Всегда веселая, она — моя тоска.

Нет, не любовь будет ему в сердце «залогом от небес»... Есть у него другой залог: это его любовь к истинной красоте, к абсолютной музыке — такая большая и крепкая любовь, что наш эстет становится «безлюбим» и к красоте воплощенной, неутомимо ищет ее и неутомимо отвергает, предпочитая ей все, что только выстрадано и пронзительно-уныло, и даже все, на чем напечатлелась болезненная ирония неподкупного духа. Он заподозривает горделивую и самодовлеющую в своей успокоенности, по-человечески «аполлинийскую» красоту, как дурной и фальшивый перевод с чужого и почти непонятого языка, как фарисейство человеческого гения. Милей ему искаженная личина страдания, милей и бесстыдная гримаса сатира, нежели грубый и мертвый кумир Афродиты небесной. Его эстетизм приводит его на порог мистики, но только на порог, ибо он не смеет поверить в небесную и разве лишь смутно прозревает поэтической мечтой, что какое-то предмирное забвение стало меж ним, слепым и оглохшим к музыке кифаредом, и когда-то слышанной — *виденной* — им песнью Евтерпы. Несомненно ему только одно: что в его руках не подруга — кифара, когда-то умевшая петь, а «деревяшка»; и охотно он бросил бы ее или отдал бы Сатиру, чтобы тот, хоть по-своему, сыграл на ней, — и, вот, Сатир играет ему раздельно и внятно, а «соперник Муз» не узнает музыки, не слышит «ритма»...

И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли...

Такова, по мысли Анненского, душа истинного поэта и его кара от всевышних, если они существуют, за то, что она возлюбила много. Лучше было бы ей остаться верной земле, бояться лиры и играть на лесной и дикой флейте, от которой пухнут красные губы Сатириков. Поэт-флейтист, вдохновляемый музыкой дубрав, не с неба занесший к нам несколько звуков, а повторяющий, как эхо, страстные восторги Матери-Земли и стенания ее, неутомно-рождающей, и темные прорицания ее глубин, правее перед лицом все уравнивающей Справедливости и счастливее по своей судьбе;

стихийными предчувствиями и ясновидением Земли он различает, не понимая, но благоговей, очертания божественной тайны, подобный вещим Сатирам, и живет в благочестивом мире с богами и всею тварью.

Но надменный дух побуждает человека подслушать олимпийские гимны; на лире пытается он воспроизвести устроительную гармонию сфер, и вот, в веках раждается нищий скиталец, которого назовут, из жалости и презрения, гением, — слепой кифаред, с несколькими скудными нотами в диапазоне своей кифары и бедными гадательными словами, в которых еще не вполне остыл жар единой малой искры из огненного моря первоначальных откровений.

Драма «Фамира» — причудливое и странное «действие», на половину трагедия, на половину (и это соединение по-шекспировски гениально) «драма Сатиров» (*σατυρικὸν δράμα*) — изображает приход в мир юродивого лирика, изменившего Земле и наказанного Небом. На его груди дощечка с надписью «Соперник Муз»; в руке его полый черепаховый щит — все, что осталось от прежней кифары, — и в нем жребии, насыпанные богами. Птичка сидит на его плече и слетает на зов, чтобы вынуть клювом жребий и заработать милостыню на хлеб гадалею, — мать его — нимфа, превращенная Гермесом в пичужку в наказание за то, что, узнав черты отца в сыне после своего двадцатилетнего эротического безумия, любила его преступно и, чтобы подкупить «безлюбного», доставила ему возможность достичь единственно желанного — услышать, хотя бы ценой состязания, песню Музы, но тут же заревновала к Музе и умолила Зевса-отца оставить сыну жизнь, но лишить его победы. Он же, и не думавший о состязании, но жаждавший только услышать Музу, был казнен забвением музыки и музыкально глухотою и сам ослепляет себя, чтобы в тюрьме этой глухоты и этого забвенья сохранить неистраченным и неоскверненным землей хотя бы бледный отсвет и последний отзвук неизреченной, невозродимой мелодии. И, как два провала в потусторонний мир, зияют в его глазных орбитах две черные ямы, из которых лилась потоками кровь, омытая губкой, что подносила к лицу его. держа в клюве, пернатая мать.

«Жалеть ли о нем?... Быть может, —
Он слышит райские напевы...
Что жизни мелочные сны?...»**)

Таков Фамира, пренебрегающий флейтою, как он пренебрегает любовью; друг камней, в немом покое вкушающих блаженство высочайшего ведения; недруг жизни, и движения, и «перестроения линий», и всего, что от Диониса, оргийное служение которому он принимает, вместе с Пенфеем, за простое разнуздание плотской

чувственности; царь-отшельник, надменный нищий, беглец от крова, от рода, от пола, от людей и от Души Мира, гений-идиот, саркастический Гамлет, скопческий аскет гармонии. Если струны Орфея движут скалы и лира Амфиона воздвигает самозданные стены, то песни Муз, по одному малоизвестному мифу, останавливают ход созвездий и течение рек. В Фамире мы видим мертвую точку аполлинийского искусства — погружение в последнюю, абсолютную неподвижность созерцательного экстаза. Таково каменное упокоевание его духа в умопостигаемых глубинах сознания, тогда как его ходячий гроб, подобно мертвой планете, на долгие, долгие годы обречен двигаться по миру устрашающим знаменем божественного прикосновения. Ибо земная мать, изменившая правде Земли, как изменяет она и отцовскому Небу, отстраняя нисхождение к сыну небесной девы, не могла выпустить Фамиру земного из своих ревнивых объятий, — Зевсова дочь, священная блудница, безумная нимфа, ипостась души земной.

Борьба лиры и флейты, определившая целую эпоху в религии и культурной жизни Греции и закончившаяся их примирением, которое ознаменовало собою эру новой, гармонически устроенной и уравновешенной Эллады, породила все мифы о состязаниях с Аполлоном и Музами, и в числе их — миф о Фамире. Любопытно видеть, как это культурно-историческое событие отразилось в душе индивидуалиста-поэта наших дней, преломившись сквозь призму его идеалистического гуманизма. Анненский не пережил и не принял примирения; никогда не снились его мечте побратавшиеся противники — кифаред Дионис и увенчанный плющем Пэан-Аполлон. Но древняя антиномия религиозного и эстетического сознания, которую эллины определили как противоположность двух родов музыки: духовой — экстатической и устроительной — струнной, могла сделаться еще в наши дни личным опытом внутренней жизни поэта. Этот дуализм был, в музыкальных и античных терминах, завершительным отражением основного душевного разлада, основной двойственности в самоопределении Анненского. Мы знаем, что душа его была мучительно поделена между противоположными и взаимно враждебными мироутверждениями; но пронзительно-унылой в своей певучести и прозорливой в тайну большого сердца и дерзновенно-крылатой в мирах своенравной мечты, лучшей чем жизнь, она все же стала только чрез очистительную силу своего благодатного страдания и недуга, своей — предводителем Мойр и Муз (кто бы ни был он, Феб или Дионис) — «предустановленной дисгармонии».

Хоровожатый судеб нашего нового духовного творчества — не в обителях богов, а в земном воплощении — не кто иной как Достоевский, пророк безумствующий и роковой, как все посланники Диониса. Он же в конечном счете, — а не французы и эллины, — предустановил и дисгармонию Анненского. То, что целостно об-

нимал и преодолевал слитный контрапункт Достоевского, должно было после него отдельно звучать и пробуждать отдаленные отзвуки. В свою очередь Анненский становится на наших глазах зачинателем нового типа лирики, нового лада, в котором легко могут выплакать свою обиду на жизнь души хрупкие и надломленные, чувственные и стыдливые, дерзкие и застенчивые, оберегающие одиночество своего заветного уголка, скупые нищие жизни. Их магически пленяет изысканный стиль и стих Анненского, тонкий и надламывающийся, своенравно сотканный из сложных, отреченных гармоний и загадочных антиномических намеков. Уединенное сознание допевает в них свою тоску, умирая на пороге соборности; но только то в этой новой напевности будет живым и обогащающим жизнь, что сохранит в себе лучшую энергию мастера — любвеобильно излучающуюся силу его великого сердца.

ИСКУССТВО И СИМВОЛИЗМ

ЗАВЕТЫ СИМВОЛИЗМА
МЫСЛИ О СИМВОЛИЗМЕ

ЭКСКУРС :

О СЕКТЕ И ДОГМАТЕ
МАНЕРА, ЛИЦО И СТИЛЬ
О ГРАНИЦАХ ИСКУССТВА

ЗАВЕТЫ СИМВОЛИЗМА

Мысль изреченная есть ложь. Этим парадоксом-признанием Тютчев, ненароком, обличая символическую природу своей лирики, обнажает и самый корень нового символизма: болезненно пережитое современною душой противоречие — потребности и невозможности «высказать себя».

Оттого поэзия самого Тютчева делается не определительно с о о б щ а ю щ е й слушателям свой заповедный мир «таинственно-волшебных дум», но лишь озаменовательно п р и о б щ а ю щ е й их к его первым тайнам. Нарушение закона «прикровенной» речи, из воли к обнаружению и разоблачению, отмщается искажением раскрываемого, исчезновением разоблаченного, ложью «изреченной мысли»...

Взрывая, возмутишь ключи:
Питайся ими, и молчи...

И это не самолюбивая ревность, не мечтательная гордость или мнительность, — но осознание общей правды о наставшем несоответствии между духовным ростом личности и внешними средствами общения: слово перестало быть равносильным содержанию внутреннего опыта. Попытка «изречь» его — его умерщвляет, и слушающий приемлет в душу не жизнь, но омертвевшие покровы отлетевшей жизни.

При невозможности изъяснить это несоответствие примерами порядка чисто психологического, рассмотрим отвлеченное понятие — например, понятие «бытия», — как выражение и выражаемое. Независимо от гносеологической точки зрения на «бытие», как на одну из познавательных форм, едва ли возможно отрицать неравно-

ценность облакаемых ею внутренних переживаний. Столь различным может быть дано представление о бытии в сознании, что тот, кому, по его чувствованию, приоткрывается «мистический» смысл бытия, будет ощущать словесное приписание этого признака предметам созерцательного постижения в повседневном значении обычного слова — как «изреченную ложь», — ощущая, в то же время, как ложь, и отрицание за ними того, что язык означивал символом «бытия». Нелепо — скажет такой созерцатель — утверждать вместе, что мир есть, — и что есть Бог, — если слово «есть» значит в обоих случаях одно и то же.

Что же должно думать о попытках словесного построения не суждений только, но и силлогизмов из терминов столь двусмысленно словесных? *Quaternio terminorum* будет неотступно сопутствовать усилиям логически использовать данные сверхчувственного опыта. И применима ли, наконец, формальная логика слов-понятий к материалу понятий-символов? Между тем живой наш язык есть зеркало внешнего эмпирического познания, и его культура выражается усилением логической его стихии, в ущерб энергии чисто символической, или мифологической, соткавшей некогда его нежнейшие природные ткани — и ныне единственно могущей воссоздать правду «изреченной мысли».

II

В поэзии Тютчева русский символизм впервые творится, как последовательно применяемый метод, и внутренне определяется, как двойное зрение и потому — потребность другого поэтического языка.

В сознании и творчестве одинаково поэт переживает некий дуализм — раздвоение, или, скорее, удвоение своего духовного лица.

О, вещая душа моя!
О, сердце полное тревоги!
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!...

Так, ты — жилище двух миров.
Твой день — болезненный и страстный,
Твой сон — пророчески-неясный,
Как откровение духов.

Таково самосознание. Творчество также поделено между миром «внешним», «дневным», «охватывающим» нас в «полном блеске» своих «проявлений», — и «неразгаданным, ночным» миром, пугающим нас, но и влекущим, потому что он — наша собственная сокровенная сущность и «родовое наследье», — миром «бестелесным, слышным и незримым», сотканным, быть может, «из дум, освобожденных сном».

Тот же символический дуализм дня и ночи, как мира чувственных «проявлений» и мира сверхчувственных откровений, встречаем мы у Новалиса. Как Новалису, так и Тютчеву привольнее дышится в мире ночном, непосредственно приобщающем человека к «жизни божески-всемирной».

Но не конечною рознью разделены оба мира: она дана только в земном, личном, несовершенном сознании:

В вражде ль они между собою?
Иль солнце не одно для них
И неподвижною средою,
Деля, не соединяет их?

В поэзии они оба вместе. Мы зовем их ныне Аполлоном и Дионисом, знаем их неслиянность и нераздельность, и ощущаем в каждом истинном творении искусства их осуществленное двуединство. Но Дионис могущественнее в душе Тютчева, чем Апполон, и поэт должен спастись от его чар у Аполлонова жертвенника:

Из смертной рвется он груди
И с беспредельным жаждет слиться.

Чтобы сохранить свою индивидуальность, человек ограничивает свою жажду слияния с «беспредельным», свое стремление к «самозабвению», «уничтожению», «смешению с дремлющим миром», — и художник обращается к ясным формам дневного бытия, к узорам «златотканного покрова», наброшенного богами на «мир таинственный духов», на «бездну безымянную», т. е. не находящую своего имени на языке дневного сознания и внешнего опыта... И все же, самое ценное мгновение в переживании и самое вещное в творчестве есть погружение в тот созерцательный экстаз, когда «нет преграды» между нами и «обнаженной бездной», открывающейся — в Молчании.

Есть некий час всемирного молчанья,
И в оный час явлений и чудес
Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес.

Тогда, при этой ноуменальной открытости, возможным становится творчество, которое мы называем символическим: все, что оставалось в сознании феноменального, «подавлено беспамятством», —

Лишь Музы девственную душу
В пророческих тревожат боги снах.

Такова природа этой новой поэзии — сомнамбулы, шествующей по миру сущностей под покровом ночи.

Настанет ночь, и звучными волнами
Стихия бьет о берег свой...
То глас ее: он нудит нас и просит.
Уж в пристани волшебный ожил челн...

Среди темной «неизмеримости» открывается в поэте двойное зрение. «Как демоны глухонемые», перемигиваются между собою светом Макрокосм и Микрокосм. «Что вверху, то и внизу».

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины;
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

То же представление о поэзии, как об отражении двойной тайны — мира явлений и мира сущностей, мы находим под символом «Лебеда»:

Она между двойною бездной
Лелеет твой всезрящий сон, —
И полной славой тверди звездной
Ты отовсюду окружен.

Итак, поэзия должна давать «всезрящий сон» и «полную славу» мира, отражая его «двойною бездной» — внешнего, феноменального, и внутреннего, ноуменального, постижения. Поэт хотел бы иметь другой, особенный язык, чтобы изъяснить это последнее.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?

Но нет такого языка; есть только намеки, да еще очарование гармонии, могущей внушить слушающему переживание, подобное тому для выражения которого нет слов.

Игра и жертва жизни частной,
Приди ж, отвергни чувств обман

И ринься, бодрый, самовластный,
В сей животворный океан!
Приди, струей его эфирной
Омой страдальческую грудь —
И жизни божески-всемирной
Хотя на миг причастен будь.

Слово-символ делается магическим внушением, п р и о б щ а ю щ и м слушателя к мистериям поэзии. Так и для Боратынского — «поэзия святая» есть «гармонии таинственная власть», а душа человека — ее «причастница»... Как далеко это воззрение от взглядов XVIII века, еще столь живучих в Пушкине, на адекватность слова, на его достаточность для р а з у м а, на непосредственную общительность «прекрасной ясности», которая могла быть всегда прозрачной, когда не предпочитала — лукавить!

III

Символизм в новой поэзии кажется первым и смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов, усвоивших некогда словам всенародного языка особенное, таинственное значение, им одним открытое, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта. Они знали другие имена богов и демонов, людей и вещей, чем те, какими называл их народ, и в знании истинных имен полагали основу своей власти над природой. Они учили народ умиловлять страшные силы призывами ласкательными и льстивыми, именовать левую сторону «лучшею», фурий — «благими богинями», подземных владык — «подателями богатств и всякого изобилия»; а сами хранили про себя преемственность иных наименований и словесных знаков, и понимали одни, что «смесительная чаша» (кратер) означает душу, и «лира» — мир, и, «пещера» — рождение, и «Астерия» — остров Делос, а «Скамандрий» — отрока Астианакса, сына Гектора, — и уже задолго, конечно, до Гераклита и элейцев — что «умереть» значит «родиться», а «родится» — «умереть», и что «быть» — значит «быть воистину», т.е. «быть как боги», и «ты еси» — «в тебе божество», а неабсолютное «быть» всенародного словоупотребления и мирозерцания ($\delta\acute{o}\xi\alpha$) относится к иллюзии реального бытия или бытию потенциальному ($\mu\eta\ \delta\upsilon$).

Учение новейших гносеологов о скрытом присутствии в каждом логическом суждении, кроме подлежащего и сказуемого, еще третьего, нормативного элемента, некоего «да», или «так да будет»,

которым воля утверждает истину, как ценность, помогает нам, — стоящим на почве всецело чуждых этим философам общих воззрений, — уразуметь религиозно-психологический момент в истории языка, сказавшийся в использовании понятия «бытия» для установления связи между субъектом и предикатом, что впервые осуществило цельный состав грамматического предложения (*pater est bonus*). Слова первобытной естественной речи прилегали одно к другому вплотную, как циклопические глыбы; возникновение цементирующей их «связки» (*corula*) кажется началом искусственной обработки слова. И так как глагол «быть» имел в древнейшие времена священный смысл бытия божественного, то позволительно предположить, что мудрецы и теурги тех дней ввели этот символ в каждое изрекаемое суждение, чтобы освятить им всякое будущее познание и воспитать — или только посеять — в людях ощущение истины, как религиозной и нравственной нормы.

Так владели изначальные «пастыри народов» тою речью, которую нарекли «языком богов»; и перенесение этого представления и определения на язык поэтический знаменовало религиозно-символический характер напевного, «вдохновенного» слова. Новое осознание поэзии самими поэтами, как «символизма», было воспоминанием о стародавнем «языке богов». Ибо в ту пору, когда поэт, замедливший (если верить Шиллеру) в олимпийских чертогах, увидел, вернувшись на землю, что не только поделен без него вещественный мир и певцу нет в земном части и додела, но (— и этого еще не знает Шиллер) что и все слова его родового языка захвачены во владение хозяевами жизни и в повседневный обиход ее обыденными потребностями, — ничего и не оставалось больше поэту как припомнить наречие, на каком дано ему было беседовать с небожителями, — и через то стать вначале недоступным пониманию толпы.

Символизм кажется упреждением той гипотетически мыслимой, собственно религиозной эпохи языка, когда он будет обнимать две раздельных речи: речь об эмпирических вещах и отношениях и речь о предметах и отношениях иного порядка, открывающегося во внутреннем опыте, — иератическую речь пророчествования. Первая речь, ныне единственно нам привычная, будет речь логическая, — та, основную внутреннюю форму которой является суждение аналитическое; вторая, ныне случайно примешенная к первой, обвивающая священную золотую омой дружные с нею дубы поэзии и глушащая паразитическим произрастанием рассадники науки, поднимающаяся тучными колосьями родного злака на пажитях вдохновенного созерцания и чуждыми плевелами на поле, вспаханном плугами точного мышления, — будет речь мифологическая, основную форму которой послужит «миф», понятый как синтетическое суждение, где подлежащее — понятие-символ, а сказуемое — глагол: ибо миф есть динамический вид

(modus) символа, — символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила.

IV

Символизм кажется воспоминанием поэзии о ее первоначальных, исконных задачах и средствах.

В стихотворении «Поэт и Чернь» Пушкин изображает Поэта посредником между богами и людьми:

Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Боги «вдохновляют» вестника их откровений людям; люди передают через него свои «молитвы» богам; «сладкие звуки» — язык поэзии — «язык богов». Спор идет не между поклонником отвлеченной, внежизненной красоты и признающими одно «полезное» практиками жизни, но между «жрецом» и толпой, переставшей понимать «язык богов», отныне мертвый и только потому бесполезный. Толпа, требующая от Поэта языка земного, утратила или забыла религию, и осталась с одною утилитарною моралью. Поэт — всегда религиозен, потому что — всегда поэт; но уже только «рассеянной рукой» бряцает он по заветным струнам, видя, что внимающих окрест его не стало.

Напрасно видели в этом стихотворении, строго выдержанном в стиле древности, не знавшей формулы «искусство для искусства», провозглашение прав художника на бесцельное для жизни и затворившееся от нее в свой обособленный мир творчество. Пушкинский Поэт помнит свое назначение — быть религиозным устройтеlem жизни, истолкователем и укрепителем божественной связи сущего, теургом. Когда Пушкин говорит о Греции, он воспринимает мир как эллины, а не как современные эллинизирующие эстеты: слова о божественности бельведерского мрамора — не безответственное, словесное утверждение какого-то «культа» красоты в обезбоженном мире, но исповедание веры в живого двигателя мирозидательной гармонии, и не риторическая метафора — изгнание «непосвященных».

Задачу поэзии была заклинательная магия ритмической речи, посредствующей между миром божественных сущностей и человеком. Напевное слово преклоняло волю вышних царей, обеспечивало роду и племени подземную помощь «воспетого» героя, предупреждало о неизбежном уставе судеб, запечатлевало в незыблемых речениях (*ῥήματα*) богоданные законы нравственности и правового устройства и, утверждая богопочитание в людях, утверждало мировой порядок живых сил. Поистине, камни слагались в городовые

стены лирными чарами, и — помимо всякого иносказания — ритмами излечивались болезни души и тела, одерживались победы, умирялись междоусобия. Таковы были прямые задачи древнейшей поэзии — гимнической, эпической, элегической. Средством же служил «язык богов», как система чаровательной символики слова с ее музыкальным и оркестрическим сопровождением, из каковых элементов и слагался состав первоначального, «синкретического», обрядового искусства.

Воспоминание символизма об этой почти незапамятной исторически, но незабвенной стихийною силою родового наследья, поре поэзии, выразилось в следующих явлениях:

- 1) в подсказанном новыми запросами личности новом обретении символической энергии слова, непоработанного долгими веками служения внешнему опыту, благодаря религиозному преданию и охранительной мощи народной души;
- 2) в представлении о поэзии, как об источнике интуитивного познания, и о символах, как о средствах реализации этого познания;
- 3) в намечающемся самоопределении поэта не как художника только, но и как личности — носителя внутреннего слова, органа мировой души, озаменователя сокровенной связи сущего, тайновидца и тайнотворца жизни.

Немудрено, что темы космические стали главным содержанием поэзии; что мимолетные и едва уловимые переживания приобрели отзвучие «мировой скорби»; что завещанное эстетизмом утончение внешней восприимчивости и внутренней чувствительности послужило целям опыта в поисках нового миропостижения, и само познание призрачности явлений предстало как мировая трагедия уединенной личности.

V

Оценка русского «символизма» немало зависит от правильности представления о международной общности этого литературного явления и о существовании западного влияния на тех новейших наших поэтов, которые начали свою деятельность присягою в верности издававшемуся на Западе многозначительному, но и многосмысленному кличу. Ближайшее изучение нашей «символической школы» покажет впоследствии, как поверхностно было это влияние, как было юношески непродумано и, по существу, мало плодотворно заимствование и подражание, и как глубоко уходит корнями в родную почву все подлинное и жизнеспособное в отечественной поэзии последних полутора десятилетий.

Короткий промежуток чистого эстетизма, нигилистического по мирозерцанию, эклектического по вкусам и болезненного по психологии, отделяет возникновение так называемой «школы сим-

волистов» от эпохи великих представителей религиозной реакции нашего национального гения, против волны иконоборческого материализма. Оставляя вне рассмотрения надолго определившее пути нашего духа творчество Достоевского, как не принадлежащее сфере ритмического слова, напомним родные имена Владимира Соловьева и певца «Вечерних Огней»*, — двух лириков, которым предшествует в преемстве символического предания нашей поэзии, по умоначертанию и художественному методу, Тютчев, истинный родоначальник нашего истинного символизма.

Тютчев был не одинок, как зачинатель течения, предназначенного — мы верим в это — выразить в будущем заветную святыню нашей народной души. Его окружали — после Жуковского, на лире которого русская Муза нашла впервые воздушные созвучия мистической душевности, — Пушкин, чей гений, подобный алмазу редчайшей чистоты и игры, не мог не преломить в своих гранях, где отсветилась вся жизнь, и раздробленные, но слепительные лучи внутреннего опыта; Боратынский, чья задумчивая и глухоторжественная мелодия кажется голосом темной памяти о каком-то давнем живом знании, открывавшем перед зрячим некогда взором поэта тайную книгу мировой души; Гоголь, знавший трепет и восторг второго зрения, данного «лирическому поэту», и обреченный быть только испуганным соглядатаем жизни, которая, чтобы скрыть от его вещего духа последний смысл своей символики, вся окуталась перед ним волшеббно-зыблемым покрывалом причудливого мифа; наконец серафический (как говорили в средние века) и вместе демонический (как любил выражаться Гете) Лермонтов, в гневном мятеже и в молитвенном умилении равно томимый «чудным желаньем», тоской по таинственному свиданию и иным песням, чем «скучные песни земли», — Лермонтов, первый в русской поэзии затрепетавший предчувствием символа символов — Вечной Женственности, мистической плоти рожденного в вечности Слова.

Но было бы неправильно назвать этих поэтов, на основании выше наблюденных мотивов их лирики, символистами, подобно Тютчеву, в теснейшем значении этого слова, — поскольку отличительными признаками чисто символического искусства являются в наших глазах:

- 1) сознательно выраженный художником параллелизм феноменального и ноуменального; гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает, как действительность внешнюю (*realia*), и того, что оно провидит во внешнем, как внутреннюю и высшую действительность (*realiora*); ознаменованное соответствий и соотношений между явлением (оно же — «только подобие», «nur Gleichniss») и его умопостигаемую или мистически прозреваемую сущностью, отбрасывающую от себя тень видимого события;
- 2) — признак присущий собственно символическому искусству и в случаях так называемого «бессознательного» творчества, не

осмысливающего метафизической связи изображаемого, — особенная интуиция и энергия слова, каковое непосредственно ощущается поэтом как тайнопись неизреченного, вбирает в свой звук многие, неведомо откуда отозвавшиеся эхо и как бы отзвуки родных подземных ключей — и служит, таким образом, вместе пределом и выходом в запредельное, буквами (общепонятным начертанием) внешнего и иероглифами (иератическою записью) внутреннего опыта.

Историческою задачею новейшей символической школы было раскрыть природу слова, как символа, и природу поэзии, как символики истинных реальностей. Не подлежит сомнению, что эта школа отнюдь не выполнила своей двойной задачи. Но несправедливо было бы отрицать некоторые начальные ее достижения, по преимуществу в границах первой части проблемы, и, в особенности, значение символистического пафоса в переживаемом нами всеобщем сдвиге системы духовных ценностей, составляющих умственную культуру, как мирозозерцание.

VI

В пределах истории нашего новейшего символизма обобщающее изучение легко различает два последовательных момента, характеристика которых позволяет взаимно противоположить их, как тезу и антитезу, и постулировать третий, синтетический момент, имеющий заключить описываемый период некоторыми окончательными осуществлениями в ряду ближайших из намеченных целей.

Пафос первого момента составляло внезапно раскрывшееся художнику познание, что не тесен, плосок и скуден, не вымерен и не исчислен мир, что много в нем, о чем вчерашним мудрецам и не снилось, что есть ходы и прорывы в его тайну из лабиринта души человеческой, только бы — первым глашатаям казалось, будто все этим сказано! — научился человек дерзать и «быть как солнце», забыв внушенное ему различие между дозволенным и недозволенным, — что мир волшебен и человек свободен. Этот оптимистический момент символизма характеризуется доверием к миру, как данности: стройные соответствия (*correspondances*) были открыты в нем и другие, еще более загадочные и пленительные, ожидали новых аргонавтов духа, ибо познать их значило овладеть ими — и учение Вл. Соловьева о теургическом смысле и назначении поэзии, еще не понятое до конца, уже звучало в душе поэта, как повелительный призыв, как обет Фауста — «к бытию высочайшему стремиться неустанно» (*zum höchsten Dasein immerfort zu streben*). Слово-символ обещало стать священным откровением или чудотворною «мантрой», расколдовывающей мир. Художникам предлежала

задача цельно воплотить в своей жизни и в своем творчестве (непреренно и в подвиге жизни, как в подвиге творчества!) мирозерцание мистического реализма или — по слову Новалиса — мирозерцание «магического идеализма»; но раньше им должно было выдержать религиозно-нравственное испытание «антитезы» — и разлад, если не распад, прежней фаланги в наши дни явно показывает, как трудно было это преодоление и каких оно стоило потерь... Мир твоей славной, страдальческой тени, безумец Врубель!...

Из каждой строки вышеизложенного следует, что символизм не хотел и не мог быть «только искусством». Если бы символисты не сумели пережить с Россией кризис войны и освободительного движения, они были бы медью звенящею и кимвалом бряцающим. Но переболеть общим недугом для них значило многое; ибо душа народная болела, и тончайшие яды недуга они должны были претворить в своей чуткой и безумной душе. Не Голкондой волшебных чудес показался им отныне мир, не солнечною лирой, ожидающею вдохновенных перстов лирника-чародея, — но грудю «пепла», озираемую мертвенным взором Горгоны. В творениях З.Н. Гиппиус, Федора Сологуба, Александра Блока, Андрея Белого послышались крики последнего отчаяния. Солнцеподобный, свободный человек оказался раздавленным «данностью» хаоса червем, бессильно упорствующим утвердить в себе опровергнутого действительностью бога. Паладину Прекрасной Дамы приснилась она «картонною невестой». Образ чаемой Жены стал двоиться и смешиваться с явленным образом блудницы. Во имя религиозного приятия нетленной под покровом тления Земли, было провозглашено религиозное неприятие «сего мира»; и неприемлющие мир всею болью своего разлада — гневались за то, что было по имени названо самое больное. Люди стали ревновать к муке и, охваченные паникой, бояться слов, в безмолвии сжигавших душу. Положительное религиозное чувство уверяло, что «непримиримое Нет» есть необходимый путь к разоблачению «слепительного Да», — и недавние художники, отряса прах от ног своих во свидетельство против соблазнов искусства, устремились к религиозному действию на иной ниве, — как Александр Добролюбов и Д.С. Мережковский.

Что же предстояло тем, которые остались художниками? Всякое замедление в «антитезе» равнялось, для художественного творчества, отказу от теургического идеала и утверждению начала романтического. Воспоминание о прежних лучезарных видениях должно было укрепиться в душе только как воспоминание, утрачивая живость реального присутствия, — баюкать больную душу мечтательными напевами о далеком и несбыточном; противоречие же грезы и действительности — взростить романтический юмор. Или еще можно было, по примеру Леонида Андреева, все кому-то угрожать и что-то проклинать; но это не было бы уже искусством,

и вскоре потеряло бы всякую действенность и состоятельность, даже при байроновских силах.

Легче и посильнее было выйти из заклятого круга «антитезы» отречением от навыка заоблачных полетов и внеличных чувствований — капитуляцией перед наличною «данностью» вещей. Этот процесс обескрыления закономерно приводит остепенившихся романтиков к натурализму, который, пока он еще на границах романтизма, обычно окрашивается бытоописательным юмором, а в области собственно «поэзии» — к изяществу шлифовального и ювелирного мастерства, с любовью возводящего «в перл создания» все, что ни есть «красивого» в этом, по всей вероятности, литературнейшем из миров. Названное ремесло обещает у нас приятный расцвет; и столь живое в эти дни изучение поэтического канона, несомненно, послужит ему на пользу.

«Парнассизм» имел бы, впрочем, полное право на существование, если бы не извращал — слишком часто — природных свойств поэзии, в особенности, лирической: слишком склонен он забывать, что лирика, по природе своей, — вовсе не изобразительное искусство, как пластика и живопись, но — подобно музыке — искусство двигательное, — не созерцательное, а действенное, — и, в конечном счете, не иконотворчество, а жизнетворчество.

VII

Обращение к формальному канону, плодотворное вообще — при условии не школьно-догматического, но генетического изучения традиционных форм, и вредное лишь при уклоне к безжизненно-академическому идолопоклонству и эпигонству, имеет по отношению к задачам символизма особенное назначение: оно оказывает на искусство очистительное воздействие; обличает неизящество и ложь внутренне неоправданных новшеств; отмечает все случайное, временное, наносное; воспитывает строгий вкус, художественную взыскательность, чувство ответственности и осторожную выдержку в обращении со стариной и новизной; ставит поэта-символиста лицом к лицу с его истинными и конечными целями, — наконец, развивает в нем сознание живой преемственности и внутренней связи с прошлыми поколениями, делает его впервые истинно свободным в иерархическом соподчинении творческих усилий, придает его дерзновению опыт и его стремлениям сознательность.

Но внешний канон бесплоден, как всякая норма, если нет живых сил, в стихийное волнение которых она вносит начало строя, — и немощно-тиранничен, как всякая норма, если ее устроительный принцип не входит в органическое сочетание — как бы не вступает

в брак — со стихией, ищущей строя, но насильственно принуждает и поработает стихию. Дальнейшие пути символизма обусловлены, по нашему мнению, победою и господством того начала в душе художника, которое мы назвали бы «внутренним канонном».

Под «внутренним канонном» мы разумеем: в переживании художника — свободное и цельное признание иерархического порядка реальных ценностей, образующих в своем согласии божественное всеединство последней Реальности, в творчестве — живую связь соответственно соподчиненных символов, из коих художник тклет драгоценное покрывало Душе Мира, как бы творя природу, более духовную и прозрачную чем многоцветный пеллос естества. Как только формы право соединены и соподчинены, так тотчас художество становится живым и знаменательным: оно обращается в ознаменовательное тайновидение прирожденных форм соотношений с высшими сущностями и в священное тайнодействие любви, побеждающей разделение форм, в теургическое, преображающее «Б ў д и». Его зеркало, наведенное на зеркала раздробленных сознаний, восстанавливает изначальную правду отраженного, исправляя вину первого отражения, извратившего правду. «Зеркалом зеркал» — «speculum speculorum» — делается художество, все — в самой зеркальности своей — одна символика единого бытия, где каждая клеточка живой благоухающей ткани творит и славит свой лепесток, и каждый лепесток излучает и славит сияющее средоточие неисповедимого цветка — символа символов, Плоти Слова.

Символизм еще созерцает символы в разделности случайно выявленных и как бы вырванных из связи целого соответствий; он еще не прозрел до конца и «видит проходящих людей как деревья». В символике последних достижений, путь к которым ведет через «внутренний канон», нет больше символических форм; есть одна форма, один образ, как символ, и в нем оправдание всех форм. О нем Фет, «прямо смотря из времени в вечность», пел свою лебединую песнь, что «несется, как дым, и тает», прозревая «Солнце мира»:

И неподвижно на огненных розах
Живой алтарь мирозданья курится;
В его дыму, как в творческих грезах,
Вся сила дрожит, и вся вечность снится.

И все, что мчится по безднам эфира,
И каждый луч, плотской и бесплотный, —
Твой только отблеск, о Солнце Мира,
И только сон, — только сон мимолетный...

Только тот, кто едва успел закружиться в Дионисовом вихре, может смешать дионисийство с внутренним анархизмом и аморфиз-

мом. Когда Мэнада потеряла себя в боге, она останавливается с протянутой рукой, готовою принять и нести все, что ни даст бог, — светоч или тирс с головою сына, меч или цветок, — всецело и безлично послушная не своей воле. Ее безмолвное слово: «Гряди! Буди!»... — «Так и ты, встречая бога, — сердце, стань! сердце, стань!... У последнего порога, сердце, стань... сердце, стань»...

«Внутренний канон» означает внутренний подвиг п о с л у ш а н и я, во имя того, чему поэт сказал «да», с чем он обручился золотым кольцом символа:

Легло на дно пурпурное
Венчальное кольцо:
Яви, смятенье бурное,
В лазурности — Лицо!

И Душа Мира — откуда? из синеющего ли кристалла несказанных далей? из голубого ли нимба неизреченной близости? — отвечает поэту:

Я ношу кольцо,
И мое лицо —
Кроткий луч таинственного «Да»...

От этого связующего акта всецело отдавшейся воли и религиозного устройства всего существа зависит судьба символического поэта. Так обьявляет символизм.

До сих пор символизм усложнял жизнь и усложнял искусство.** Отныне — если суждено ему б ы т ь — он будет у п р о щ а т ь. Прежде символы были разрознены и рассеяны, как россыпь драгоценных камней (и отсюда проистекало преобладание лирики); отныне символические творения будут подобны символам-монолитам. Прежде была «символизация»; отныне будет с и м в о л и к а. Цельное мирозерцание поэта откроет ее в себе, цельную и единую. Поэт найдет в себе религию, если он найдет в себе связь. И «связь» есть «обязанность».

В терминах эстетики, связь свободного соподчинения значит: «б о л ь ш о й с т и л ь». Родовые, наследственные формы «большого стиля» в поэзии — эпопея, трагедия, мистерия: три формы одной трагической сущности. Если символическая трагедия окажется возможной, это будет значить, что «антитеза» преодолена: эпопея — отрицательное утверждение личности, чрез отречение от личного, и положительное — соборного начала; трагедия — ее воскресение. Трагедия всегда реализм, всегда миф. Мистерия — упразднение символа, как подобия, и мифа, как отраженного, увенчание и торжество чрез прохождение вратами смерти; мистерия — победа над смертью, положительное утверждение личности, ее

действия; восстановление символа, как воплощенной реальности, и мифа, как осуществленного «F i a t» — «Да будет!...»

В заключение, несколько слов к молодым поэтам. В поэзии хорошо все, в чем есть поэтическая душевность. Не нужно желать быть «символистом»; можно только наедине с собой открыть в себе символиста — и тогда лучше всего постараться скрыть это от людей. Символизм обязывает. Старые чеканы школы истерлись. Новое не может быть куплено никакою другою ценой, кроме внутреннего подвига личности. О символе должно помнить завет: «Не приемли всуе». И даже тот, кто не всуе приемлет символ, должен шесть дней делать — как если бы он был художник, вовсе не знающий о «realiora», — и сотворить в них все дела свои, чтобы один, седьмой день недели отдать, в выше истолкованном, торжественном смысле,

— для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

МЫСЛИ О СИМВОЛИЗМЕ

Среди гор глухих я встретил пастуха,
 Трубившего в альпийский длинный рог.
 Приятно песнь его лилась; но, зычный,
 Был лишь орудьем рог, дабы в горах
 Пленительное эхо пробуждать.
 И всякий раз, когда пережидал
 Его пастух, извлеки мало звуков,
 Оно носилось меж теснин таким
 Неизреченно-сладостным созвучьем,
 Что мнилось: незримый духов хор,
 На неземных орудьях, переводит
 Наречием небес язык земли.
 И думал я: «О гений! как сей рог,
 Петь песнь земли ты должен, чтоб в сердцах
 Будить иную песнь. Блажен, кто слышит».
 А из-за гор звучал ответный глас:
 «Природа — символ, как сей рог. Она
 Звучит для отзвука. И отзвук — Бог.
 Блажен, кто слышит песнь, и слышит отзвук».

«Кормчие Звезды», I, 606

I

Если, поэт, я умею ж и в о п и с а т ь словом («живописи подобна поэзия» — «ut pictura poësis» — говорила, за древним Симонидом, устами Горация классическая поэтिका), — ж и в о п и с а т ь так, что воображение слушателя воспроизводит изображенное мною с отчетливою наглядностью виденного, и вещи, мною названные, представляются его душе осязательно-выпуклыми и жизненно-красочными, отененными или осиянными, движущимися или застылыми, сообразно природе их зрительного явления;

если, поэт, я умею п е т ь с волшебною силой (ибо, «мало того, чтобы стихи были прекрасными: пусть будут они еще и сладостны, и своенравно влекут душу слушателя, куда ни захотят», — «поп

satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt et quocumque volent animi auditoris agunt», — так говорила об этом нежном насилии устами Горация классическая поэтика), — если я умею петь столь сладкогласно и властно, что обаянная звуками душа идет послушно вслед за моими флейтами, тоскует моим желанием, печалится моею печалью, загорается моим восторгом, и согласным биением сердца отвечает слушатель всем содраганиям музыкальной волны, несущей певучую поэму;

если, поэт и мудрец, я владею познанием вещей и, услаждая сердце слушателя,ставляю его разум и воспитываю его волю;

— но если, увенчанный тройным венцом певучей власти, я, поэт, не умею, при всем том тройном очаровании, заставить самую душу слушателя петь со мною другим, нежели я, голосом, не унисоном ее психологической поверхности, но контрапунктом ее сокровенной глубины, — петь о том, что глубже показанных мною глубин и выше разоблаченных мною высот, — если мой слушатель — только зеркало, только отзвук, только приемлющий, только вмещающий, — если луч моего слова не обручает моего молчания с его молчанием радугой тайного завета:

тогда я не символический поэт...

II

Ежели искусство вообще есть одно из могущественнейших средств человеческого соединения, то о символическом искусстве можно сказать, что принцип его действенности — соединение по преимуществу, соединение в прямом и глубочайшем значении этого слова. Поистине, оно не только соединяет, но и сочетает. Сочетаются двое третьим и высшим. Символ, это третье, уподобляется радуге, вспыхнувшей между словом-лучом и влагою души, отразившей луч... И в каждом произведении истинно-символического искусства начинается лестница Иакова.

Символизм сочетает сознания так, что они совокупно рожают «в красоте». Цель любви, по Платону, — «рождение в красоте». Платоновое изображение путей любви — определение символизма. От влюбленности в прекрасное тело душа, вырастая, восходит до любви к Богу. Когда эстетическое переживается эротически, художественное творение становится символическим. Наслаждение красотой, подобно влюбленности в прекрасную плоть, оказывается начальной ступенью эротического восхождения. Неисчерпаемым является смысл художественного творения, так переживаемого. Символ — творческое начало любви, вожатый Эрос. Между двумя жизнями — той, что воплотилась в творении, и той, что творчески

к нему приобщилась (— творчески, потому, что символизм есть искусство, обращающее того, кто его воспринимает, в соучастника творения), — совершается то, о чем говорится в старинной, простодушно-глубокомысленной итальянской песенке, где два влюбленные условливаются о свидании, с тем чтобы и третий оказался в урочный час с ними — сам бог любви:

Pur che il terzo sia presente,
E quel terzo sia l'Amor.

III

L'Amór || che muove il Sóle || e l'altre stélle — «Любовь, что движет Солнце и другие Звезды»... В этом заключительном стихе Дантова «Рая» образы слагаются в миф, и мудрости учит музыка.

Рассмотрим музыкальный строй мелодического стиха. В нем три ритмических волны, выдвинутых цезурами и выдвигающих слова: Amor, Sole, Stelle, — ибо на них ложится *ictus*. Светлые образы бога Любви, Солнца и Звезд кажутся слепительными, вследствие этого слово-расположения. Они разделены низинами ритма, неопределенными, темными «*muove*» («движет») и «*altre*» («другие»). В промежутках между сияющими очертаниями тех трех идей зияет ночь. Музыка воплощается в зрительное явление; аполлинийское видение возникает над сумраком волнения Дионисова: нераздельна и неслиянна пифийская диада. Так напечатлевается в душе, необъятно и властно, всезвездный небосвод. Но душа, как созерцатель (эпопт) мистерий, не оставлена без учительного руководства, изъясняющего сознанию созерцаемое. Какой-то иерофант, стоя над ней, возглашает: «Премудрость! Ты видишь движение сияющего свода, ты слышишь его гармонию: знай же, оно — Любовь. Любовь движет Солнце и другие Звезды». — Этот священный глагол иерофанта (*ἱερὸς λόγος*) есть слово, как *λόγος*.

Так увенчивается Данте тем тройным венцом певучей власти. Но это еще не все, чего он достигает. Потрясенная душа не только воспринимает, не вторит только вещему слову: она обретает в себе и из тайных глубин безболезненно рождает свое восполнительное внутреннее слово. Могучий магнит ее намагничивает: магнитом становится она сама. В ней самой открывается вселенная. Что видит она над собой вверху то разверзается в ней внизу. И в ней — Любовь: ведь она уже любит. «Amor»... — при этом звуке, утверждающем магнитность живой вселенной, и ее молекулы располагаются магнетически. И в ней — солнце и звезды и созвучных гул сфер движимых мощью божественного Двигателя. Она поет в лад с космосом собственную мелодию любви как в душе поэта пела,

когда он вещал свои космические слова — мелодия Беатриче. Изученный стих, делаясь предметом нашего рассмотрения, не в себе самом только, как объект чистой эстетики, но и в отношении к субъекту, как деятель душевного переживания и внутреннего опыта, оказывается не просто полным внешней музыкальной сладости и внутренней музыкальной энергии, но и полифонным, вследствие вызываемых им восполнительных музыкальных вибраций и пробуждения каких-то ясно ощущаемых нами обертонов. Вот почему он — не только художественно-совершенный стих, но и стих с м в о л ч е с к и й. Вот почему он божественно поэтичен. Слагаясь, кроме того, из элементов символических, поскольку отдельные слова его произнесены столь могущественно в данной связи и данных сочетаниях, что являются символами сами по себе, он представляет собою синтетическое суждение, в котором к подлежащему символу (Любовь) найден мифотворческой интуицией поэта действенный глагол (движет Солнце и Звезды). Итак, перед нами м и ф о т в о р ч е с к о е увенчание символизма. Ибо миф есть синтетическое суждение, где сказуемое-глагол присоединено к подлежащему-символу. Священный глагол, *ἔρως λόγος*, обращается в слово как *μῦθος*.

Если бы мы дерзнули дать оценку вышеописанного действия заключительных слов «Божественной Комедии» с точки зрения иерархии ценностей религиозно-метафизического порядка, то должны были бы признать это действие т е у р г и ч е с к и м. И на этом примере мы могли бы проверить не раз уже провозглашенное отождествление истинного и высочайшего символизма (в вышеозначенной категории рассмотрения, отнюдь, впрочем, не обязательной для эстетики символического искусства) — с теургией.

IV

Итак, я не символист, если не бужу неуловимым намеком или влиянием в сердце слушателя ощущений непередаваемых, похожих порой на изначальное воспоминание («и долго на свете томилась она, желанием чудным полна, и звуков небес заменить не могли ей скучные песни земли»), порой на далекое, смутное предчувствие, порой на трепет чьего-то знакомого и желанного приближения, — при чем и это воспоминание, и это предчувствие или присутствие переживаются нами как непонятное расширение нашего личного состава и эмпирически-ограниченного самосознания.

Я не символист, если мои слова не вызывают в слушателе чувства связи между тем, что есть его «я», и тем, что зовет он, «не-я», — связи вещей, эмпирически разделенных; если мои слова не убе-

ждают его непосредственно в существовании скрытой жизни там, где разум его не подозревал жизни; если мои слова не движут в нем энергии любви к тому, чего дотопе он не умел любить потому что не знала его любовь, как много у нее обителей.

Я не символист, если слова мои равны себе, если они — не эхонных звуков, о которых не знаешь, как о Духе, откуда они приходят и куда уходят, — и если они не будят эхо в лабиринтах душ.

V

Я не символист тогда — для моего слушателя. Ибо символизм означает отношение, и само по себе произведение символическое, как отделенный от субъекта объект, существовать не может.

Отвлеченно эстетическая теория и формальная поэтика рассматривают художественное произведение в себе самом; постольку они не знают символизма. О символизме можно говорить, лишь изучая произведение в его отношении к субъекту воспринимающему и к субъекту творящему, как к целостным личностям. Отсюда следствия:

- 1) Символизм лежит вне эстетических категорий.
- 2) Каждое художественное произведение подлежит оценке с точки зрения символизма.
- 3) Символизм связан с целостностью личности, как самого художника, так и переживающего художественное откровение.

Очевидно, что символист-ремесленник немислим; немислим и символист-эстет. Символизм имеет дело с человеком. Так восстанвляет он слово «поэт» в старом значении — поэта, как личности («роётае nascuntur»), — в противоположность обиходному словупотреблению наших дней, стремящемуся понизить ценность высшего имени до значения «признанного даровитым и искусным в своей технической области художника-стихотворца».

VI

Обязателен ли символический элемент в органическом составе совершенного творения? Должно ли произведение искусства быть символически-действенным, чтобы мы признали его совершенным?

Требование символической действительности столь же необязательно, как и требования «ut pictura» или «dulcia sunt»... Какой формальный признак вообще безусловно необходим чтобы произ-

ведение было признано художественным? Так как он не был донине назван, формальной эстетики донине нет.

Зато есть школы. И одна отличается от другой теми особенными, как бы сверхобязательными требованиями, которые она вольно налагает на себя, как правило и обет своего художнического ордена. Так и символическая школа требует от себя бóльшего, нежели другие.

Ясно, что те же требования могут осуществляться и бессознательно, вне всякого правила и обета. Каждое произведение искусства может быть испытываемо с точки зрения символизма.

Так как символизм означает отношение художественного объекта к двойному субъекту, творящему и воспринимающему, то от нашего восприятия существенно зависит, символическим ли является для нас данное произведение или нет. Мы можем, например, символически воспринимать слова Лермонтова: «Из-под таинственной, холодной полумаски звучал мне голос твой»... — хотя, по всей вероятности, для автора этих стихов приведенные слова были равны себе по логическому объему и содержанию и он имел в виду лишь встречу на маскараде.

С другой стороны, исследуя отношения произведения к целостной личности его творца, мы можем, и независимо от собственного восприятия установить символический характер произведения. Таковым явится нам, во всяком случае, признание Лермонтова:

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово.

Ясно усилие поэта выразить в слове внешнем внутреннее слово и его отчание в доступности этого последнего восприятию слушающих, которое, однако, необходимо, чтобы слово-пламя, слово-свет не было объято тьмой.

Символизм — магнетизм. Магнит притягивает только железо. Нормальное состояние молекул железа — намагниченность. И притяженное магнитом намагничивается...

Итак, нас, символистов, нет, — если нет слушателей-символистов. Ибо символизм — не творческое действие только, но и творческое взаимодействие, не только художественная объективация творческого субъекта, но и творческая субъективация художественного объекта.

«Символизм умер?» — спрашивают современники. «Конечно, умер!» — отвечают иные. Им лучше знать, умер ли для них символизм. Мы же, умершие, свидетельствуем, шепча на ухо пирующим на наших поминках, что смерти нет.

Но если символизм не умер, то как он вырос! Не мощь его знаменосцев возросла и окрепла, — хочу я сказать, — но священная ветвь лавра в их руках, дар геликонских Муз, заповедавших Гесиоду вещать только правду, — их живое знамя.

Еще недавно за символизм принимали многие прием поэтической изобразительности, родственной импрессионизму, формально же могущий быть занесенным в отдел стилистики о тропах и фигурах. После определения метафоры (мне кажется, что я читаю какой-то вполне осуществимый, хотя и не осуществленный, модный учебник теории словесности), — под параграфом о метафоре воображается мне примечание для школьников: «Если метафора заключается не в одном определенном речении, но развита в целое стихотворение, то такое стихотворение принято называть символическим».

Далеко ушли мы и от символизма поэтических ребусов, того литературного приема (опять-таки, лишь приема!), что состоял в искусстве вызвать ряд представлений, способных возбудить ассоциации, совокупность которых заставляет угадать и с особенною силою воспринять предмет или переживание, преднамеренно умолченные, не выраженные прямым обозначением, но долженствующие быть отгаданными. Этот род, излюбленный в эпоху после Бодлэра французскими символистами (с которыми мы не имеем ни исторического, ни идеологического основания соединять свое дело), — не принадлежит к кругу символизма, нами очерченному. Не потому только, что это лишь — прием: причина лежит и глубже. Целью поэта делается в этом случае — придать лирической идее иллюзию большого объема, чтобы, мало-по-малу суживая объем, сгустить и овеществить его содержание. Мы размечтались было о «dentelle», о «jeu suprême» и т. д., — а Маллармэ хочет только, чтобы наша мысль, описав широкие круги, опустилась как-раз в намеченную им одну точку. Для нас символизм есть, напротив, энергия, высвобождающая из граней данного, придающая душе движение развертывающейся спирали.

Мы хотим, в противоположность тем, назвавшим себя «символистами», быть верными назначению искусства, которое представляет малое и творит его великим, а не наоборот. Ибо таково смирение искусства, любящего малое. Истинному символизму свойственнее изображать земное, нежели небесное: ему важна не сила звука, а мощь отзвука. *A realibus ad realiora. Per realia ad realiora.* Истинный символизм не отрывается от земли; он хочет сочетать корни и звезды и вырастает звездным цветком из близких, родимых корней. Он не подменяет вещей и, говоря о море, разумеет земное море, и, говоря о высях снеговых (— «а который век белеет там, на высях снеговых, а зря и ныне сеет розы свежие на них», —

Тютчев), понимает вершины земных гор. К одному стремится он, как искусство: к эластичности образа, к его внутренней жизнеспособности и экстенсивности в душе, куда он западает, как семя, должествующее возрости и дать колос. Символизм в этом смысле есть утверждение экстенсивной энергии слова и художества. Эта экстенсивная энергия не ищет, но и не бежит пересечений с гетерономными искусству сферами, напр., с системами религий. Символизм, каким мы его утверждаем, не боится вавилонского пленения в любой из этих сфер: он единственно осуществляет актуальную свободу искусства, он же единственно верит в его актуальное могущество.

Те, называвшие себя символистами, но не знавшие (как это знал некогда Гёте, дальний отец нашего символизма), что символизм говорит о вселенском и соборном, — те водили нас путями символов по светлым раздольям, чтобы вернуть в нашу темницу, в тесную келью малого я. Иллюзионисты, они не верили в божественный простор и знали только простор мечты и очарование сонной грезы, от которой мы пробуждались в тюрьме. Истинный символизм иную ставит себе цель: освобождение души (*κάθαρσις*, как событие внутреннего опыта).

О СЕКТЕ И ДОГМАТЕ

... Итак, Данте — символист! Что же это значит в смысле самоопределения русской символической школы? Это значит, что мы упраздняем себя, как школу. Упраздняем не потому, чтобы от чего-либо отрекались и думали ступить на иной путь: напротив, мы остаемся вполне верными себе и раз начатой нами деятельности. Но секты мы не хотим; исповедание же наше — соборно.

В самом деле, прямой символист заботится, конечно, не о судьбе того, что обычно называют школою или направлением, определяя это понятие хронологическими границами и именами деятелей, — он заботится о том, чтобы твердо установить некий общий принцип. Принцип этот — символизм всякого истинного искусства. Мы убеждены, что этой цели достигли, что символизм отныне навсегда утверждён, как принцип всякого истинного искусства, — хотя бы со временем оказалось, что именно мы, его утвердившие, были вместе с тем наименее достойными его выразителями.

Я позволю себе почерпнуть объяснительное уподобление из истории церковного догмата; ибо эта последняя с наибольшею наглядностью обнаруживает значение окончательной формулировки руководящих идей. Когда отцы первого вселенского собора провозгласили «единосущие», то принятие именно этого догмата и безусловное отвержение противоположного (о «подобосущии») стало неперенным признаком православного сознания и решительным его отличием от сознания еретического. Как же люди, провозгласившие это вероучение, должны были смотреть на своих предшественников в деле вероучительства? Конечно, как на учителей, издавна наметивших и предуготовивших правое исповедание или же молчаливо его подразумевавших. Подобное происходит и с символизмом.

Со времени Гете, определенно намечается в истории художественного сознания стремление к символическому обоснованию искусства. С особенною напряженностью и отчетливостью проявилось это стремление в новой русской словесности. Ограничусь упоминанием о Тютчеве в сфере стиха, о Достоевском в области прозы. Об их победах говорю я, когда говорю о торжестве символизма, а не о современниках. Не нашу школу, не наши навыки и каноны я защищаю, но думаю, что, славя символизм, возглашаю догмат православия искусства. И выражаясь так, надеюсь, что не буду обвинен в неуважении к источнику, откуда почерпаю свое уподобление; ибо искусство есть поистине святыня и соборность.

Возражения, направленные против догмата, последовательно

будет назвать ересью. Есть разные типы эстетической ереси; доселе жива, например, — как ни удивительна такая живучесть, — ересь общественного утилитаризма, нашедшая своего последнего, думаю, поборника на Руси в лице Д.С. Мережковского. Но слишком это искусившийся человек, чтобы легко верилось в здоровую искренность его демагогических выкриков о сродстве тютчевщины с обломовщиною и других подобных приведенному сопоставлений и соображений. Интересно не содержание этой проповеди, но ее психология: как психологически возможен сам феномен Мережковского — символиста, ищущего возбудить подозрения против символизма? Ответ на этот вопрос прибавляет показательную черту к характеристике символизма вообще — черту положительного значения, несмотря на всю безжизненную уродливость ее проявления в данном частном случае. Свойственно символизму желание выйти за свои собственные пределы. Образ и подобие высших реальностей, отпечатленные в символе, составляют его живую душу и движущую энергию; символ — не мертвый слепок или идол этой реальности, но ее наполовину оживленный носитель и участник. Однако, лишь наполовину жив он и хотел бы ожить до конца; с самою реальностью, им знаменуемой, хотел бы он целостно слиться. Символ — слово, становящееся плотью, но не могущее ею стать; если же бы стало, то было бы уже не символом, а самою теургическою действительностью. И этот эрос символизма к действию — свят; но дело, которого алчет символизм, не смертное и человеческое, но бессмертное и божественное дело. Мережковский же хочет влить вино своего религиозного пафоса, которое мнит новым, в мехи ветхие старозаветного иррелигиозного радикализма времен Белинского и шестидесятых годов.

Другая и наиболее распространенная эстетическая ересь есть недомыслие о «искусстве для искусства». Это мнение о конечной оторванности искусства от корней жизни и ее глубинного сердца дает о себе знать в эпохи упадка, в эпохи поверхностного эстетизма и зиждется, по существу, на недоразумении. Я выражу свое отношение к этой ереси кратко.

Единственное задание, единственный предмет всякого искусства есть Человек. Но не польза человека, а его тайна. Другими словами, — человек, взятый по вертикали, в его свободном росте в глубину и в высоту. С большой буквы написанное имя Человек определяет собою содержание всего искусства; другого содержания у него нет. Вот почему религия всегда умещалась в большом и истинном искусстве; ибо Бог на вертикали Человека. Не умещается в нем только в горизонтали человека лежащая житейская польза, и вождение утилитаризма тотчас же прекращает всякое художественное действие. — Чем пристальнее мы будем вглядываться в существо ересей, тем очевиднее будет становиться истина правого эстетического исповедания.

МАНЕРА, ЛИЦО И СТИЛЬ

Первое и легчайшее достижение для дарования самобытного есть обретение своеобразной манеры и собственного, ему одному отличительно свойственного тона. Внешнее своеобразие уже свидетельствует и о внутренней самостоятельности творческого дара; ибо никакое мастерство не в силах создать эту характерную особенность, и проявляется она самопроизвольно, непреднамеренно, естественно, а не искусственно и, конечно, раньше, чем завоевывается отрицательное совершенство формы, ее образцовая безупречность и строгая чистота. С другой стороны, внутренняя художественная независимость не может не выразиться в своеобразности внешней; и как бы глубоко, содержательно, творчески ново ни было мировосприятие художника, безличие в способах его выражения будет несомненным признаком слабости таланта.

Говоря о развитии поэта, должно признать первым и полубессознательным его переживанием — прислушивание к звучащей где-то, в далеких глубинах его души, смутной музыке, — к мелодии новых, еще ни кем не сказанных, а в самом поэте уже предопределенных слов, или даже и не слов еще, а только глухих ритмических и фонетических схем зачатого, не выношенного, не родившегося слова. Этот морфологический принцип художественного роста уже заключает в себе, как в зерне, будущую индивидуальность, как новую «весть».

Второе достижение есть обретение художественного лица. Только когда лицо найдено и выявлено художником, мы можем в полной мере сказать о нем: «он принес свое слово», — чтобы более уже ничего от него не требовать. Но это достижение — труднейшее, и часто на упрочение его уходит целая жизнь. Когда художник находится на этой стадии своего пути, он слишком хорошо знает, что, как бы мы ни судили о самодовлеющем назначении искусства, о

его независимости от жизни и несоизмеримости с личностью, все же для истинного творца, искусство и жизнь одно: пусть Аполлон не повседневно требует поэта к священной жертве, — но всякий раз, потребовав поэта, он требует всего человека. На этой ступени слишком часто для художника «начинается трагедия», — «incipit tragoedia».

Между найденным образом творческого воплощения и принципом формы внутреннего слова порой вскрывается неожиданная противоположность: морфологический принцип художественного произрастания может вести организм к непонятной ему самому метаморфозе. Линяя, как змея, художник начинает тяготиться прежними оболочками. Настойчивый внутренний призыв нового становления порождает в нем недовольство достигнутым и утвержденным. Он жертвует прежней манерой, часто не исчерпав всех ее возможностей. Тот, кто не доволен великодушен для этого самоотречения, остается на ступени первоначального своеобразия; но окоселевшая манера обращается в м а н е р и з м. Это всегда доказывает относительную малость таланта. Большой же талант переживает это совлечение разно. Есть благодатные дарования, с божественною легкостью, безболезненно и беспечно проходящие путь того второго воплощения на земле, которое мы называем художественным творчеством. Есть другие таланты, для которых искание лица значит разрыв с искусством, или же переход в область столь трансцендентных искусств форм, что попытка их осуществления представляется граничащею с художественным безумием (Врубель). Сила, оздоравливающая и спасающая художественную личность в ее исканиях нового морфологического принципа своей творческой жизни, — поистине сила Аполлона, как бога целителя, — е с т ь с т и л ь.

Но если для того, чтобы найти лицо, нужно пожертвовать манерой, то, чтобы найти стиль, — необходимо уметь отчасти отказаться и от лица. Манера есть субъективная форма, стиль — объективная. Манера непосредственна; стиль опосредствован: он достигается преодолением тождества между личностью и творцом, — объективацией ее субъективного содержания. Художник, в строгом смысле, и начинается только с этого мгновения, отмеченного победою стиля.

Для того, кто усвоил самобытную манеру, процесс творчества заключается в переработке внешней данности восприятия внутренними энергиями субъекта. Для художника, обладающего стилем, существуют две данности: внешнего восприятия и внутренней реакции на восприятие; сам же он, поскольку художник, чужд обеих и свободно располагает тою и другою, не отождествляясь с собственным субъективным я. Его деятельность становится нормальною, поскольку он, отвергаясь единоличного произвола и уединяющего своеначалия, свободно подчиняется объективному началу красоты,

как общей категории человеческого единения, — и вместе впервые нормативную, поскольку то, что утверждается в его творчестве, вытекая из подчинения общей норме, приобретает характер объективной ценности. Но столь высокие достижения искупаются дорожной ценой самоограничения («in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister»); а для самоограничения нужна самость, нужно лицо, и попытка перейти от манеры прямо к стилю («le style, c'est l'homme»), не определив себя, как лицо, создает не стиль, а стилизацию. Стилизация же относится к стилю, как мание-ризм к манере.

Дальнейшее и еще высшее обретение, увенчивающее художника последним венцом, — есть большой стиль. Он требует окончательной жертвы личности, целостной самоотдачи началу объективному и вселенскому или в чистой его идее (Данте), или в одной из служебных и подчиненных форм утверждения божественного всеединства (какова, напр., истинная народность). Величие Пушкина сказалось в том, что, не довольствуясь стилем, он стремился и порою подходил к заветным границам художества всенародного. Подражание большому стилю без предварительных ступеней, сначала художественного индивидуализма, потом стильного творчества, может произвести только площадное и лубочное.

II

Далекому прошлому принадлежат попытки установления прочного канона, определяющего условия «совершенства» поэтических произведений. Мы, современники, с нашим «историческим смыслом», хорошо знаем теперь цену этих попыток. Аристотель возможен только после Софокла и уже забыл многое, что одушевляло религиозное творчество Эсхила. Гораций является теоретиком молодых нео-классиков Августова времени. Буало фатально должен не понимать Ронсара. Наши теоретические программы обратились в личное исповедание веры; пример — l'Art Poétique Верлэна. Наш удел, — по-видимому, эстетический анархизм, или же эклектизм... «Плач сотворите, но благо да верх одержит!» — как говорит Эсхил.

Однако, действительность именно такова, — и это хорошо знают музыканты. Некогда принципом музыки был строй; она исходила из допущения согласия между человеческим строем и мировым и стремилась к приведению в согласие противоборствующих сил. Теперь принципом музыки сделался чистый кинетизм, становление без цели. Отсюда атрофия таких элементов законченности и внутренней замкнутости, как мелодический период. Отсюда и небрежение последовательным тематическим развитием, как началом

логическим, знаменующим исполнившийся цикл переживания, завершенность которого приводит к преодолению и катарсису и, следовательно, восстанавливает статическую норму. Лозунгами в музыке делаются: отрывочность, атомизм, алогизм. Борьба с логизмом естественно кончается торжеством психологизма. Психологизм, не основанный на нормативном самоопределении, порождает нервность и прерывистость; музыка современного человека — музыка *à courte haleine*. Обращается ли композитор к мировому, — его космические схемы оказываются проекцией его психологии. Его полет, порывистый и безнадежный, похож на полет птицы над безбрежным морем, уже усталой и все не видящей на горизонте земли, — тогда как старая музыка кажется плавным кружением орлов в вышине над недвижной вершиной. Ибо никакое искусство не обличает столь прямо и непосредственно, как музыка, верит ли художник в Бога или нет. Так совершает музыка в наши дни подпольную разрушительную работу в сфере нашего «подсознательного».

Отсюда хаос в области музыкального творчества и музыкальных вкусов, в котором различим один принцип: борьба за преобладание своего личного произвола и безначалия. Торжествует сильнейший, а сильнейший тот, кто лучше других ответил запросу эволюционного момента — «духу времени». Дух же времени прямее всего выразили наши «футуристы», начертав, в многозначительном треугольнике, бессильно притязующее на многозначительность, самолюбивое *E g o*. Почему же, однако, «бессильно притязующее»? Потому что, распыленное психологизмом на атомы переживания, оно не означает даже только «характер». Оно распадается — в своих музыкальных эманациях — на беспредельный ряд атрофированных музыкальных тем, из коих ни одна не находит своего завершения. Каждая возмещает недостаток своего внутреннего развития и оправдания только блеском и изысканностью гармонизации. Другими словами, мы ищем обогатить каждое мгновение всею возможною полнотою содержания, большую подчас, чем оно естественно может вместить, чтобы тотчас изменить ему для следующего. Везде форсировка составных элементов при бессвязности и потому бессилии целого. Но бессвязность и есть руководящее начало современной недугующей души и ее непосредственных, произвольных признаний в музыке. Кажется, будто видишь перед собой какой-то бег, устремленный — куда глаза глядят, под бичом преследующего ужаса, — бег по терниям и шипам, из которых каждый ранит остро, но жгучая боль мгновения стирается укусом следующего мига. *Sic desperati...*

Должно ли пояснять, что нет ничего более противного духу Диониса? Но ниспослан недуг все же Дионисом. Ибо он благодатно наводит на людей «правое» безумие и он же, разгневанный, — «неправое». Чтобы приблизиться к Дионису, нужна сила; эту силу он

поднимает до избытка и переполнения. Бессильными Дионис не владеет; он их уничтожает. Опасно приближение бога; неразумно бросаться к нему; нужно стоять и ждать, и со страхом готовиться к желанной и страшной встрече. Личность должна укрепить себя, собрать себя в единство; единство дается только самоопределением религиозным, только подчинением всего ее междоусобного состава верховному единству принципа религиозного. Мы же начинаем не с послушания, а с вызова. Мы воспитываем себя, как рабы возвращают рабов, — в мятеже, а не как цари воспитывают будущих владык — в повиновении. Когда же мы хотим быть благоразумными и осторожными, то, не умея религиозно повиноваться, начинаем трусливо рабствовать. Трусливая реакция ищет спасения у старых кумиров. Наше отношение к искусству обращается в староверческое благочестие, творчество подменяется суеверным подражанием и рассчитанною реставрацией: безудержная психология обернулась чинною археологией. *Sic laudatores temporis acti...*

Из всех искусств наиболее близка к музыке поэзия и, в частности, поэзия лирическая. Сказанное о музыке может быть отнесено и к ней, но с ограничениями. Музыка непосредственнее и свободнее, а потому и симптоматичнее. В музыкальном сумраке возможно многое, немислимое при дневном свете слова. Слово не может быть, по существу своему, алогично. В слове имманентно присутствует ясная норма сознания. Слово по природе соборно и, следовательно, — нравственно. Оно разрушается, если переступлены известные границы логики и морали. Слово оздоравливает; есть демоны и химеры, не выдерживающие наименования, исчезающие при звуке имени. Сила зла превращает слово в свое орудие при посредстве эвфемизмов. Поэтому в лирике болезнь века может проявляться только в скрытой форме. В ней напрасно искать ясных доказательств психологического анархизма и атомизма. Зато внутренняя беспринципность породит в ней лицемерие бездушного эклектизма. Чтобы избежать его, мы не знаем другого средства, кроме подчинения внутренней личности единому, верховному, определяющему принципу. Это есть внутренний канон. Настали дни, когда художник, если он не хочет быть религиозным характером, «потеряет и то, что он думает иметь», — перестанет быть и художником. При этом — пусть хорошо заметит читатель — под религиозией понимается не какое-либо определенное содержание религиозных верований, но форма самоопределения личности в ее отношении к миру и Богу.

III

Особенность переживаемого нами культурного момента в том, что в наши дни переплетаются и вступают во взаимодействие оба ряда положений и выводов: ряд эстетический и ряд религиозно-

этический. Мы, запечатлевающие каждым мгновением собственного творчества истину наших уверений, что искусство в наших глазах автономно и никакому закону (или телосу) соседней ему и координированной культурной области не подлежит, — мы, знающие опытом художников, как зарождается художественное творение из «духа музыки» и как оно вынашивается и рождается из закономерного действия сил, обусловивших его зачатие, как ничтожна свобода творца, не могущего изменить действия этих сил, и как независима от его намерения и произвола самостоятельная жизнь произведения, — мы первые готовы удивляться совпадению обоих вышеозначенных рядов, но отличаемся от тех, которые не понимают этой связи или притворяются непонимающими, — нашим покорным приятием того, что не мы измыслили, а определили вечные звезды, ставящие каждой эпохе особенные запросы и испытания и уготовляющие для каждой свои опасности и обетования.

В самом деле, как избавиться нам от бездушного эклектизма иначе, как проникнув все наше творчество дыханием души живой? И где найти эту душу живую, если не в целостной личности? А как возможна целостная личность, если, изверившись в свое субстанциальное единство, не утвердив такового актом воли, она не знает иного самоопределения, кроме модального, — если вся она, в каждое изживаемое мгновение, не *res*, а только *modus*? — Как сделать искусство жизненным, если оно бежит жизни? Если же оно осталось в жизни, то, конечно, неправильно видит свое назначение в том только, чтобы пассивно отражать жизнь. Тогда начинает в нем преобладать элемент миметический, который, по справедливому мнению Платона, есть лишь первородный грех искусства, его отрицательный полюс. «Художник — не обезьяна», скажем мы, повторяя слова одного античного трагического поэта Эсхиловой школы, который так обозвал знаменитого актера своего времени, тянувшего трагедию Софокла к психологизму и натурализму. Чтобы искусство было жизненно, художник должен жить; а жить не значит произвольно и беспочвенно мечтать (иначе говоря — отрицать жизнь, покрывая ее облачными чарами сонной грезы, миражными проекциями наших человеческих, слишком человеческих вожделений и маленьких, мелких страстей). В эпоху декадентства, снобы и отчаявшиеся воскликали: «цветов, цветов, чтобы прикрыть ими черную дыру», — *le néant*, или, если угодно, *le Grand Néant*. Мы уже не хотим быть костюмерами скелетов, факельщиками похоронного шествия, которое провожает на кладбище истории всю святую семью сестер: Любви, Веры и Надежды, вместе с их матерью Мудростью, ибо лучший дар из даров, которыми не обделили нас музы, есть художественное прозрение и пророчесственная вера в истину воскресения.

Жить не значит и испытывать, только испытывать данность жизни, при чем испытывающий начинает или неврастенически

обезьянить данность, или весь обращается в смутный стон страдания от испытываемого, так что уже и самая данность в его творчестве не различима от его реакции на нее. Ибо страдание есть раздражение, перешедшее порог, отделяющий его от удовольствия; чем слабее сила сопротивления со стороны воспринимающего, тем скорее раздражение обращается в боль. Если личность только пассивно восприимчива, а не энергически активна, искусство становится неизбежно жертвою болезненного психологизма. Жизненным будет искусство, если художник будет жить актуально и активно. «Кто жив — живет»: признак подлинно актуальной жизни есть ее воля к оживлению, к пробуждению чужих жизненных сил. Итак, истинно жизненное искусство есть результат целостной и себе равной во всех психологических модусах личности, которая не может не сознавать своего единства в соотношении с другими живыми единствами и не соподчиняться всеобъемлющему единству в радостном утверждении своего и всеобщего бытия. Чем целостнее и энергичнее личность, тем живее в ней вселенское чувство; отчуждает от целого только немощь; сила укрепляет связь, и нормальному человеку до всего прямое дело — не только до всего человеческого, но и до звезд. Другими словами, жить значит найти в себе религиозную (связующую, соподчиняющую и обязывающую) форму отношения к великому целому, независимо от содержания представлений и понятий, верований и чаяний, которыми захочет или смежет сознание наполнить эту форму.

Из вышеразвитого соответствия между рядом эстетических и рядом жизненных оценок вытекает, что искусство, оставаясь автономною областью, тем не менее, поскольку оно прозревает свое соотношение с другими культурными областями, может почерпнуть из рассмотрения общей культурной жизни предостережения и побуждения, пользоваться которыми оно не обязано, но которые плодотворны и, быть может, спасительны для него тогда, когда оно встречает внутренние трудности или опасности на своем отдельном, независимом пути. На внутреннюю же трудность или опасность, с которой встретилось современное искусство, уже было выше указано. Дело идет, прежде всего, о бесхарактерности или, что то же, в технической транскрипции, — о бесстильности современного искусства.

Обыватели, имя которым «легион, потому что их много», жалуясь на неусладительность, ими ощущаемую, и несостоятельность, ими подозреваемую, всего нового искусства в целом, зачастую спрашивают: «почему же мы, столь, по-видимому, нечувствительные к поэзии, выносим истинное наслаждение из перечитывания Пушкина?» Сколько бы ни было в таких заявлениях упрямой бестолковости и тупой самоуверенности, самовнушения и подражания, наконец, смешных недоразумений по отношению к Пушкину, все же в основании приговора лежит некоторая правда. Обыватель

знает, в сущности, два искусства: одно — глубоко интимное, отвечающее непосредственно его горестям и радостям, запросам и потребностям его диапазона переживаний; к такому искусству он невзыскателен эстетически, а практически всегда ему благодарен. И есть для него другое искусство, которое он умеет уважать, как Искусство с большой буквы, а порой и любить, несмотря на крайнюю смутность постижения. К этому второму искусству он бессознательно чрезвычайно требователен и в своем признании такового большею частью прав. Это — искусство стиля, обобщенного до границ большого стиля.

Вот этого-то стиля массы и не находят в новом творчестве. А не находят оттого, что новые художники все еще не выросли из мерок ограниченного индивидуализма. Они имеют свой диапазон переживаний, обыватель — свой. Оба круга едва случайно задевают один другой. Большой стиль и стиль, приближающийся к большому, не знает такой размежевки и разделения на «твое» и «мое». Будучи всеобщим, он объемлет каждый частный круг. И кроме того, он так ориентирован по отношению к общенародному сознанию, что вселенская норма представляет собою его ось и проходит через центр, совпадая, таким образом, неизбежно с осью сознания всенародного, поскольку последнее не сдвинулось со своих основ, не изменило своей вселенской святине. Внешним симптомом этой верности ориентировки является язык поэта: он растет через него и в нем дает новый цвет и плод, который радостно приемлетя всем народом и признается им, как свое родное достояние. Вокруг оси как бы мерцает своеобразное, красочное свечение: это *modus* национального постижения и изживания вселенской нормы. Такую национальную окраску поэт естественно приемлет в свой круг, если последний правильно ориентирован. Таковы некоторые простейшие условия истинной стильности.

Мы видим, что возможно оставаться в пределах и связи одного из вышеопределенных рядов, чтобы при отчетливой оценке всей совокупности культурных явлений найти в сознании способ преодоления грозящих искусству опасностей. Покажем это на примере лирики: постараемся на основании предыдущих рассуждений о природе стиля найти критерий лирического «совершенства», каким оно может рисоваться современному сознанию, преодолевающему постигаемые им уклоны и не желающему подчиниться формулам ни древней, ни новой моды; при чем ограничим сначала свое рассмотрение пределами чисто эстетического ряда.

IV

Если мы будем держаться старого и в общем правильного деления поэзии на три рода — эпос, лирику и драму, то можем почерпнуть

признаки различия этих трех родов из наличности двух основных элементов, подлежащих художественному изображению: элемента внеличной данности и элемента ее внутренней переработки личностью. Для эпоса отличительно изображение только первого из этих двух элементов — элемента внеличной данности; личность художника отрывается в эпосе от своей активности, она становится лишь пассивным зеркалом воспринимаемого (внеличной данности), и вся ее поэтическая актуальность уходит в чистое перевоплощение. Чем сильнее эта актуальность, тем жизненнее насыщенная ею данность изображаемого мира. В противоположность эпосу, формально ограниченному сферой одной только данности, трагедия имеет дело по существу только с личностью. Задача трагедии раскрыть в последней двойственность и показать ее в раздоре и борьбе с собою самой. Элементы внеличной данности служат лишь для конкретизации этого внутреннего распада личности на две противоборствующих силы. Из простого столкновения личности с внешнею данностью еще не возникает трагедия: нужно, чтоб одна часть личности сделалась союзницею этой данности, а другая ее врагом. Заклание Поликсены трогает и ужасает; но принесение в жертву Ифигении, поскольку отец жертвует дочерью, а дочь жизнью, — трагично.

Особенность лирики та, что в ней представлены оба элемента, и непременно — в их взаимоотношении и взаимодействии. Ее задача раскрыть переработку внешней данности личностью. Лирические по форме произведения, представляющие одну данность, при пассивном и чисто рецептивном отношении к ней личности, не лиричны по существу, а эпичны. Лирические по форме произведения, представляющие лишь внутренний разлад личности и противоречия ее воли, также не лиричны по существу, а представляют собою трагические монологи. Первые и вторые принадлежат, однако, поэзии, чего нельзя никоим образом утверждать о других двух типах: о рассуждениях, хотя бы и весьма возвышенных, и о риторике, хотя бы и весьма красноречивой, облеченных в форму лирики. В первом случае (в так называемых философских стихотворениях) мы имеем дело не с противоборством волевых энергий, обуславливающих трагический конфликт, а со взаимоотношением понятий, согласующихся в диалектическом развитии. Во втором же случае перед нами не внутренняя переработка внешней данности личностью, составляющая для последней событие и вызывающая все ее творческие силы, но чисто внешняя реакция личности на данность, оставляющая личность внутренне неизменной и непроходимой.

Период манеры в развитии художника характеризуется преобладанием данности над личностью или личности над данностью, при чем ни та, ни другая не представлены в достаточно полном своем выражении, но активность переработки, тем не менее, ощутительно

ознаменована самими формами воплощения душевного процесса в слове. Период стиля, напротив, имеет своим отличительным признаком отчетливое разделение элемента данности, изображенной или означенной с эпической прозрачностью и беспристрастную точностью, и элемента личного отношения к этой данности, как таковой, т.е. принятой в подлинно свойственных ей объеме и содержании. Между внеличной данностью и личной на нее реакцией в произведении, имеющем стиль, соблюдено строгое равновесие.

В тот период жизни художника, когда он занят обретением и выявлением своего лица, типическим явлением естественно оказывается нарушение требуемого стилем равновесия в пользу элемента личного. Лирика делается субъективной в такой мере, какая не совместима со стилем. Тем не менее, было бы нелепо осуждать, как художественный недостаток, это, столь часто полное жизненных сил и прекрасное предчувствием окончательной красоты, несовершенство. Но все же можно требовать от художника и в период искания лица известной меры в субъективизме восприятия и его словесного изображения. Нельзя согласиться с правом субъективного лирика исказить данность до неузнаваемости или так поглощать ее, что изображение внешнего мира превращается в несвязный кошмар. Нельзя признать за ним права называть вещи несвойственными этим вещам именами и приписывать им несвойственные признаки. Нельзя признать изнасилования данности лирическим субъективизмом.

Правда, само понятие данности лишь условно объективно; она есть то, что субъективно воспринято, как данное. «Darum pfuscht er auch so: Freunde, wir haben's *erlebt*» (Goethe, Venez. Epigr. 33). Итак, мы лишены возможности проверить добросовестность высказываний воспринимающего о воспринимаемом; что же касается способности следовать за воспринимающим на путях его субъективного восприятия, то способность эта, в свою очередь, субъективна. Здесь, казалось бы, мы теряем надежный критерий, — если бы мы не обладали многочисленными косвенными средствами для определения степени достоверности того, кто выступает свидетелем своего переживания. Но допустим, что мы убедились в этой достоверности; тогда мы в праве предъявить испытываемому новое требование, новый запрос.

Мы в праве запросить у него, поскольку он хочет явить нам свое лицо, — действительно ли он ищет определить его, творит ли он свою целостную личность, или же ее расточает и распыляет? Образуется ли перед нами характер, или разлагается? Не заражает ли он нас миазмами тления? И если эти вопросы произносятся уже за порогом эстетического рассмотрения, то происходит это лишь потому, что сам поэт перешагнул, первый, через порог художественности, требующей уважения к вещам общего всем нам мира, исполнения некоей меры объективизма, которая символически

знаменует признание объективных норм. Гению нечего бояться таких ограничений, такого послушания; но их с негодованием отвергнет «гениальничанье» («das genialische Treiben»).

Итак, мы, желающие, чтобы новое искусство возвысилось до стиля, должны поставить современной лирике требование, чтоб она прежде всего достигла отчетливого различия между содержаниями данности и личности и не смешивала красок той и другой в одну слитную муть, чтобы в ней не торжествовал над логизмом вселенской идеи психологизм мятущейся индивидуальности, чтоб она несла в себе начало строя и единения с божественным всеединством, а не начало расстройства и отъединения, — наконец, чтоб она не заползала от страха перед жизнью в подполье.

О ГРАНИЦАХ ИСКУССТВА

Когда столько минуло дней, что ровно девятилетие кончалось с того первого явления госпожи моей, — в последний из дней тех случилось: предстала мне дивная, в белоснежной одежде, промеж двух благородных женщин, возрастом старших. Она проходила по улице и обратила глаза в ту сторону, где я стоял, оробелый. И по неизреченной доброте своей, ныне вознагражденной в жизни вечной, приветствовала меня столь участливо, что мнилось, я лицезрел пределы блаженства. Час сладостного приветствия был дня того ровно час девятый; и как впервые тогда слова ее достигли слуха моего, я испытал такую сладость, что, как пьяный, ушел из толпы. Убежав в уединение своей горницы, предался я думам о милостивой; и в размышлениях о ней застиг меня приятный сон, и чудное во сне возникло видение. Мне снилось, будто застало горницу огнецветное облако, и можно различить в нем образ владыки, чей вид ужаснул бы того, кто б на него воззреть посмел; сам же он веселится и ликует; и дивно то было. И мнилось, будто слышу его глаголы, мне непонятные, кроме немногих, меж коими я уловил слова: «Аз властелин твой». И будто на руках его спящую вижу жену нагую, едва прикрытую тканью кроваво-алую; и, взглядываясь, узнаю в ней жену благого привета, ту, что удостоила меня в день оный благопожелания приветного. И в одной руке, мнилось, он держит нечто пылающее пламенем, и будто говорит слова: «Узри сердце твое». И некоторое время пребывал он так, а потом, мнилось, будил спящую, и неволил ее принуждением воли своей, и нудил вкусить от того, что держал в руке, и она ела робко. После чего вскоре веселье его обратилось в горький плач; и с плачем поднял он на руки жену, и с нею, мнилось, возлетел к небу. А на меня навело сие бозань и тоску такую, что легкий сон мой не мог вместить ее, но она рассеяла его, и я проснулся. И пробудясь, я погрузился в размышление, и нашел, что четвертым в ночи был час, когда явилось видение; итак, явствует, что предстало оно в первый из девяти последних часов ночи. И раздумывая о виденном, умыслил я поведать про то многим славным трубадурам того времени; и, как сам обрел искусство слов созвучных, задумал сложить сонет, дабы приветствовать в нем всех верных данников Любви и, прося их, чтобы они рассудили мое видение, пересказать им все, что узрел во сне. И тогда начал я этот сонет:

Всем данникам умильным, чистым слугам
 Царя сердец, Амура, мой привет!
 Кто свиток сей прочтет и даст ответ,
 Тот будет мне, единовеерцу, другом.

Уж треть пути прошла небесным кругом
Та, чьей стезей всех звезд лучится свет,
Когда предстал — кому подобья нет,
Ликующий, и грудь сковал испугом.

Он сердце нес — пылала плоть моя —
И Госпожу, под легким покрывалом,
В объятиях владыки вижу я.

Пугливую будил от забытья
И нудил он питаться яством алым;
И с плачем взмыл в надзвездные края.

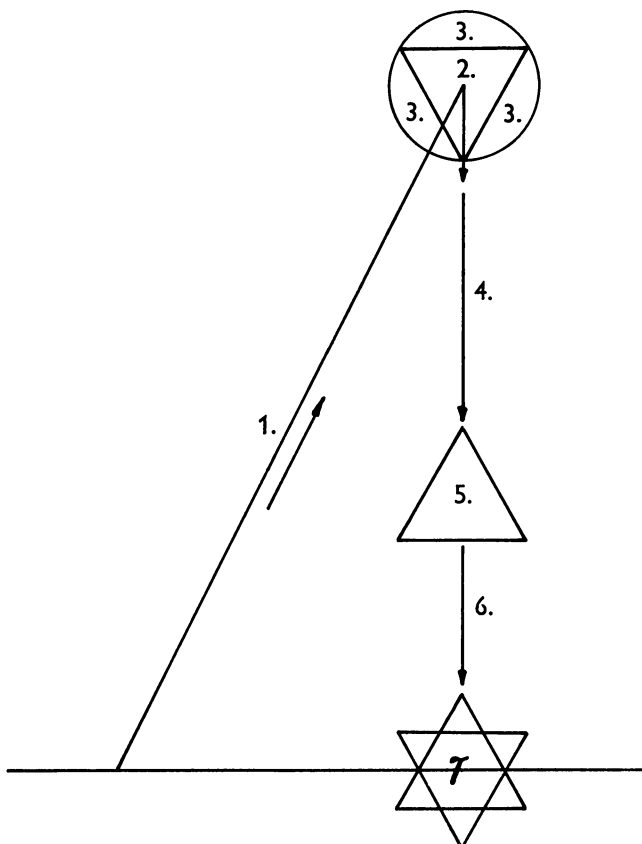
Этот сонет разделяется на две части: в первой части я шлю привет и прошу об ответе; во второй части определяю, на что должно отвечать. Вторая часть начинается со стиха: «Уж треть пути прошла небесным кругом».

В приведенной третьей главе «Новой Жизни» Данте мы имеем двойное свидетельство: свидетельство человека, о жизни своего сердца и о внутреннем своем опыте, и свидетельство художника, о возникновении тут же сообщенного художественного создания. В подлинности и искренности этих прямых и бесхитростных свидетельств нет сомнения, как нет сомнения в том, что Данте был и человек глубокой душевной жизни, и художник великий. Что же мы видим? Не представляет ли собою описанный им экстаз одного из высочайших подъемов его духа в такую область сверхчувственного сознания, откуда человек не возвращается не обогащенный плодами этого подъема, который отмечает собой его остальную жизнь, как неизгладимое и решительное событие? И не видно ли с отчетливостью, как этот восторг, так могущественно восхитивший его над землей, потом как бы выпускает его из своих орлиных когтей и, бережно возвращая низводимому по ступеням нисхождения повседневную оболочку его земной душевности, отдает его целым родному долу? Тогда нападает на него раздумье и помысл о других людях, и желанье принести этим другим непонятную ему самому, но сознаваемую важную весть: он уже сам и сознательно нисходит на дно дола, и вот, в его сонете — новое и не данное в видении, а само видение сведено к своим определяющим чертам, как бы сгущено в плоть или собрано в кристалл, очерчено резче и решительнее, рассказано голосом и тоном твердым, бестрепетным, бесстрастным, — и сколь многое умолчено и обойдено вовсе, и как все туманно-расплывчатое и смутно-волнующее, неуловимое и неосознанное в видении, стало осознаннее и качественно беднее в великолепных стихах!

Наглядно выявляется здесь то, что должно быть мыслительно развито в дальнейшем изложении: что в деле создания художественного произведения художник нисходит из сфер, куда он проникает восхождением, как духовный человек; отчего можно сказать, что

много есть восходящих, но мало умеющих нисходить, т.е. истинных художников. Прибавлю, что приведенный пример здесь особенно показателен, потому что преднамеренно поэт уменьшает до минимума расстояние между уровнями восхождения и нисхождения, почитая своим долгом строгую точность в передаче виденного, запрещая себе какой бы то ни было вымысел, заботясь о том, со всею тщательностью, чтобы его создание всецело ответствовало переживанию.

Вглядимся ближе в процесс возникновения из эротического восторга мистической эпифании, из этой эпифании — духовного зачатия, сопровождающегося ясным затишьем обогащенной, очастливленной души, из этого затишья — нового музыкального волнения, влекущего дух к рождению новой формы воплощения, из этого музыкального волнения — поэтической мечты, в которой воспоминания только материал для созерцания аполлинийского образа, долженствующего отразиться в слове стройным телом ритмического создания, — пока, наконец, из желания, зажженного созерцанием этого аполлинийского образа, не возникнет словесная плоть сонета. Все перечисленные моменты отчетливо означены нашим свидетелем: 1) могучий вал дионисийской бури; 2) дионисийская эпифания, или видение, которым разрешается экстаз и которого не должно смешивать с аполлинийским сном художника, 3) катартическое успокоение, обусловленное целостным и завершенным переживанием экстаза, — в этих трех первых моментах художника в Данте вовсе еще нет, но сказывается лишь та изначальная и коренная подоснова его души, из которой родятся в нем не только художественные, но и все другие раскрытия и тайнодействия его духа, общая стихия его гения, но не чисто-художественная его гениальность; 4) новое дионисийское состояние, не похожее на прежнее, относящееся к прежнему по напряженности, как сильная зыбь на море к буре, музыкальное по преимуществу и могущее быть отделено во времени от первых трех моментов не часами, а годами; это — то состояние, о котором Пушкин сказал: «душа стесняется лирическим волненьем, трепещет и звучит»; 5) аполлинийский сон, — сон памяти о мелькнувшей ему эпифании, — являющийся художнику идеальный образ его, еще не воплощенного, создания; ибо, по Пушкину, душа, которая трепещет и звучит, тотчас уже «и ищет, как во сне излиться, наконец, свободным проявленьем», 6) и 7) как только ясно предстанет душе аполлинийский сон, вот уже и новое «лирическое волнение» и «звучание», влекущее художника к завершительному осуществлению, к овеществлению сонной грезы, — вот уж и «бегущие навстречу легкие рифмы», и стихи, «свободно текущие», и стал сон плотью слова. Эти четыре последние момента свойственны художнику, как таковому, и представляют собой стадии нисхождения.



ЛИНИЯ ВОСХОЖДЕНИЯ. 1—3. Зачатие художественного произведения: 1) дионисийское волнение; 2) дионисийская эпифания [α] — интуитивное созерцание или постижение; 3) катарсис, зачатие.

ЛИНИЯ НИСХОЖДЕНИЯ. 4—7. Рождение художественного произведения: 4) дионисийское волнение; 5) аполлинийское сновидение [β] — зеркальное отражение интуитивного момента в памяти; 6) дионисийское волнение; 7) художественное воплощение [γ] — согласие Мировой Души на приятие интуитивной истины, опосредствованной творчеством художника (синтез начал аполлинийского и дионисийского).

Творчество форм проявляется, следовательно, в трех точках: α) в мистической эпифании внутреннего опыта, которая может быть ясным видением или лицезрением высших реальностей только в исключительных случаях и лежит еще вне пределов художественно-творческого процесса в собственном смысле; β) в аполлинийском видении чисто художественного идеала, которое и есть то сновидение поэтической фантазии, что поэты привыкли именовать

своими творческими «снами»; γ) в окончательном воплощении снов в смысле, звуке, зрительном или осязаемом веществе. Каждый из этих этапов оформления достигается переживанием одноприродного по существу, но разнообразного и не одинаково насильственного дионисийского волнения. В общем, справедливо изречение Вагнера в его «Мейстерзингерах»:

Единый памятуй завет:
Сновидцем быть рожден поэт;
И все искусство стройных слов —
Истолкованье вещей снов.

Сравним теперь с изученным свидетельством Данта один сонет Петрарки, подобный Дантову по форме визионарного изложения лирической идеи, но, без сомнения, более аполлинийский по составу обусловившего его переживания и потому более характерный для изучения элемента чисто художественного. Это 34-й сонет на смерть Лауры:

Восхитила мой ум за грань вселенной
Тоска по той, что от земли взята;
И я вступил чрез райские врата
В круг третий душ. Сколь менее надменной

Она предстала в красоте нетленной!
Мне руку дав, промолвила: «Я та,
Что страсть твою гнала. Но маета
Недолго длилась, и неизреченный

Мне дан покой. Тебя лишь возле нет, —
Но ты придешь, — и дольного покрова,
Что ты любил. Будь верен; я твой свет».

Что ж руку отняла, и смолкло слово?
Ах, если б сладкий все звучал привет,
Земного дня я б не увидел снова!

Петрарка не дал нам автобиографического комментария к этому сонету. Мы видим глубокое чувство, каким он проникнут; но позволительно сомневаться, что описанное им видение было столь же яркою эпифанией, как то видение Данта; тем более, что сам Петрарка словами: «levommi il mio pensier» — указывает на возникновение образа в пределах мыслящего сознания. Как бы то ни было, вполне ощутительно то в известной мере экстаическое состояние, которое предшествовало его аполлинийскому сну. Если тот экстаз не дал ему достаточно определенных форм, тем пластичнее и.

жизненное предстало его духу аполлинийское видение, собирая в себе как в прозрачном кристалле, лучи его высокого внутреннего опыта, поднявшего его в область созерцания чистейших откровений любви. Так прекрасно это обретенное им на высотах молитвенного действия аполлинийское сновидение, что его облечение в безупречно прекрасную плоть слова живо ощущается, как некоторое жертвенное совлечение чего-то уже невоплотимого по своей природе, уже неизрекаемого человеческим словом, но несомненно присутствующего тому виденному им образу нетленной красоты. Сам поэт признанием, что он не проснулся бы во плоти, если бы не умолкла звучащая ему гармония, свидетельствует о том, что сообщение пережитого земным словом воспринимается им как нисхождение. Итак, Петрарка заявляет себя нисходящим в качестве художника, и если, однако, мы чувствуем себя восходящими в высшие сферы, возносимыми над землей под действием лирных чар, и нам мнится, будто мы видим и то, неуловимое и несказанное, то, просвеченное небесным лучем и проникнутое небесной гармонией, о чем Петрарка не договорил, на что лишь намекнул он, — это закономерно и значит только, что художник нисходит для того, чтобы показать нам тропу восхождения.

Не мни: мы, в небе тая,
С землей разлучены.
Ведет тропа святая
В заоблачные сны.

II

Брать и давать — в обмене этих двух энергий состоит жизнь. В духовной жизни и деятельности им соответствуют — восхождение и нисхождение. Общую формулу духовной жизни, понятой как рост личности, можно признать слова Гёте: «к бытию высочайшему стремиться непрестанно». Кто останавливается, сказав мгновению «постой», — падает. Падение по отношению к духовному пути — отрицательная ценность; напротив, положительны как восхождение, так и нисхождение. Восхождение — рост, обусловленный питанием, укрепление, требующее некоего поглощения чужих дотоле энергий: оно стоит под знаком «брать».

Восхождение нормально; оно человечно. Его смирение — в предпосылке алкания и несовершенства; гордость его — в упреждении наличных возможностей, как будущих осуществлений. Нисхождение, напротив, не следует духовной норме, а ищет или разрушить ее и стать хаотическим, или сотворить ее и стать нормативным; оно может быть звериным или божественным, или, наконец,

в чисто человеческой его форме, — царственным. Его смирение — в некоем совлечении своих богатств, в отказе от достигнутого; его гордость — в расточении, в возврате от наличных осуществлений к новым возможностям пройденного пути.

Восхождение есть закон самосохранения в его динамическом аспекте, могущий обернуться при этом нарушении своего естественного статизма в саморазрушение. Нисхождение есть закон саморазрушения, остановленный в своем действии статическим моментом, кристаллическое отложение в личности, грозящее ей окаменением. В общем, восхождение есть накопление сил, нисхождение — их излучение. Духовное ученичество, как таковое, не может не быть непрерывным восхождением; но целостность жизни требует равно восхождения и нисхождения. Опасность и дерзновение присущи тому и другому движению; но большая опасность и большее дерзновение в нисхождении, а не в восхождении. Зато оно, правое и истинное, — и жертвеннее, и благодатнее.

Эти общие размышления не относятся прямо к сфере эстетической. Бросим взгляд на их приложение к этой последней.

Мы переживаем восприятие красоты, когда угадываем в круге данного явления некий первоначальный дуализм и в то же время созерцаем конечное преодоление этой лишь аналитически различаемой двойственности в совершенном синтетическом единстве; причем элементами преодолеваемого дуализма являются сущности или энергии, соотносящиеся как вещественный субстрат и образующее начало. Такое определение предполагает образующее начало активным, вещественный же субстрат не пассивным только, но и пластическим, в смысле как способности, так и внутренней готовности, в силу самой природы своей, принять не извне поверхностно налагаемую, но как бы внутренне проникающую его форму. Восприятие прекрасного разрушается впечатлением совершаемого насилия над вещественным субстратом: произведение искусства хочет подражать природе, формы которой суть откровения внутренних процессов органической жизни, так что прав Гете, говоря: «вовне дано то, что есть внутри». Поэтому восприятие прекрасного есть восприятие жизненного, и художественное произведение, правда, может производить впечатление величайшей неподвижности, подобно кристаллу, который есть, однако, застывшая жизнь, но не впечатление мертвенности или изначального отсутствия жизни; в этом последнем случае было бы перед нами механическое изделие, а не «создание» или «творение», каковым словом мы и знаменуем аналогию между делом художника и организмом природным.

Следствием из вышесказанного является, например, эстетически глубоко оправданное требование, чтобы материал художественного произведения был осязателен и как бы верен себе, как бы выражал свое согласие на принятие придаваемых ему художником форм, — чтобы ваятель из дерева не подражал в своей технике

ваятелю из мрамора, а обрабатывал дерево особенными приемами, сообразованными с растительною тканью древесных волокон. Материя оживляется в произведении искусства в той мере, в какой она утверждает себя самое, но не в состоянии косного сна, а в состоянии пробужденности до последних своих глубин, и принимает чрез то образ свободного согласия замысла творца. Художник торжествует, если он убедил нас, что мрамор хотел его резца; он естественно живет в единокровии с веществом, над которым работает, естественно представляет его себе живым и влюблен в него, и доверяет ему так, что не колеблется сказать ему самые сокровенные и далекие свои думы: он убежден, что вещество всегда поймет его и на все любовно ответит. В этом пафос афоризма Микель Анджело, которым открывается собрание его сонетов и канцон:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
Ch'un marmo solo in se non circoscrive
Col suo soverchio, e solo a quello arriva
La man che obbedisce all'intelletto.

«Наилучший художник не имеет такого замысла, какого не вместила бы в пределы своей поверхности любая единственная глыба мрамора, и лишь до граней этого мрамора достигает рука, водима гением». Но этим согласием материи на придаваемую ей форму, этим радостным приятием напечатлеваемой на ней идеи и ограничивается ее участие в возникновении художественного произведения: материя раскрывается перед духом, но не восходит к нему, дух же к ней нисходит. Мысль художника, созерцаемая им осуществленную в духе, воплощается в согласном веществе через нисхождение. Образующее начало есть начало нисходящее, как материя есть начало приемлющее. Итак, восхождению в творчестве красоты собственно нет места. Что красота есть нисхождение знал и Ницше, который говорит устами Заратустры: «Когда могущество становится милостивым и нисходит в зримое, красотой зову я такое нисхождение».

Итак, деятельность художника есть некое дерзновение, и вместе некая жертва, ибо он, поскольку художник, должен нисходить, тогда как общий закон духовной жизни, хотящей быть жизнью поистине и в постоянно возрастающей силе, есть восхождение к бытию высочайшему. Отсюда противоречие между человеком и художником: человек должен восходить, а художник нисходить. Как разрешается это противоречие? В некоторых типах и в некоторые эпохи разрешалось и разрешается оно, житейски, очень просто; можно даже сказать, что за всю новую историю, начиная с Возрождения, вследствие ослабления религиозности и расчленения прежней синтетической культуры, этот тип художнической психологии стал безусловно преобладающим. Практическое разрешение, о

котором мы говорим, дано в разделении, или разводе, художника и человека в творческой личности: один не знает, что делает другой. Когда же человек осведомится о художнике, а художник о человеке, чаще всего возникает на этом пути в личности непримиримый внутренний разлад, подобный тому, какой пережил когда-то Боттичелли, а у нас переживали Гоголь или Лев Толстой. Но большею частью художник, видя смысл своей жизни и ее высочайшие вершины в своем искусстве, просто считает человека в себе низшею и потому пренебрегаемую частью своего озаренного художественным гением существа, и тогда естественно является в нем иллюзия восхождения через искусство. «Гуляка праздный, единого прекрасного жрец» сознает себя обычно ничтожнейшим «из детей ничтожных мира», в минуты же творческого озарения — освященным и священствующим. Но ведь само то мгновение, когда разверзаются «вещие зеницы, как у испуганной орлицы», есть момент внезапного воспарения, по отношению к которому чисто художественная работа творческого осуществления и овеществления представляется опять-таки — нисхождением. Во всяком случае, чтобы нисходить, нужно быть уже на высоте. И нет великого произведения искусства, которое не имело бы необходимою предпосылкой больших событий в духовной жизни их творца, хотя бы последние остались навсегда тайной для его биографа. *

III

Более сложными оказались отношения между художником и человеком у тех поэтов современности, которые из общего раскрытия символической природы искусства почерпнули призыв к такому развитию его, при коем заложенные в нем энергии интуитивного прозрения и сверхчувственного воздействия излучались бы свободнее и могущественнее. Более сложными стали эти отношения вследствие личных и биографических особенностей этих художников: по-видимому, взгляд их на вещи был изначала осложнен какими-то новыми апперцепциями, дававшими им переживание (действительное или обманное — другой вопрос; скорее всего, отчасти действительное, отчасти обманное), как бы двойного зрения и раскрывавшими, как им казалось, неожиданные и отдаленные связи, соответствия и соотношения вещей. Это были люди с предрасположениями к мистицизму, долженствовавшему вспыхнуть в новых поколениях в силу общих и далеких исторических причин, — люди с мистическим складом души, остававшейся в общем себе верною и в переживаемые умом и волею периоды разуверения или безверия. При этих предрасположениях, художественное творчество и то, что

мнилось им сверхчувственным прозрением, естественно сливались, своеобразно окрашивая их искусство и обволакивая истинно-мистическое переживание в кокон поэтической мечты. Им думалось, что этим намечаются новые возможности искусства вообще, что искусство и есть та сфера, где единственно может осуществляться новое познание мировых сущностей, — при неподвижной кристаллизации прежнего религиозного откровения, с одной стороны, и при бессилии научной мысли ответить на мировые загадки — с другой.

Неудивительно поэтому, что в представителях характеризуемого направления человек, как носитель внутреннего опыта и всяческих познавательных и иных духовных достижений, и художник — истолкователь человека — были не разделены или представлялись самим им неразделенными, если же более или менее разделялись, то разделение это переживалось ими как душевный разлад и какое-то отступничество от вверенной им заветной святости. «Были пророками — захотели стать поэтами», с упреком говорит о себе и своих товарищах Александр Блок, описывая состояния такого разлада и «ад» художника, только художника, тогда как Валерий Брюсов, влюбленный в так называемое чистое творчество, с вожделением к такому «аду» восклицал когда-то, обращаясь к наивно-непосредственному Бальмонту: «Мы — пророки, ты — поэт». На самом деле, поэтами поистине были все эти деятели; измерять пророчествование их лежит вне пределов нашей компетенции и самой темы. Но будучи поэтами, художниками были они во всяком случае не вполне, и именно постольку ими не были, поскольку влагали в свое художество свое стремящееся к свету, но неустроенное, человеческое и при том очень молодое и пленное я. Они были в главном верны, как люди, духовному завету восхождения и всячески, когда выступали со своей «вестью миру», являли себя стремящимися к бытию высочайшему. Когда стремились, тогда и творили; творили поскольку стремились, и то «беспредельное» (как *ἄπειρον* древнего мыслителя), неограниченное и бесформенное вносили непосредственно и как бы в сыром виде в свое творчество. Художник восходил в них, вместо того, чтобы нисходить, потому что восходил человек, а художник тождествен был в их сознании с человеком.

Но в «ограничении впервые виден мастер», и если ученикам Муз суждено было достигнуть мастерства, это ограничение, рано или поздно, должно было стать осознанным. Ограничение, однако, говорю я, но не отречение. Отказаться от символизма по существу значило бы для того, кто вкусил однажды от его чаши, для одних горькой по краям и сладкой внутри, для других наоборот, — «обменять на венок венец», хотя бы «венец» и был скорее обетованием, нежели упроченным стяжанием. Это значило бы отказаться, — говоря языком символистов, — от их «невесты», от какой-то святости, с которой обручились они кольцом символа. Это значило

бы сойти с горного и трудного пути в близкие и значные долины и успокоиться под своею смоковницею. Страшна Капуя для Ганнибала. Условия единственного возможного ограничения были, наконец, означены формулою: «внутренний канон». Это ограничение означает целостное подчинение художника общим законам бессмертного, чистого, девственного, самоцельного, самодержавного, вселенского, божественно-младенческого искусства и в то же время — целостное приятие святого закона о духовном пути вверх и непрерывном восхождении человека к бытию высочайшему. Могущий вместить при этом восхождении и художественное нисхождение — да вместит.

Но тут необходимо ответить на вопрос: что же остается, при такой постановке проблемы, от предложенной самим пишущим эти строки символистической формулы: «*a realibus ad realiora*»? Не выражает ли она восхождение от познания простых реальностей к познанию вещей реальнейших, нежели та первая реальность? Или рост этого познания не восходящая его прогрессия? Значит, эта формула отменяется, чтобы быть замененной новой — обратной: от реальнейшего к реальному, а *realioribus ad realia*? Нимало! Тою формулою мы хотим сказать: искусство служит к тому, поскольку оно истинное искусство, чтобы возводить улаждающихся им, его право воспринимающих, — от реального к реальнейшему. Но, говоря не о действительности искусства, а об условиях и процессе художественного творчества, должно сказать: «от реальнейшего к реальному». «*Realiora*», открывающиеся художнику, обеспечивают внутреннюю правду изображаемой им простой реальности и самое возможность правильной координации ее с реальностями высшими. Как человек, художник должен побывать в этой высшей сфере, куда он проникает путем восхождения, чтобы, обратившись к земле, вступив на низшие ступени реальности, показать нам их подлинно существующими и обусловить их подлинную актуальность.

Самое действительность повседневных реальностей видит художник только с высшей ступени сознания, только тогда господствует он над действительностью. Так творец романа «*Mme Bovary*» из какой-то холодной и безучастной сферы смотрит вниз на изображаемую жизнь; в этой сфере уже дано в принципе преодоление всех волнующихся внизу страстей и отречение от всех пристрастий, до отказа от эстетической оценки так любовно выписанных вещей включительно. Близко стелется эта сфера над землей, и все, до самого мелкого, оттуда отчетливо видимо, как видимо и все сокровенное в душевном теле живых; высшее же, что вознесено над этою сферой, как и то сокровенное, что таится, замкнутое телесностью, внизу, вовсе не видимо ни для художника-Флобэра, ни для Флобэра-человека. И, однако, лишь пребывание поэта в плане этой сверхчувственной отрешенности и лишь нисхождение его сверху к

мельчайшим подробностям малых реальностей делает последние, без идеализации, не ничтожными, но более важными и знаменательными, чем если бы они были изображены тем, кто бы сам был запутан в серые сети их паутинных чар. Ибо, если реалист изображает реальность не из сферы реальнейшего, всегда изображение его будет лишь сонною грезой погруженного в призрачное переживание субъективного духа, и никогда не будет в нем ни истинной объективности, ни той магической силы оживления, которая населяет нашу душевную атмосферу ощутимыми в своих действиях и вне круга данных произведений демоническими чадами гениальной фантазии, как Гамлет или Вертер, Медный Всадник или Чичиков.

IV

Здесь должно сделать, однако, существенную оговорку. Есть область искусства во многих отношениях исключительная. Она принадлежит поэзии, и в ней требуется наиболее сил от поэта и наименее напряженности от художника. Поэт, вмещающий в себе два лица — собственно поэта и художника, проявляет в этой области по преимуществу свой первый облик. Эта область поэзии есть лирика. В ней наименее ощутимо нисхождение; она может осуществляться эстетически и в самом восхождении поэта. Все, что испытывает и познает дух в этом восхождении, может непосредственно переливаться в элементы песни. Не нужно ни окончательного овладения новыми опытами восхождения, ни полного усвоения их, чтобы лиризм переживания нашел себе художественно довлеющую форму. В этой области символисты могли творить наиболее легко и наиболее художественно в то самое время, покуда они восходили; а так как они постоянно себя заявляли восходящими, то и неудивительно, что лирика столь определенно преобладала в их словесном творчестве над другими родами и что, если возникали в этом творчестве попытки эпоса или драмы, то обычно окрашивались тем же все поглощающим лиризмом. Таким образом, сам природный талант тех поэтов, о которых идет речь, принуждал их к естественному самоограничению и этим спас их творчество для искусства.

Так было, но не так вообще должно быть. Описанная форма символизма не должна быть его нормою. Поэт должен быть поэтом вполне, следовательно, и художником, и именно художником столько же драмы и эпоса, сколько и лирики; символизм хотим мы утвердить не в легенде и не в истории (история же и без того утвердила его), но в общих заданиях искусства и в искусстве грядущем. За откровения символизма, поскольку они были истинными открове-

ниями, бояться нам нечего; но, если искусство должно быть носителем этих откровений, нам важно, прежде всего, чтобы символизм был в полной мере искусством. Искусство же — всегда нисхождение. Символическим, т.е. истинно содержательным и действенным, искусство будет являться в ту меру, в какой будет осуществляться художником, сознательно или бессознательно, внутренний канон.

Внешний канон суть правила искусства, как техники. Он, в известном смысле, един, поскольку охватывает общие и естественные основоположения, проистекающие из самой природы данного искусства. Так, поэзия есть искусство словесное и потому должна хранить святую слова, — не подменять речи нечленораздельным звукоподражанием, не искажать ее естественного, органически-закономерного строя. В другом смысле, нет вовсе единого внешнего канона, а существует их множество, и Шекспирово искусство не перестает быть искусством оттого, что противоречит уставу французских трагиков. Можно сказать, что внешний канон всякий раз свободно избирается или устанавливается художником для каждого нового произведения, и здоровая критика может состоять только в наблюдении над тем, не нарушил ли сам художник в пределах судимого творения поставленные себе самому технические нормы его осуществления. Столько сказано в пояснение понятия «внешний канон».

То, что я назвал внутренним канонem, относится вовсе не к художнику, как таковому, а к человеку, следовательно — и к художнику-символисту, поскольку символизм разумеется не в смысле внешнего метода, а в смысле внутреннем и, по существу, мистическом; ибо такой символизм основан на принципе возрастающего духовного познания вещей и на общем преодолении личного начала не в художнике только, как таковом, и не в моменты только художественного творчества, но в самой личности художника и во всей его жизни — началом сверхличным, вселенским. Внутренний канон есть закон устройства личности по нормам вселенским, закон оживления, укрепления и осознания связей и соотношений между личным бытием и бытием соборным, всемирным и божественным. Чем глубже и самостоятельнее будет это восхождение, тем яснее будет осознаваться творчество не как его служебный момент, а как священная жертва. Творчество не было бы жертвою, если бы оно было новым духовным приобретением: напротив, оно — отдача силы, излучение энергии, мука и страдания в сфере высшей духовности, ответственность и как бы некий грех воплощения, но в то же время и некая искупительная жертва, жертва сладостная и страстная. В моменте нисхождения, в моменте жертвенном и страстном и воплотительном, сказывается по преимуществу эротическая природа творчества: не в Платоновом смысле — эротическая, ибо Платонов эрос есть эрос восхождения и сын Голода, но в божественно-творческом смысле, Дионисовом или Зевсовом, ибо так Зевс проли-

вается золотым дождем на Данаю или в грозе и пламени находит на Семелу.

Мне остается еще прибавить, по вопросу о художественном нисхождении, что последнее, согласно данному определению прекрасного, состоит, по существу, в действии образующего начала, следовательно, в принципе формы. Дело художника — не в сообщении новых откровений, но в откровении новых форм. Ибо, если бы оно состояло в наложении на план низшей реальности некоего чуждого ей содержания, почерпнутого из плана реальностей высших, то не было бы того взаимопроникновения начал нисходящего и приемлющего, какое создает феномен красоты. То, что мы назвали вещественным субстратом, было бы только внешне и поверхностно прикрыто чуждою ему стихиею, в лучшем случае оно было бы только облечено ею, как прозрачным голубым туманом или золотистою аурой, но вещество не выразило бы своего внутреннего согласия на это облечение, оно испытало бы насилие и принуждение мистической идеализации; идеализация же вещей — насилие над вещами. Нет, нисходящее начало в художественном творчестве, та рука, повинующаяся гению, о которой говорит Микель Анджело, только формирует вещественный субстрат, выявляя и осуществляя низшую реальность, естественно и благодарно раскрытую к приятию в себя соприродной высшей жизни.

Обогащенный познавательным опытом высших реальностей, художник знает сокровенные для простого глаза черты и органы низшей действительности, какими она связуется и сочетается с иною действительностью, чувствительные точки касания ее «мирам иным». Он отмечает эти определимые лишь высшим прозрением и мистически определенные точки, и от них, правильно намеченных, исходят и лучатся линии координации малого с великим, обособленного со вселенским, и каждый микрокосм, уподобляясь в норме своей макрокосму, вмещает его в себя, как дождевая капля вмещает солнечный лик. Так форма становится содержанием, а содержание формою; так, нисходя от реальнейшего и таинственного к реальному и ясному (ибо до конца воплощенному, поскольку осуществление есть приведение к величайшей ясности), возводит художник воспринимающих его художество «a realibus ad realiora».

V

Едва ли не большинство людей нашего времени согласно в том, что искусство служит познанию и что род познания, представляемый искусством, в известном смысле превосходит познания научного. Иначе познается познаваемое при посредстве искусства, нежели

путем научным, — ограниченнее и беспорядочнее в одних отношениях, жизненнее и существеннее — в других. Под понятие интуиции, как одна из ее разновидностей, неповторимая в других ее типах, подводится познание художника; и сила интуитивной способности признается одним из отличительных признаков художественного гения.

Вникая пристальнее в познавательную деятельность художника, мы различаем в ней, прежде всего, момент пребывания в некоторой низшей реальности, который обогащает художника опытным ее знанием и сознанием, в смысле чувствования этой реальности изнутри ее самой. Но уже для простого изображения действительности, каковою она испытывалась художником в этот первый момент его пребывания в ней, необходимо его отхождение или удаление от нее в сферу сознания, вне ее лежащую. Какою может быть эта сфера? Она может переживаться духом, как некая пустота, и чем независимее и отрешеннее от прежде испытываемой действительности будет она переживаться, тем энергичнее будет представлен в творческом процессе полюс сознания, внеположного той действительности, и тем ярче вспыхнет ее художественное постижение: ибо каждое постижение, будучи родом философского эроса, есть совмещение имманентного пребывания в познаваемом и его трансцендентного созерцания. Удаление творческого духа в область трансцендентную действительности, освобождая его от волевых с нею связей, есть для художника первый шаг к пробуждению в нем интуитивных сил, а для человека в нем — уже род духовного восхождения, хотя бы открывающийся ему только в отрицательном своем облике — в форме свободы от прежней связанности переживаемую действительностью. Он уже находится в чем-то реальнейшем, нежели прежняя реальность, хотя бы это реальнейшее сознавалось им только как область пустого безразличия; и из такого реальнейшего будет он нисходить, принимаясь за воплощение своего замысла, к прежней своей обители, с волшебным зеркалом отчужденного от нее, хотя бы на один лишь миг, искусства.

Но сферы, доступные отчуждающемуся от прежде испытываемого мира творческому духу, не всегда представляются ему нагою пустынею. Чтобы подняться в эту пустыню, должен он перейти через полосу миражей, обманчивых марев, прельстительных, но пустых зеркальностей, отражающих ту же, покинутую им действительность, но преломленную в зыбком покрывале его собственных страстей и вожделений: нисхождение из этой непосредственно прилегающей к низшему плану сферы сделает произведение художника только мечтательным, своенравно-фантастическим, причудливо-туманным, и не будет в нем ни интуитивного познания вещей, ни непосредственного, стихийного сознания действительности, из которой художник уже вышел, но отразится в таком произведении

лишь он сам в душевной своей ограниченности и уединенности. Тому же, кто действительно поднялся путем отчуждающего восхождения до подлинной пустоты, до суровой пустыни, могут открыться за ее пределами, сначала в некоей символической иероглифике, а потом и в менее опосредствованном лицезрении, начертания высших реальностей, как некие первые оболочки мира бесплотных идей. Здесь, на этом краю пустыни, бьют родники истинной интуиции. Достижение этих пределов открывает достигшему прежде всего то познание, что низшая реальность, от которой он восходил и к которой опять низойдет, не есть нечто по существу чуждое тому миру, что ныне он переживает, но объемлется им, этим высшим миром, как нечто покоящееся в его лоне. Правое восхождение возвращает духу его земную родину, тогда как мечтательное воспарение в вышеописанную миражную пелену его уединяет. Правое восхождение единственно восстанавливает для художника реальность низшей действительности, единственно делает его реалистом.

С каким же запасом познания нисходит художник из сферы высших реальностей в дол реальности низшей, которая, как мы видели, представляется ему объемлемою тою сферою так, что ни там, в поднебесье идей, не чувствовал он себя чужим земле, ни здесь, на земле, не чувствует себя чужим поднебесью? С каким запасом познания нисходит он к той персти, глине, из которой должен лепить? С тем, опять-таки и прежде всего, познанием, что самая эта глина — живая Земля, находящаяся в изначальном и природном соотношении с высшими и реальнейшими правдами бытия; что не должно и невозможно налагать на нее извне какую бы то ни было форму высшего закона, в ней самой не заложенного, или как данность, или как полярность, ищущая в нем своей восполнительной полярности. Поэтому, чем плодотворнее было восхождение, тем проникновеннее и жизненнее будет и нисхождение.

Сама в перстах моих слагалась глина
В обличья стройные моих сынов —

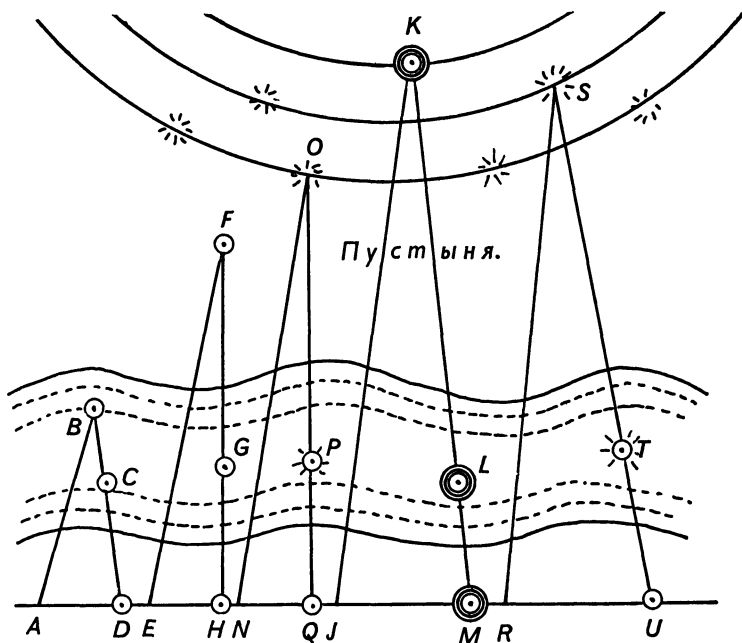
говорит Прометей, как творец человеческого рода в одной трагедии («Сыны Прометей», — Р. Мысль» 1915.),* потому что в этой персти, смешанной с прахом Титанов, поглотивших предмирного младенца Диониса, еще живо было пламя растерзанного бога:

Моих перстов ждала живая персть,
Чтоб разрешить богоподобных плен
И свету дня вернуть огонь Младенца.
Я был творцом их, если тот — творец,
Чье имя меж богов — Освободитель.

Итак, высшим законом для нисходящего становится благоговение к низшему и послушание воле Земли, которой он приносит

кольцо обручения с высшим, а не скрижаль сверхчувственных правд: тогда только творчество становится благовестием, и покорность художнику свободным подчинением Богу, — Он же свобода, — а не рабством человеку-принудителю. И то познание, какое мы можем почерпнуть из творений истинно нисходящего искусства, есть познание об истинной воле Земли, о подлинной мысли вещей ее, о несказанных иначе, как на языке Муз, томлениях и предчувствиях Мировой Души. Важнее всего в этом правильное определение соотношений, соответствий и соразмерностей между высшим и низшим, высотой и глубиной, между признаваемым обычно за основное и существенное и тем, что кажется лишь привходящим и случайным, — и такое правильное определение и меткий выбор отмечаемых черт в действительности, художественно изображенной, находим мы в произведениях истинного искусства, потому что их творцы из проникновения в реальнейшее почерпнули действительное синтетическое постижение изображаемой реальности.

Итак, художник восходит до некоторой точки в сфере высших реальностей, переживание коих обуславливает впервые возможность интуиций, чтобы низойти затем к реальности низшей. Но вспомним, что на пути к этой точке ему пришлось пересечь пелену миражных зеркальностей, которая не задержала его, потому что сила его дарования сделала его, при этом прохождении, подобным Одиссею, не позволяющему себе плениться прельстительными зазывами Сирен. В своем нисхождении художнику придется опять перейти через эту страну марев, но тут она для него уже безопасна, потому что он уже преодолел ее, преодолел на пути восхождения, как зеркальный соблазн чистого субъективизма. Напротив, теперь он намеренно замедлит в ней, чтобы создать из ее пластической туманности призраки — образцы своих будущих глиняных слепков. Эти, творимые им, бесплотные обличия — фантазмы или теневые «идолы», как сказали бы древние, — не имеют ничего общего с порождениями произвольной мечтательности: им принадлежит объективная ценность в той мере, в какой они озаменованы для открывшихся художнику высших реальностей и в то же время приемлемы для земли, как ближайшая к ней проекция ее душевности в идеальном мире. Эти, вызываемые художественными чарами, видения, суть аполлинийские видения, которыми разрешается дионисийское волнение интуитивного мига. Творчество этих призраков есть момент собственно мифотворческий; он заслуживает этого имени в той мере, в какой содержательно и прозрачно в нем откровение высших реальностей. Что же дальше? Обладатель призрачных моделей грядущего воплощения, художник, будет ждать нового и опять, хотя по иному, дионисийского волнения, — того, о котором Пушкин говорит: «Душа стесняется лирическим волненьем, трепещет и звучит, и ищет, как во сне, излиться, наконец, свободным проявленьем», — прибавляя тотчас: «И тут ко мне



- ABCD** — творчество субъективистическое.
EFGH — реалистическое искусство (Флобэр).
JKLM — творчество Данта.
NOPQ и **RSTU** — типы высокого символизма.
B — точка субъективистической зеркальности.
F — точка трансцендентного созерцания преодолеваемой действительности.
O, S, K — точки интуитивного постижения высших реальностей.
C, G, P, L, T — точки аполлинийского созерцания апогеев восхождения, «сны» художника.
D, H, Q, M, U — точки художественного воплощения (так, **M** — «Божественная Комедия»).

идет незримый рой гостей, знакомцы давние, плоды мечты моей», т.е. те призраки, о которых мы говорили, вылепленные им раньше из пластической туманности аполлинийских снов. И как аполлинийским видением разрешилось тогда дионисийское волнение художника, так аполлинийским воплощением разрешится новая музыкальная волна, которая заставляет пальцы Пушкина тянуться к перу и к бумаге и обещает ему: «Минута — и стихи свободно потекут».

Мы видим, что познавательное значение искусства обусловлено правым восхождением художника, как обретающего или творимого, и нисхождением его, как творца. Творчество в собственном смысле, а не в смысле предуготовительных состояний и предварительных качественных условий личности — есть нисхождение; и только нисхождение, определяющее художество, как действие, определяет и действительность художества. Действительность эта обусловлена согласием материи на принятие приносимой или — лучше сказать — благовестимой ей формы и является прежде всего, следовательно, освобождением материи. Действительность искусства пропорциональна его символичности, т.е. соответствию с законом высших реальностей, который запечатлевается согласием материи на этот закон. Чем содержательнее откровение высших реальностей, осуществляемое в произведении искусства, тем действительнее оно по отношению к освобождаемой материи, при условии ее согласия на воплощение в ней этого откровения; тем более она пробуждена и освободительно преображена приятием в себя некоего семени Логоса. Чем менее содержательно откровение высших реальностей в создании художника, тем менее действительно оно по отношению к освобождаемой материи: она остается не пробужденной и праздною, и не зачинает от Логоса. Действие художника есть уже тайнодействие, поскольку речь идет об освободительном изменении Природы и Мировой Души незримым осеменением ее семенами Духа при посредстве художественного гения, который заносит эти семена, как пчела или шмель заносит на цветы оплодотворяющую их цветочную пыль.

Но если, в силу вышесказанного, искусство есть одна из форм действия высших реальностей на низшие, должно ли признать, что оно в своем правом осуществлении уже теургично, ибо преображает мир? Признать это можно лишь в столь ограниченном и относительном смысле, что слово «теургия» для означения нормальной деятельности художника представляется мне неприменимым: слишком торжественно и свято то, что достойно могло бы называться этим именем. Та действительность искусства, о которой была речь, еще не есть «теургия», т.е. действие, отмеченное печатью божественного Имени; тайнодействие символа не есть тайнодействие жизни. Ибо, хотя всякий истинный символ есть некое воплощение живой божественной истины и постольку уже реальность и реальная жизнь, все же он реальность низшего порядка, бытийственная лишь в связи символов, условно-онтологическая по отношению к низшему и мзоническая в сравнении с высшим, а следовательно, и бесконечно менее живая жизнь, нежели Человек, который есть живой и сущий воистину, каковым остается и с глазу

на глаз с Самим Присносущим, почему и сказано, что малым разнится он от ангелов. С другой стороны, символ, каким мы его знаем в искусстве, бесконечно менее живая жизнь, чем Природа, ибо и она перед Богом жизнь сама по себе. Символ же есть жизнь посредствующая и опосредствованная, не форма, которая содержит, но форма, через которую течет реальность, то вспыхивая в ней, то угасая, — медиум струящихся через нее богоявлений. И освобождение материи, достигаемое искусством, есть только символическое освобождение.

Томление художника и томление вещества, ему послушного, одно и то же: оба тоскуют по живой, не символической жизни. Подчиняясь творческому гению, Природа выражает свое согласие на сотрудничество с человеческим духом в осуществлении чаемого освобожденного мира; она говорит человеку: «Веди меня, и я за тобой последую». Но человеческий гений ограничивается благовестиями и обетованиями, хотел бы и не может совершить теургический акт и совершает только акт символический. Вещество же делает большее, чем, так называемый, «творец» и «поэт»: оно не символически, не условно и гадательно, но прямо и на деле являет свою волю последовать за духом по тайным путям его, и более святости в мраморе или в стихии слова и во всякой плоти всякого искусства, нежели в человеческом духе, символически оживляющем в создании искусства эту видимую для глаза или звучащую для уха плоть. Лицо земли сияет созданиями красоты, — символами художеств, как драгоценными камнями священных диадем спящей Невесты. Люди чтят в этих созданиях иконы божественных существ — кумиры божеств, и каждую минуту готовы поклониться им, уже как идолам, а потом забывают и о том, что они идолы, и начинают ценить в них только отвлеченную форму. Тогда начинается эстетизм, т.е. обездушение красоты, и защитники «искусства для искусства» отпевают искусство, как живую жизнь, — потому что эта жизнь не была животворящею, а только живою. Тогда тоскует мрамор в статуе, Душа Мира тоскует в обезбоженном мраморе и могла бы сказать художнику: «Не на то я тебе послушествовала, я тебе поверила и отдалась тебе, а ты меня обманул»...

Когда резцу послушный камень
Предстанет в ясной красоте
И вдохновенья мощный пламень
Даст жизнь и плоть твоей мечте, —
У заповедного предела
Не мни, что подвиг совершен,
И от божественного тела
Не жди любви, Пигмалион!
Нужна ей новая победа...

Так описывает Вл. Соловьев заповедный предел искусства; дальше Природа не может следовать за художником, потому что художнику некуда вести ее дальше. Но Душа Мира страдает от этой незавершенности освободительного подвига, предпринятого человеческим духом, и требует от него других и больших усилий. «Нужна ей новая победа» — победа духа в новых его проявлениях, в новых высочайших заданиях. Здесь, по мысли Влад. Соловьева, дело художника кончается, спадает маска ваятеля Пигмалиона, обличая в прежнем кумиротворце и влюбленном человеке архангельскую мощь — борца Персея, чья пламенная личина спасет, в свою очередь, разоблачая Христов лик воскресителя Орфея. Таковы в символике этого стихотворения три ипостаси человеческого подвига: подвиг резца, подвиг меча и подвиг креста, каковым соответствуют: дело вдохновенного творчества, дело общественного строительства и дело богочеловечества; или: духовная культура, государство и церковь. Но в нашу задачу входит рассмотрение лишь первого подвига и обследование «заповедного предела», которое отмечает теургическую межу художества.

С древнейших времен и по сей день грудь Музы волнуема темными воспоминаниями и предчувствиями, о которых она шепчет своим наперсникам непонятные, неземные и порой соблазнительные для их человеческого слуха слова. Она напоминает им, что когда-то, в золотом веке искусств, звучали лиры, которым повиновались деревья и звери, волны и скалы, а изваяния искусных рук жили и не старелись. Микель Анджело грезит, что его создания действительно оживлены и только притворяются камнями. Желание перейти за грань, где начинается чудо, тревожит и томит художника.

Взгрустит кумиротворец-гений
Все глину мять, да мрамор сечь,
И в облик лучших воплощений
Возмнит свой замысел облечь —
И человека он возжаждет...

Такова логика эроса, и трудно художнику очнуться от своего безумия и уверить себя, что его эрос — только эрос формы. Скорее помнится ему, что какая-то роковая тайна, какое-то старинное грехопадение и проклятие раздробило целостное творчество, создавая разделенные искусства, из коих каждое только — искусство, и одну целостную любовь-жизнь разбила на множество преходящих увлечений, мимолетных прельщений, пустых зеркальностей любви. Во всяком случае, он ясно слышит жалобу материи, которой умеет придать форму, но бессилен сообщить истинную жизнь, и это ощущение неиспользованных им сил и тяготений самого вещества, над коим он работает, плодотворно побуждает поэта к рас-

критию новых возможностей слова, музыканта к поискам неслыханных дотоле гармоний, живописца к новому зрению вещей и красок. Теургическое томление разрешается в технические объективации или в эстетическое безумие, но не перестает где-то, ниже глубин сознания, «Музы девственную душу в пророческих тревожить снах».

Легко, поэтому, художнику, завсегдаю волшебного мира, подменить недостижимый идеал теургического творчества условно осуществимым покушением на волшебство. И показательно для александрийского искусства, переставшего быть религиозным и забывшего теургический пафос эллинской художественной старины, — превращение мифа (также, впрочем, не раннего) об оживлении Афродиты Адонисом в роман о ваятеле Пигмалионе, оживляющем свою статую, при чем изваянная им возлюбленная носит имя морской нимфы, одной из прислужниц Афродиты морской, как думали на Кипре, где можно наследить первоначальный миф. Впрочем, еще раньше рассказывали о превращении девы Галатеи в юношу, каковая дева наречена была Галатеею, вероятно для ознаменования своей превращаемости, составляющей общий признак морских божеств. Но одно дело сотворить икону Афродиты и быть столь угодным перед нею, что икона эта оживет, как чудотворная; другое дело — вдохнуть в собственное изваяние, чарованием магического искусства, волшебную жизнь. Поистине здесь совершается преступление: переступается в дурную сторону «заповедный предел», запретный Пигмалиону порог. Все поиски магизма в искусстве извращают в корне заложенную в нем святыню теургического томления.

В самом деле, не вдыхание своей или извне привлеченной жизни в материю повелено художнику, и он может желать этого, только перестав быть художником, т.е. забыв, что материя уже жива, или сознательно умыслив над ней насилие, обращая ее нежнейшую, темную жизнь в медиум чуждого оживления. Итак, теургический «переход» — «трансценс» — искусства за предел, «заповедный» не в смысле его безблагодатности, но в смысле его противозаконности по отношению к законам данного состояния природы, — этот невозможный в гранях наличной данности мира трансценс определяется как непосредственная помощь духа потенциально живой природе, для достижения ею актуального бытия. И стремление к этому чуду в искусстве есть стремление правое, а выход искусства в эту сферу, лежащую вне пределов всякого, доселе нам известного, искусства, выход за ограждение символов, подобных высеченным из слоновой кости башням, воздвигнутым уже на его последних окраинах и открывающим вид на моря и горы вечности, есть выход желанный и для художника, как такового, потому что там символ становится плотью, и слово — жизнью животворящею, и музыка — гармонией сфер.

Но к чему говорить об этом? Говорить об этом разумно, потому что об этом вопиют и стенают прекрасные камни изваяний, и потому что нашептывания Музы для человеческого слуха художника слишком часто только соблазнительны, и потому, наконец, что размышления об этом, пусть неосуществимом, помогают осуществлению в нас нового религиозного сознания, покоящегося на постулатах веры и нуждающегося, прежде всего, в правоте чаяния... Какими же представляются в этом свете условия вышеопределенного трансценса? Кажется, что ответить на этот вопрос должно так.

Если в искусстве, каковым мы его знаем, художник нисходит к веществу с благовестием форм, обретенных им на ступенях своего человеческого восхождения, при чем это последнее отмечено признаками личного почина и потому в большей или меньшей мере ограничено индивидуальностью, — то теургическое искусство, божественное художество, предполагает обратное соотношение условий, определяющих достижение искомого. В нашем искусстве восходит человек, а нисходит художник: в том чаемом, человек должен нисходить до духовно-реального приникновения к Матери-Земле и до реальнейшего в нее проникновения, а художник должен восходить до непосредственной встречи с высшими сущностями на каждом шагу своего художественного действия. Другими словами, каждый удар его резца или кисти должен быть такою встречей, — направляться не им, но духами божественных иерархий, ведущими его руку. Его покровителем и первообразом должен стать святой плотник Иосиф, обручник Мариин: он будет стар, как Иосиф в исторической смене поколений, и лишь поздно, может быть, дано будет ему это посланничество, — и, как Иосиф, смирен до конца и как бы до полного истаяния внешнего лица, и так же, как Иосиф, только послушный сновидец и бдительный, благоговейный оберегатель и поводырь Мировой Души, зачинающей непосредственно от Духа Святого... Так строги требования заветных правд, обращенные к художнику, так далеки они от современного духа мятежного самоутверждения личности, так далеки — до заурядности призыва, и вместе так просты — до кажущейся осуществимости в подвиге святого жития. Не будем обольщаться: красота не спасает мира. Но, если прав пророк, обещавший, что красота спасет мир, не нашу разумел он красоту и не наше искусство Прометеевых детей, желающих ограбить небо, — между тем как грядущая Мистерия в истинном, т.е. теургическом значении, этого слова, будет похожа на то собрание верных, когда «все они были единодушно вместе», при наступлении дня первой Пятидесятницы по Воскресении Господнем...

Размышляя о предельностях искусства, к кому обратиться за советом и наставлением, как не к художнику порубежных царств между искусством и природой, искусством и мистикой — Гете? И вот, в «Новелле» об укрощении льва ребенком мы находим, кажется мне, намеки на умпостигаемую природу того запредельного искусства, чья божественная и чудотворная действенность будет направлена уже не на кумиротворчество символов, но непосредственно на освобождение Мировой Души. И кажется, что на хоругви этого художества начертаны, по мысли Гете, слова: «если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство». Отрок, сходя в ров львиный, пел:

Из могилы Даниила
Слышу сладостный напев.
В ров нисходит Божья сила
Умирить звериный гнев.
Кроткой мощью песни движут
Сердце Ангелу и льву.
Лев и львица ноги лижут
Погребенного во рву.

«Отец сопровождал это пение звуками флейты; мать вступала порою в мелодию, ведя второй голос. Потом, с силою и подъемом, начали все трое»:

Вышний Бог землей владеет,
Озирает ширь морей
Вал, нахлынув, цепенеет;
Агнцем станет царь зверей.
Меч замрет в разгаре битвы,
Не прольется долу кровь.
Может все — одной молитвы
Чудотворная любовь.

Отрок приближается ко льву, лев послушно следует за ним. Из уст ребенка звучит песнь:

К добрым детям с неба сходит
Ангел Божий на совет:
Воле доброй путь находит, —
Воле злой простора нет.
И младенческой святыней
Укрошают лютый гнев
Льва, взрощенного пустыней, —
Вера в Бога и напев.

SIMBOLISMO
СИМВОЛИЗМ

Nel 1885 Jean Moréas in una replica (sul *XIX^e Siècle*, 11 agosto) a P. Bourde, collaboratore del *Temps*, il quale aveva tacciato Verlaine, Mallarmé e i loro seguaci di «decadentismo» (v.), li definiva invece poeti «simbolici» (*symboliques*) e nell'86 continuava (supplemento del *Figaro*, 18 settembre) a propugnare codesta definizione (piaciuta a qualche critico sottile, come E. Hennequin) contro quella foggiate dai detrattori. Memore del valore della parola «simbolo» nella poesia baudelairiana, chiamava simbolica l'arte rispondente alle esigenze formulate da Edgar Poe e sancite da Baudelaire, un'arte, cioè, significativa e «complessa», atta a «suggerire» quel che in essa apposta rimane taciuto o, tutt'al più, leggermente adombrato, vale a dire una «corrente sotterranea di pensiero» e come un mondo «invisibile» dietro all'immagine nettamente espressa. Dall'altro canto gli avversari potevano allegare quale prova testuale della loro tesi sia il recente ghiribizzo verlainiano: «je suis l'Empire à la fin de la décadence» (*Jadis et Naguère*, 1884), sia l'elogio dei gusti letterari della bassa antichità in quel codice di raffinatezze e stramberie d'un estetismo nevrotico che fu il famigerato romanzo di Huysmans *À rebours* (1884). I due diversi concetti della nuova corrente gareggiavano; e — cosa singolare, ma tutt'altro che illogica, data la natura ibrida del movimento — tra le due denominazioni contrapposte, appunto quella gridata dagli schernitori e autori di parodie nel genere del diffuso opuscolo *Les Déliquescences d'Adoré Floupette poète décadent* (1885) andò a gusto a taluni dispettosi nel campo degli aggrediti, i quali s'ingegnarono a interpretarla di modo che la beffa tornasse a loro vanto. Mentre Verlaine (*Poètes maudits*) scherzava «mi danno del decadente — una pittoresca ingiuria che evoca l'autunno e il calar del sole», costoro, ben lungi dal voler motteggiare, si spacciavano, ricadendo in flagrante romanticismo (sui rapporti tra questo e il decadentismo, v. M. Praz, *La Carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica*), per gli ultimi rappresentanti della civiltà latina giunta al tramonto e per gli scopritori d'una nuova sensibilità, imbevuta dei più sottili veleni della decomposizione spirituale e morale d'un evo moribondo e pertanto suscettibile d'essere acuita fino a non si sa quale chiarezza dei sensi. «Le poète se fait voyant par un long dérèglement des sens», aveva già da tempo insegnato Rimbaud (1871), glorificando Baudelaire come «il primo dei veggenti». «Affinché un decadente di tale forza potesse sorgere e ideare un tal libro», scriveva Barbey d'Aurevilly a proposito di *À rebours*, «bisognava che noi fossimo divenuti ciò che ora siamo, intendo dire: una stirpe agonizzante (une race à sa dernière heure)». Alla teoria della decadenza latina s'ispirò il torbido apostolato di Péladan, esteta misteriosofico e poeta «mago». Comunque, nelle discussioni intorno alla vera indole del moto talmente ambiguo, una certa

divergenza d'indirizzo tra i decadenti, sperimentatori nel campo dei sensi e per lo più illusionisti disillusi, «pontefici del gran Nulla», e i simbolisti assorti nello spiare le voci sparse dell'anima universale, cercatori dell'assoluto, si delineò e fu espressamente segnalata dai critici. Anatole France ripudiava quelli come una schiatta eteroclita e degenera, e censurava l'ermetismo di questi (specie le astruserie e gl'indovinelli di Mallarmé) quale peccato contro la natura comunicativa e socievole dell'arte, pur approvando il distacco dal Parnasse, irrigiditosi in un solenne e vacuo formalismo, la liquidazione dei residui del manierismo romantico che si era esaurito nella verbosità oratoria di Victor Hugo, soprattutto la negazione radicale del naturalismo. Brunetière biasimava anch'egli l'oscurità dello stile allusivo, non già evitata bensì ricercata da coloro che volevano «rivaleggiare con la musica»; riconosceva però pienamente il merito dei simbolisti «d'aver insegnato ai giovani d'un'epoca in cui, col pretesto di naturalismo, l'arte era stata ridotta all'imitazione dei lineamenti esteriori (contours extérieurs) delle cose, che vi è in esse anche un'anima».

Così il nome di simbolismo fu assicurato a quella scuola che fino dai tempi di Baudelaire, il suo vero e riconosciuto fondatore, esisteva anonima in seno al Parnasse, esteriormente unitavi nell'osservanza del comune canone tecnico, essenzialmente eterodossa, poiché all'équilibrio positivistico degli «impassibili» opponeva un pungente senso del mistero e un'inquietudine spirituale. D'altronde, con l'andar del tempo, si mostrò riluttante persino al canone. Lo stesso Verlaine, che aveva suggellato la sua prima raccolta di poesie (1867) con una perorazione prettamente e altieramente parnassiana («à nous qui ciselons des mots comme les coupes et qui faisons des vers émus très froidement»), riflettendo in *Jadis et Naguère* sopra le trasformazioni della propria arte dopo quell'epoca, confessa finalmente, sotto la forma d'un capriccio intitolato *Art Poétique*, un ideale di creazione lirica affatto diverso da quello dell'«arte robusta, sola imperitura» secondo Théophile Gautier. Mentre il Parnasse aderiva alla massima simonidea, ricordata da Orazio: «ut pictura poesis», l'autore della nuova «Arte Poetica» pare si ispiri all'altro detto oraziano: «non satis est pulchra esse poemata, dulcia suntu et quocumque volent animum auditoris agunto». Richiede «de la musique avant toute chose», immedesimando siffatta musicalità con l'immediatezza disinvolta e l'illimitatezza alata dello slancio lirico, né è difficile riconoscere pure in questa lode della musica una ripercussione dei dogmi estetici di Edgar Poe, tramandati da Baudelaire. Mentre il Parnasse sculpiva nella roccia della lingua materna come in marmo o in pietra dura e si compiaceva della resistenza della materia all'impronta della forma — più dura si mostrava quella, e più duratura sembrava l'effigie — l'atteggiamento di Verlaine si riassume nella tendenza di liquefare, di fondere, di volatilizzare la poesia: scioglie le forme finite e sode in una fluida e vaga melodia, sostituisce alla determinatezza, fissità, sobrietà dello stile monumentale un'imprevedibilità e come ebbrezza d'elocuzione frammista a elementi di voluta improprietà e imprecisione. Dopo aver «torto il collo all'Eloquenza»

e deriso tutto ciò che cerca d'imporsi con grandi arie, conclude con la dichiarazione provocante che tale sia la poesia e «tutto il resto è letteratura». Il che vuol proprio dire che la poesia non sia affatto un genere letterario e si debba emancipare dalla tutela che esercitava su di essa per ben due millenni la tradizione retorica, sottomettendola, nonostante varie «licenze» concedutele a mo' di eccezione, alle norme valide egualmente per la prosa, anzi proprio aderenti alla struttura logica, psicologica, stilistica di questa ultima. In tal modo la poesia viene rivendicata all'antico tiaso di quelle arti che i Greci dell'età fiorente chiamavano «musiche». Occorre, per valutare questo importante messaggio, tener presente che il poeta parla proprio della canzone, riguardo alla quale non enuncia alcuna proposizione contraria all'indole e alle origini di essa. Non fu quindi quale precetto seguito alla lettera dai poeti fuori del campo puramente melico. Ma quale appello allo «spirito della musica», per dirla con Nietzsche, riuscì efficacissimo negli ulteriori sviluppi della poesia anche dopo lo sfacelo della scuola avvenuto nel primo decennio del sec. XX. Paul Valéry, discepolo fedele di Mallarmé, ritiene, rievocando quei tempi, l'orientamento verso la musica come distintivo di tutti coloro che si schieravano attorno alla bandiera del simbolo, malgrado la diversità delle interpretazioni estetiche e delle affermazioni artistiche di quel concetto. E lo spirito della musica sembrava loro incarnato nell'arte wagneriana il cui genuino e quasi innato simbolismo rifioriva nel mito quale somma attuazione del simbolo, poiché veramente non è che un simbolo concepito come atto. Se il *Tristano* di Wagner ispirava i simbolisti, la musica di data più recente, quella di Debussy, s'ispira alle loro opere già compiute. Il desiderio di raggiungere una maggiore spontaneità ritmica e melodica sedusse dapprima i simbolisti Laforgue e Gustave Kahn, poi tanti altri poeti fino ai giorni nostri, non già a ritoccare, bensì a scompigliare e pressoché abolire il sistema fisso di versificazione mediante il cosiddetto «vers libre»; però questo tentativo non fu mai approvato dai più autorevoli maestri, come Verlaine, Mallarmé, Valéry, Stefan George, e la strofa biblica di Claudel, come pure quella di Nietzsche in *Zarathustra*, non ha nulla a che vedere col verso libero. Importantissima fu invece la ricerca d'un'integrale armonizzazione intrinseca del verso (certo, non tale quale la concepiva René Ghil) di sonorità così perfetta e d'intensità così penetrante da renderlo simile a una sublime frase musicale e insieme a una formula magica, quale la voleva un Mallarmé e qual'era nei tempi remoti intenzionalmente il verso sacro degli antichissimi vati.

Non è già, come facilmente taluno potrebbe supporre, dalla Germania del vecchio Goethe (che conclude l'opera della vita intera con l'annuncio del coro finale di *Faust*: «tutto quello che passa è solo un simbolo») e del giovane Novalis, né di quei poeti simbolisti di antica data, convinti che il divino non s'avvicina senza velo e che quel «vel sottile», ossia «velame» dantesco di «versi strani», quel «velo» che Goethe dice d'aver ricevuto «dalle mani della Verità», è dalla Poesia, mediatrice dei numi, spontaneamente tessuto; non è dalla patria di Guglielmo Meister e di

Enrico von Ofterdingen che il concetto di simbolo era stato trapiantato nell'ambiente spirituale di Baudelaire che ne fece tesoro, per quanto certe idee schellinghiane e dei fratelli Schlegel circa l'indole simbolica dell'arte non fossero del tutto ignote in Francia verso il 1839 (A. Graf, *Preraffaelliti simbolisti ed esteti*, in *Foscolo, Manzoni, Leopardi*, Torino 1924, p. 315). Il vocabolo era usatissimo nella letteratura di sette mistiche cui il clima del romanticismo riusciva propizio: si parlava di simboli ora a proposito della cosiddetta «analogia universale» (già trattata poeticamente dal Novalis in *I Discepoli di Sais*), ora con riferimento alla rivelazione iniziatica tramandata ai posteri «per speculum in aenigmate», sotto la veste di varie religioni, mitologie e sacre figure. La prima pietra dell'edificio della scuola simbolista moderna, alla cui costruzione lavorarono, poi, diversi artefici senza un piano unico e preciso, fu un sonetto di Baudelaire, traboccante di musica interiore, ma destinato anzitutto a fissare un addottrinamento esoterico, come lo dice il titolo stesso *Les Correspondances*. Esso si divide nettamente in due parti, le quali, a chi s'accinge a scrutarne il contenuto dottrinale, appaiono ben differenti, anzi incongrue e per l'appunto, a cagione di codesta discordanza, rivelatrici di due tendenze opposte, inerenti al movimento che s'inaugura, e pregne di futuri contrasti che ne debilitarono viepiù il geniale impeto e ne divisero il torrente straripante in una rete di rivoli. Nella prima parte che consta delle due quartine, il poeta assomiglia la Natura a un tempio dalle cui colonne viventi sorge, di quando in quando, un sussurro come di confuse parole; l'uomo vi passa attraverso una selva di simboli che l'osservano con uno sguardo familiare; «al par di lunghi echi che da lontano si confondono in una tenebrosa e profonda unità, vasta come la notte e come la luce, i profumi e i colori e i suoni si rispondono». I simboli dunque, ben lungi dall'essere un'invenzione e convenzione umana, costituiscono nell'universo, animato tutto quanto, una segnatura primordiale impressa nell'intima sostanza delle cose e come un linguaggio occulto per mezzo di cui si attua una comunione prestabilita d'innomerevoli anime affini, per quanto disgiunte nei loro particolari modi d'esistenza e appartenenti a diverse cerchie del creato. Orbene, le medesime idee si trovano esposte in termini e immagini consimili nelle novelle di Balzac *Louis Lambert* (per es.: «gli aromi sono forse idee») e *Séraphita* (per es.: «io so dove germogli un fiore canoro, dove risplenda la luce parlante, dove i colori olezzino») e risalgono alle visioni swedenborghiane e alla dottrina di J. Boehme, rimaneggiata da Saint-Martin. Le fonti teosofiche dell'opera del gran romanziere sono indagate in modo esauriente nel libro di E. R. Curtius, *Balzac*.

Ecco, peraltro, le parole di Baudelaire (*Art romantique*): «I migliori poeti attingono le loro metafore e similitudini al fondo inesauribile dell'analogia universale... Swedenborg ci ha insegnato che forma, movimento, numero, colori, olezzi, che tutto, insomma, nel regno della natura come in quello dello spirito è significativo, reciproco, convertibile, corrispondente». Nella seconda parte del sonetto, cioè nelle terzine, l'autore stabilisce precisamente una scala di corrispondenze o affinità, attribuite senz'altro al-

l'universale analogia ad onta del loro carattere ovviamente soggettivo e contingente, tra fragranze di vario genere e gli stati d'animo che esse provocano insieme con fantasmi concomitanti, dagli intemerati ai «corrotti», dai dolci e mansueti agli orgiastici, e non si avvede di non parlar più da veggente, bensì da osservatore dei propri complessi psichici e «sinestesie» individuali. Il simbolismo, appena proclamato, si cambia in decadentismo che s'illude di poter trascendere la limitatezza dell'io per via d'una esperienza arricchita e affinata dei sensi. Ecco un autoritratto impensato e involontario del poeta in preda all'intimo dissidio tra l'uomo spirituale e l'uomo sensuale. Ecco insieme prefigurato il destino del simbolismo moderno con la sua scissione intrinseca in due simbolismi: un simbolismo realistico (nell'accezione filosofica del termine) e un simbolismo soggettivistico. Quello intende per simbolo una qualsiasi realtà considerata sotto l'aspetto di correlazione con una realtà superiore, cioè più reale, nella scala del reale. La scopre, questa seconda realtà, in un unico atto d'intuizione, sia al di là della prima che la rispecchia, sia immanente alla prima che l'avvolge. Cerca quindi nelle cose la segnatura del loro valore e nesso ontologico, *realia in rebus*. Vuole con siffatta rappresentazione del mondo condurre coloro a cui si rivolge a *realibus ad realiora* e fa in certo qual modo suo il principio anagogico dell'estetica medievale. Aderisce dunque alle norme del «simbolismo eterno» che Charles Maurras oppone a quello «decorativo» (noi lo chiamiamo soggettivistico) dei moderni e può altresì essere definito per eccellenza quale «divinazione dello spirituale nel sensibile, espressa per mezzo del sensibile», come J. Maritain (*Art et Scolastique*) definisce la poesia in genere meditando sull'opera di Paul Claudel, simbolista-realista. Ben altro è il simbolismo soggettivistico. Quest'altro tipo di simbolismo, che prese il sopravvento, proclama fin dal principio il suo disprezzo di quel che vale per realtà oggettiva: è più illusoria di qualunque finzione poetica, senza esserne più bella. «L'objectif» scriveva *Le Symboliste*, uno dei primi periodici del cenacolo battezzato con questo nome «n'est que pur semblant, qu'apparence vaine, qu'il dépend de moi de varier, de transformer à mon gré». Con tale presupposto, che cosa diviene il simbolo? Non è più oggetto d'intuizione, bensì un mezzo d'espressione; non più un messaggio che viene dal difuori, bensì un messaggero d'un contenuto prevalentemente psicologico. Non è più una verità da scoprire, bensì un'immagine da plasmare. Un'immagine riassuntiva, rappresentativa, evocatrice d'una serie d'idee e d'emozioni che vi si associano sulla strada indicata dal poeta; una immagine motrice, espansiva, capace di suscitare in colui che ne subisce il fascino un'attività pressoché spontanea dell'immaginazione nei limiti voluti dal suggeritore e nell'indirizzo determinato dalla sua visione d'insieme, sia pure chimerica, ma avvincente e sorprendente («toute beauté supérieure», insegnava Rimbaud, «se doit teindre d'étrangeté»). Praticamente questo tipo di simbolismo che voleva essere anch'esso a modo suo veritiero, e cioè quale pittura di «paesaggi introspettivi» (Tancredi de Visan), era intento a perfezionare il sistema di segnalazione tra le

coscienze divise, le quali, più complicata appariva la loro vita interiore, più isolate si sentivano, in seguito al rilassamento degli antichi legami di fede comune e di naturale solidarietà, a tal segno che l'impossibilità d'una mutua comprensione diventò uno dei motivi prediletti di espansioni liriche e di collisioni drammatiche o romanzesche dell'epoca. Teoricamente questo simbolismo affermava la libera creatività dello spirito e faceva suo, nei confini dell'arte, l'atteggiamento idealistico. Così Mallarmé nel suo progettato «Libro», ideato, come lo confida nel 1885 a Verlaine, quale «spiegazione orfica della terra», cioè quale instaurazione del canto cosmico di Orfeo (poiché a Orfeo accenna, e non già all'orfismo), mirava, emulatore poetico del panlogista Hegel, a ricreare il mondo col Verbo umano attuando le potenze dell'armonia universale, sparse nella comune favella, mediante il sermone trasfigurato dalla poesia in stato di pura perfezione.

Ma non tutti manifestavano tale coraggio d'idealista: anzi, voci d'impagamento e di disperazione si moltiplicano nelle opere dei simbolisti, a misura ch'essi s'allontanano dal polo realistico, rappresentato dal Verlaine della *Sagesse* e dal Huysmans di *En route* e di quelle trattazioni della simbolica sacra che vi fanno seguito. L'ideale risulta «illusione» anche per lo spirito cavalleresco e intrepido d'un Villiers de l'Isle-Adam, e le sterili nostalgie del Maeterlinck ancora vagheggiante sogni mistici, di G. Rodenbach, di Vielé Griffin, del disegnatore Odilon Redon, del giovane André Gide non rasserenano affatto l'atmosfera densa di cupo pessimismo, mentre Rémy de Gourmont si rinchioda in un aspro scetticismo e i soli imperturbati, Henri de Régnier ed Émile Verhaeren, indebitamente annoverati tra i simbolisti, continuano l'uno l'arte pittorica del Parnasse in forme modernizzate e moderate, l'altro quella declamatoria e metaforistica di Victor Hugo. Il tipo soggettivistico che prevalse in Francia determinò pure l'irradiazione della scuola all'estero. La poesia anglosassone, dopo precursori del simbolismo di ambedue i tipi come W. Blake, Shelley, D. G. Rossetti, Edgar Poe, l'illusionista De Quincey, subisce l'influsso francese che comunica un'impronta specifica d'estetismo decadentistico alle opere di Swinburne, di Beardsley, di Oscar Wilde. Anche Stefan George e Rilke, in Germania, pigliano le mosse non già da Novalis o Hölderlin, bensì da Baudelaire e dalla sua setta. Press'a poco lo stesso si può dire dell'Italia della *Cronaca Bizantina* e del D'Annunzio, rivendicato alla tradizione nazionale non solo dal suo culto della lingua antica e genuina, ma soprattutto da quel realismo che scaturisce spontaneo dall'amore della patria e dalla fede nei suoi destini — come pure della Polonia della generazione posteriore ai grandi pre-simbolisti mistici. Invece in Norvegia, con quella spontaneità che osserviamo nel caso di Riccardo Wagner, sorge un ingegno di grande valore e influsso, orientato spiccatamente verso il simbolismo realistico e il mito che ne è compimento e culmine, nella persona di Enrico Ibsen. In Russia, con un nuovo messaggio poetico di Blok e di Belyj e con le prime indagini filosofiche sui principi del simbolismo, incomincia un'epoca più

rigorosamente consapevole dei compiti spirituali di quest'ultimo nello sviluppo della scuola già illustrata da una pleiade di poeti eminenti, tra cui la maggior fama acquistarono Merežkovskij, Balmont, Annenskij, Sologub, Brjusov e meritano inoltre una speciale attenzione Konevskoj, Hippius, Vološin,* Baltrušaitis; si palesa insieme efficacissima la ripercussione della speculazione metafisica e della poesia mistica di Vladimiro Solov'ev e viene scoperto il tesoro nazionale di puro simbolismo realistico, finora sconosciuto, nel retaggio specie di Tjutcev e di Dostoevskij. Sebbene parecchi simbolisti sopravvivenuti o venuti soltanto a tarda ora continuassero con inconcussa fede la loro opera in vari paesi, la scuola che si compiaceva del titolo quasi nobiliare, ma ormai vano, di simbolismo è dappertutto ben morta in conseguenza del suo peccato originale sopra analizzato, della contraddizione intrinseca che le fu fin dal principio inerente; v'era però in essa un'anima immortale, e siccome i grandi problemi che aveva posti non hanno trovato nei limiti di essa una soluzione adeguata, tutto fa prevedere in un avvenire più o meno lontano e sotto altre forme una più pura manifestazione del «simbolismo eterno».

СИМВОЛИЗМ

В 1885 г. Jean Moréas возражая (*XIX^e Siècle*, 11 авг.) сотруднику *Temps*, P. Bourde, обвинявшему Верлэна, Маллармэ и их последователей в «декадентстве», наименовал их поэтами «символическими» (*symboliques*) и продолжал (приложение *Figaro*, 18 сентября) отстаивать свое наименование (понравившееся некоторым изысканным критикам, как E. Hennequin) против уничижительного прозвища хулителей. Памятуя значение слова «символ» в поэзии Бодлэра, он называл «символическим» то искусство, которое осуществляло требования, сформулированные Эдгаром По и санкционированные Бодлэром, т.е. искусство знаменательное и «сложное», способное «внушать» то, что в нем нарочито умалчивается, или лишь слегка намечается, а именно — «подземное течение мысли» и как бы мир «невидимый» позади явно выраженного образа. С другой стороны, противники могли ссылаться, как на наглядное доказательство их тезиса, и на новое верлэново словцо «*je suis l'Empire à la fin de la décadence*» (*Jadis et Naguère*, 1884), и на превознесение литературных вкусов античности времен упадка в том кодексе изысканностей и чудачеств невротического эстетизма, каким является пресловутый роман Гейсманса *À rebours* (1884). Эти две различные концепции нового течения состязались между собою и — странный, но совершенно логичный, по причине гибридности самого движения, факт — из двух противоположных наименований именно то, которое издевательски выкрикивали хулители и авторы пародий, вроде распространенной брошюры *Les Déliaquescentes d'Adoré Floupette, poète décadent* (1885), пришлось по вкусу некоторым остроумам в лагере осаждаемых, ухитрившихся так его перетолковывать, что злая насмешка обращалась им во хвалу. В то время как Верлэн (*Poètes maudits*) шутил: «Меня называют декадентом — живописное ругательство, вызывающее образ осени и солнечного заката», они без всяких шуток признавали себя, впадая в явный романтизм (об его отношении к декадентству см. *M. Praz: La Carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica*), последними пред-

ставителями латинской цивилизации поры ее ущерба и изобретателями новых ощущений, пропитанных тончайшими ядами духовного и морального разложения века умирающего, и потому способных обостряться до какого-то невероятного ясновиденья чувств. «*Le poète se fait voyant par un long dérèglement des sens*» давно уже учил Rimbaud (1871), прославляя Бодлэра как «первого из провидцев». «Чтоб декадент такого размаха мог появиться и замыслить такую книгу», писал Barbey d'Aureville по поводу A rebours «нам нужно было стать тем, чем мы являемся ныне, разумею: умирающей расой (*une race à sa dernière heure*)». Теорией латинского упадка вдохновлялась мутная проповедь Péladan, мистериософического эстета и поэта «мага». Как бы то ни было, но в спорах о подлинной природе столь двусмысленного движения, в нем выявилось и было определено отмечено критикой некоторое различие направлений между декадентами, экспериментаторами в области чувств, к тому же еще и разочарованными иллюзионистами, «жрецами великого Ничто», и символистами, погруженными в улавливанье рассеянных голосов мировой души, искателями абсолютного. Анатолий Франс отвергал первых, как племя гетероклитное, выродившееся, и порицал герметизм вторых (особенно замысловатости и загадки Маллармэ) как насилие над сообщительной и социальной природой искусства, но он одобрял разрыв с Парнасом, окоченевшим в торжественном и пустом формализме, ликвидацию остатков романтического маньеризма, истощившегося в многословной риторике Виктора Гюго, и больше всего — коренное отрицание натурализма. Brunetière тоже осуждал темноту стиля намеков, которую отнюдь не избегали, а скорее искали поэты, стремившиеся «соперничать с музыкой»; но он в полной мере признавал заслугу символистов «которые в эпоху, сводившую под предлогом натурализма искусство к подражанию внешним очертаниям (*contours extérieurs*) предметов, учили молодежь, что в вещах есть и душа».

Так имя символизма сохранилось за той школой, которая со времени Бодлэра, ее подлинного, признанного основателя, безмянно жила в лоне Парнаса; она разделяла его верность общим правилам техники, но оставалась ему совершенно чуждой, противопоставляя позитивистическому равновесию «невозмутимых» пронзительное чувство тайны и духовную взволнованность. Впрочем, со временем она стала противиться и канону. Сам Верлэн, запечатлевший первый сборник своих стихов 1867 г. чисто и горделиво парнасскими словами (*à nous qui ciselons des mots comme les coupes et qui faisons des vers émus très froidement*), размышляя в *Jadis et Naguère* о переменах, произошедших с тех пор в его собственном искусстве, провозглашает в конце концов, в форме «*capriccio*», озаглавленного *Art Poétique*, идеал лирического творчества, совершенно отличный от идеала того искусства, которое Теофиль Готье признавал «крепким» и единственно непреходящим. В то время как Парнас следовал

симонийскому правилу, приводимому Горацием: «ut pictura poesis», автор новой *Ars Poetica* послушествует, быть может сам того не зная, другому горациевому предначертанию: «non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt et quocumque volent animum auditoris agunt». Он требует «de la musique avant toute chose», уподобляя такую музыкальность непосредственной непринужденности и крылатой безграничности лирического порыва; в этих восхвалениях музыки явно слышится отзвук эстетических догматов Эдгара По, переданных Бодлэром. В то время как Парнас ваял из скалы родного языка точно из мрамора или из самоцветного камня, и радовался что материя противится начертанию формы — чем она тверже, тем дольше сохранится кумир —, Верлэн стремился растворить, расплавить, развеять поэзию: он обращает формы законченные и устойчивые в текучую, неопределенную мелодию, заменяет точность, крепость, строгость монументального стиля неопределенностью и как бы опьянением прерывистой речи, нарочито неправильной и нечеткой. «Свернув шею Красноречию» и высмеяв все, что претендует господствовать и важничать, он кончает вызовом, что «вот такой» должна быть поэзия, а «все остальное литература». Но это ведь как раз и значит, что поэзия вовсе не является видом литературы, что она должна освободиться от опеки, установленной над нею риторической традицией, которая, хоть и предоставляла ей в виде исключения разные «вольности», однако в течение двух тысячелетий подчиняла ее нормам, годным и для прозы, больше того — свойственным логической, психологической, стилистической структуре именно прозы. Таким образом поэзия возвращается в античный фиа́с тех искусств, которые у греков цветущей поры именовались «мусическими». Для правильной оценки столь важного завета следует помнить, что поэт говорит именно о песне и в отношении ее утверждает лишь то, что не противоречит ни ее природе, ни ее происхождению. Поэтому поэты и не приняли его за правило, применимое вне области чисто мелической. Но как призыв к «духу музыки», говоря словами Ницше, он продолжал играть большую роль и в дальнейшем развитии поэзии, даже и после распада школы, произошедшего в первом десятилетии XX века. Поль Валери, верный ученик Маллармэ, вспоминая те времена, признает обращение к музыке отличительным признаком всех поэтов ставших под знамя Символа, независимо от различия эстетических интерпретаций и художественных осуществлений этого понятия. Дух музыки представлялся им воплощенным в искусстве Вагнера, чей непосредственный, как бы врожденный символизм расцветал в мифе, этом высшем проявлении символа, ибо миф и есть символ, понятый как действие. Если *Тристан* Вагнера вдохновлял символистов, то музыка позднейшая, музыка Дебюсси, была внушена им, уже законченными, произведениями. Стремление достигнуть большей ритмической и мелодической свободы соблазняла сперва символистов Лафорга

и Густава Кана, а позднее и многих других поэтов, вплоть до наших дней, не только переделывать, но и расстраивать, даже почти упразднить установленную систему версификации посредством так называемого «*vers libre*»; однако, наиболее значительные мастера как Верлэн, Маллармэ, Валери, Стефан Георге подобных опытов никогда не одобряли; библейская строфа Клоделя, как и строфа Ницше в *Заратустре*, ничего общего не имеет со свободным стихом. Но что оказалось чрезвычайно важным, это — искание всецелой внутренней гармонизации стиха (не в понимании Рене Гиля, конечно): она достигла столь совершенной звучности, столь пронзительной напряженности, что обращала стих в чудесную музыкальную фразу и вместе с тем в магическое заклинание, каковым хотел его Маллармэ и каковым преднамеренно был священный стих древнейших вещей певцов.

Не из Германии (как ни напрашивается такое предположение) старого Гёте, (который все дело своей жизни закончил возвещением последнего хора *Фауста*: «все преходящее лишь символ») и молодого Новалиса, не от поэтов символистов старых времен, которые были убеждены, что божественное приближается всегда под покрывалом и, что «тонкое покрывало» это (т.е. «завеса» дантовская «странных стихов», то «покрывало», которое Гёте, по собственным словам его, получил «из рук Правды») соткано Поэзией, вестницей богов; — не из родины Вильгельма Мейстера и Генриха фон-Офтердингена было пересажено в духовную среду Бодлэра (ставшее для него столь важным) *понятие символа* и это несмотря на то, что некоторые идеи Шеллинга и братьев Шлегелей относительно символической природы искусства были не совсем безызвестны во Франции около 1830 г. (A. Graf, «Preraffaelliti simbolisti ed esteti, in Foscolo, Manzoni, Leopardi», Torino 1924, p. 315). Слово символ часто встречается в литературе мистических сект, расцветшей в климате романтизма: о символах говорилось то по поводу так называемой «универсальной аналогии» (понятие это было уже поэтически обработано Новалисом в «Учениках из Саиса»), то при рассмотрении инициативного откровения, переданного потомкам «*per speculum in aenigmate*», под видом разных религий, мифологий, священных изображений. Краеугольным камнем здания новой школы символистов, над построением которого работали различные мастера без единого точного плана, был сонет Бодлэра, внутренне преизбыточно музыкальный, но предназначенный главным образом для того, чтобы сообщить некое эзотерическое учение, о чем уже свидетельствует само заглавие сонета «*Les Correspondances*» (Соответствия). Он явственно распадается на две части, которые тому, кто пытается разобраться в их доктринальном содержании, представляются весьма различными, даже противоречащими друг другу, и именно по причине такого разногласия вскрывающими в новом движении два различных направления; нарождающееся движение

было чревато контрастами, которые все больше и больше обнаруживаясь со временем, загубили изначальный, гениальный порыв, обратили мощный поток в сеть мелких речушек. В первой части сонета, состоящей из двух картин, поэт уподобляет Природу храму, из живых столпов которого вырываются порою смутные слова. В этом храме человек проходит через лес символов; они провожают его родными, знающими взглядами. «Подобно долгим эхо, которые смешиваются вдалеке и там сливаются в сумрачное, глубокое единство, пространное как ночь и как свет, — подобно долгим эхо отвечают один другому благоухания, и цвета, и звуки»*. Таким образом символы никак не являются условными человеческими измышлениями; они выявляют во Вселенной, живой всецело, предмирные знаки, вчужденные в сокровенную сущность вещей, и как бы тайный язык, посредством которого осуществляется общение бесчисленных душ, сродных друг другу, но разъединенных характером и особенностями существования и принадлежностью к разным кругам творения. И вот: эти самые мысли, в таких же терминах и образах встречаются изложенными в повестях Бальзака «Louis Lambert» (напр.: «Быть может, благоухания суть идеи») и *Séraphita* (напр.: «Я знаю, где цветет цветок поющий, где светится свет, одаренный речью, где сверкают и живут краски благоухающие»); мысли эти восходят к видениям Сведенборга и к учению Якова Беме в переработке Saint Martin. (Теософические источники произведений великого романиста исчерпывающим образом исследованы в книге Е.Р. Курциуса — *Бальзак*).

А вот и слова самого Бодлэра (*Art romantique*): «Лучшие поэты черпают свои метафоры и уподобления из неистощимой глубины вселенской аналогии... Сведенборг учил нас, что форма, движение, число, краски, благоухания, одним словом все в царстве природы, как и в царстве духа, знаменательно, взаимно, способно обращаться друг в друга, друг другу соответствует». Во второй части сонета, т.е. в терцинах, автор устанавливает ряды соответствий или подобий, приписывая их, как само собою разумеющееся, *вселенской аналогии* вопреки их явно субъективному и изменчивому характеру; он утверждает внутреннее сродство ароматов и душевных состояний, ими вызываемых, а также и видений, им сопутствующих, от чистых до «порочных», от нежных и умеренных до оргиастических; и не замечает он, что говорит уже не как ясновидящий, а только как наблюдатель своих собственных психических комплексов и индивидуальных «идиосинкразий». Символизм, едва провозглашенный, сразу впадает в декадентство, воображающее, что способно оно достигнуть снятия граней нашего я посредством опытов, обогащающих и утончающих чувства. Вот несознательно и невольно сделанный автопортрет самого поэта, плененного внутренним спором между человеком духовным и человеком чувственным. Вот вместе с тем и проработан образ будущих судеб символизма с его

внутренним распадом на два разных символизма: на символизм реалистический (в философском смысле этого термина) и на символизм субъективный. Реалистический символизм признает символом всякую реальность, рассматриваемую в ее сопряженности с высшей реальностью, т.е. более реальной в ряду реального. Для реалистического символизма высшая реальность обретается единым актом интуиции либо вне низшей реальности, которая ее отражает, либо имманентно низшей реальности, которая ее обволакивает. Символизм реалистический ищет в вещах знак их онтологической ценности и связи, т.е. *realia in rebus*. Стремится посредством такого изображения мира, привести того, к кому он обращается а *realibus ad realiora*, осуществляя таким образом по своему анагогический завет средневековой эстетики. Он примыкает, значит, к нормам «вечного символизма», противопоставляемого Шарль Моррасом «декоративному» (субъективистическому, по нашему наименованию), современному символизму; реалистический символизм можно еще определить «узрением духовного в чувственном, выраженного посредством чувственного», как Ж. Маритэн (*Art et Scolastique*) определяет поэзию вообще в своих размышлениях над произведениями Поль Клодэля, символиста-реалиста. Совсем иное представляет собою субъективистический символизм. Этот другой вид символизма, со временем восторжествовавший, провозглашает сразу, едва возникнув, свое полное презрение ко всему, что почитается объективной реальностью: она иллюзорнее всякого поэтического вымысла, но не превосходит его в красоте. «Объективное» писал *Le Symboliste*, один из первых журналов сенакля, окрещенного этим именем, «— ничто иное как чистая иллюзия, пустое явление, которое я волен варьировать, изменять по моему усмотрению». (*n'est que pur semblant, qu'apparence vaine, qu'il dépend de moi de varier, de transformer à mon gré*). При такой предпосылке, чем же становится символ? Он уже не предмет интуиции, а лишь средство выражения; он не весть, извне приходящая, а вестник содержаний, преимущественно психологических. Он уже не истина, должствующая быть открытой, а чувственное представление, подлежащее изображению. Образ собирательный, показательный, вызыватель ряда идей и эмоций, примыкающих к нему по дороге, указанной поэтом; образдвигающий, расширяющийся, способный вызывать в том, кто испытывает его очарование, почти самостоятельную работу воображения, но в пределах, предписанных суфлером и в направлении, обусловленном общим его замыслом, пусть химерическим, но захватывающим и удивляющим («*toute beauté supérieure*», учил Рембо. «*se doit teindre d'étrangeté*»). Практически этот тип символизма, тоже желавший по своему стать правдивым, а именно как живопись «кинтроспективных пейзажей» (*Tancrède de Visan*) стремился усовершенствовать систему сигнализаций между разъединенными сознаниями, которые, чем сложнее становилась их

внутренняя жизнь, тем острее чувствовали свое уединение, вследствие ослабления древних связей общей веры и естественной солидарности: вот почему в эпоху эту невозможность взаимного понимания стала одним из любимейших мотивов в плачах лирики и в коллизиях драмы или романа. Теоретически символизм этот утверждал свободу духовного творчества и, в пределах искусства, примыкал к идеалистической установке. Так Маллармэ в прозекте своей «Книги», задуманной (что он в 1885 г. поведал Верлэну) как орфическое объяснение земли, т.е. как восстановление космической песни Орфея (именно на Орфея указывает он, а вовсе не на орфиков), собирався — поэтический соревнователь панлогиста Гегеля — пересоздать мир человеческим Словом, выявляя скрытые силы вселенской гармонии, рассеянные в обычном говоре, действием языка, преображенного поэзией в состоянии чистого совершенства.

Но не все оказались столь непоколебимыми идеалистами: напротив, голоса разочарования и отчаяния все чаще и чаще раздаются в произведениях символистов по мере удаления их от полюса реалистического, представленного в «Sagesse» Верлэном, в «En Route» Гейсмансом и в тех трактатах по священной символической, которые за ними следуют. Идеал становится «иллюзией» даже для рыцарского, бестрепетного ума Виллье де Лиль Адама; и бесплодные ностальгии Матерлинка (все еще погруженного в свои мистические грезы) Роденбаха, Виеле Гриффэна, рисовальщика Одилона Редона, молодого Андрея Жиди несколько не просветляют густую атмосферу мрачного пессимизма; Реми де Гурмон замыкается в горький скептицизм, а единственно невозмутимые Генри де Ренье и Эмиль Верхарн, незаслуженно причисленные к символистам, усваивают себе, один — изобразительное искусство Парнаса в модернизованных и смягченных формах, другой — декламационную и метафорическую манеру Виктора Гюго. Субъективистический символизм, победно утвердившись во Франции, определил и за ее пределами направление школы. Англосаксонская поэзия после появления в ней предшественников символизма обоюго вида — В. Блека, Шелли, Д.Г. Россетти, Эдгара По, иллюзиониста Де Кинсея, попадает под французское влияние, наложившее специфическую печать декадентского эстетизма на произведения Свинборна, Бердслея, Оскара Уальда. В Германии Стефан Георге и Рильке исходят не из Гете и Новалиса, а из Бодлэра и его секты. Почти то же самое можно утверждать относительно Италии времени *Cronaca Bizantina* и Д'Аннунцио, причисляемого к писателям национальной традиции не только за его культ старинного, чистого языка, но, главным образом, за его реализм, естественно вытекающий из любви к родине и из веры в ее будущие судьбы. Сказанное касается и Польши, поколения, сменившего великих мистиков прасимволистов. Напротив, в Норвегии, столь же самородно как то было с Рихардом Вагнером, появляется в лице Генриха Ибсена значительный мастер,

дарование большой силы, всецело устремленной к реалистическому символизму и к мифу — его осуществлению и вершине. В России, с новой поэтической вестью Блока и Белого и с первыми философскими исследованиями о началах символизма, наступает пора строжайшего осознания его духовных задач, явившееся расцветом школы, уже заявившей о себе плеядою значительных писателей, среди которых наибольшею славою пользовались Мережковский, Бальмонт, Анненский, Сологуб, Брюсов и особое внимание заслуживают Коневский, Гиппиус, Волошин, * Балтрушайтис; мощно и плодотворно обнаруживается влияние спекулятивной метафизики и мистической поэзии Владимира Соловьева; происходит открытие отечественного клада, ранее неведомого, подлинно реалистического символизма в наследии, главным образом, Тютчева и Достоевского. Ныне — несмотря на то, что многие, еще оставшиеся в живых, или пришедшие в поздний час символисты и продолжают с неколебимой верою работать в разных странах — школа, ценившая почетное, теперь пустое, звание символизма всюду несомненно умерла вследствие своего, выше исследованного, первородного греха: внутреннего противоречия, ей с изначала присущего. Но в ней жила бессмертная душа; и, так как большие проблемы, ею поставленные, не нашли в ее пределах адекватного выражения, все заставляет предвидеть в далеком или недалеком будущем и в иных формах более чистое явление «вечного символизма».

ПОСЛЕСЛОВИЕ

ПАРЕРГА
И ПАРАЛИПОМЕНА

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Дневники, письма, записи самого В.И. — вот что составляет большую часть последнего отдела этой книги. Таким непосредственным высказываниям самого автора не соответствует наименование: — *примечания*. Дневники, письма отнюдь не представляют собою комментарии; порою они сами в комментариях нуждаются. Но подобные сообщения — как бы ни были они сами по себе интересны и значительны — все-же не образуют структуру самой книги; в состав ее входят стихи, трагедии, статьи. По отношению к этим основным текстам письма и дневники являются *добавочным, побочным* материалом. Есть старое выражение, прекрасно передающее такое понятие: — *парерга* (*παράρρητον* — добавление, приложение. Множ. — *παράρρητα*).

Разумеется, что последний отдел этого тома состоит не из одних *Парерга*, что он изобилует самыми обычными, типичными справками-примечаниями. Но справки эти зачастую прерываются выдержками (и не малыми) из подлинных документов эпохи, показывающими жизнь и дела как самого В.И., так и его окружения. Такая спорадическая, отрывочная документация, касающаяся «повести» вячеславивановских «лет», придает справкам характер *рапсодической хроники*, для которой напрашивается традиционное наименование непоследовательных, несистематических дополнительных хроник, слово — *паралипомена*.

Составителю этого послесловия представляется поэтому дозволенным и уместным назвать, по примеру Шопенгауэра, осведомительный отдел этой книги: — *Парерга и Паралипомена*.

Вторая книга этого издания построена по принципу первой книги: в ней за художественными произведениями следуют статьи, которые (со стороны автора произвольно, ненарочито) представляют собою как бы интерпретацию стихов. Книги лирики, поэмы, хоровые трагедии распределены по томам в порядке их написания. Первый том кончается «книгой лирики» — «Прозрачность», написанной в 1903 г.: второй том начинается трагедией «Тантал», написанной в 1904 г. («Повесть о Светомире-царевиче» и «Младенчество», открывающие первый том, но относящиеся к позднейшим годам, по причинам, указанным в I-ом томе на стр. 219-223, вопреки их точной датировке из общей хронологии выпадают). Во время работы над «Танталом» и в течение многих лет

после его опубликования В.И. обдумывает и постепенно записывает вторую свою трагедию — «Прометей».

Трагедия «Тантал» есть трагедия гордого титана, отказывающегося принимать дары, возжелавшего свободы самодовления, отрыва от Целого. Отрыв привел к безблагодатному истощению. Впоследствии В.И. уединение такое означил в символах библейских соблазном Люцифера:

Вне дышащего бытия
Полночный лед он выбрал в долю:
Мятежный, замкнутого Я
Самодержавную неволю.

(«Человек»)

Сразу по окончанию трагедии (в 1904 г.) В.И. спрашивает себя возможно ли и как возможно преодоление индивидуализма, «целлюлярности» в искусстве и в жизни. Тримя статьями (написанными соответственно в 1904, 1905 и 1906 годах и тогда же появившимися в периодической печати) он отвечает: да, возможно; возможно посредством «восстановления хора в своем древнем полноправии». И распознал уже В.И. «зачинателя» такого восстановления; и назвал имя его — Вагнер. Но, признав в Вагнере зачинателя, В.И. предупреждает, что он не более чем зачинатель. «Он (Вагнер) прозревал дионисийскую стихию возрождающейся трагедии», но хором своей музыкальной драмы он сделал оркестр. «Многоустная, но немая Воля поет у него бессловесным хором музыкальных орудий». Театр его остается только зрелищем, не становится «мистическим хороводом». В дионисийских действиях «древнейшей колыбели театра каждый из участников имел двойную цель: святить и святиться, привлечь божественное присутствие и воспринять божественный дар. Новый театр снова тяготеет к началу динамическому; пусть будет он таковым до конца.» Мы хотим собираться, чтобы творить, — «деять соборно», а не только созерцать. «Довольно лицедействия, мы хотим действия. Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних оргий и мистерий». Всенародное искусство должно иметь орган хорового слова.

Но вскоре убеждается В.И., что далеки мы от таких осуществлений: сознание наше не соборно. В 1909 г. он уже пишет о «Кризисе Театра». Ничего нам не достигнуть «чисто-эстетической реформой театра. Нужна культурно-эстетическая революция, органом которой является борьба за сцену.» Борьбу «за сцену» В.И. пытался осуществить и практически. О попытках этих будет рассказано в третьем томе. (Здесь говорится лишь о произведениях, появившихся в печати). Вторая хоровая трагедия «Прометей» была задумана одновременно с «Танталом» (см. стр. 685), но писалась она медленно, с перерывами и закончена была только к концу 1914 года. Отдельной книжкой «Прометей» вышел в 1919 г., и тогда, для этого издания, В.И. написал в виде «Предисловия» целую статью об антиномической природе действия и творческой созидательной природе действия. Статья эта имеет значение и независимо

от «Прометей», но все же является *мыслями* о нем. Мы помещаем ее отдельно от трагедии, непосредственно за нею.

К хоровым трагедиям В.И. после «Прометей» не возвращался. В конце 1934 г. он начал писать драму «*Наль и Дамаянти*», но она осталась фрагментом: оборвалась после первого акта. Его мы здесь печатаем впервые.

В те годы, когда писался «Прометей», В.И. стремился осознать природу театрального действия и пристально всматривался в его античные осуществления. В 1912 г. он сообщает решения свои в статье, озаглавленной «*О Существо Трагедии*». Эллины, говорит он, издревле знали: «Аполлон есть начало единства, тогда как Дионис знаменует собою начало множественности (что изображается в мифе как страдание растерзанного бога). Символ единства — монада; символ разделения в единстве, подсказанный еще пифагорейцами, это: двоица, диада. Монологизм присущ эпосу и лирике. Трагедия по своей природе, происхождению и имени есть искусство Дионисово — простое видоизменение дионисийского богослужебного обряда — наиболее полное раскрытие диады в искусстве.» В.И. исследует трагедию исторически и морфологически. В год 1914, год окончания «Прометей», В.И. читает лекцию при большом стечении слушателей, в которой отвечает на вопрос, возможно ли в наше время трагическое театральное действие. Запись этой лекции в печати появилась лишь через два года, в виде статьи, названной «*Норма Театра*». Художественное произведение есть взаимодействие стихии, подлежащей преобразованию, и преобразующей его, действенной формы. «В искусстве сцены преобразуемая стихия есть живой сонм, движущийся свободным изволением. Почин движения возникает самопроизвольно. Носительницей этого почина является личность. Издревле имя ее — «герой», а имя множественности — «хор». Личность выходит из хора; она — его воля к преобразению. Чем священнее герой, тем соборнее хор. Герою принадлежит почин, творчество отдано общине.» И В.И. дает тщательный анализ взаимоотношений стихии и формы в трагедии и комедии. «Кризис хора, соборного начала в театре, еще в древности стал кризисом театра. Античная сцена не оправилась от этого истощения. В средневековом действе зацветает соборность.» А мы? Мы переживаем эпоху индивидуализма, культурное наследие минувшего века. «Мы имеем такой театр, какого мы достойны и другого иметь не можем в силу закона соборности, заложенного в самом существе театра. О будущем гадать не стоит. Не гадать нужно о будущем, а творить для будущего, хотя бы это творчество было про запас для лучших времен, для тех времен, когда развернет, наконец, театр сохранившуюся в нем через века мощь и исполнит свой религиозный замысел.» Когда В.И. в 1916 г. составлял сборник статей — «Борозды и Межи», он объединил последние два этюда («О Существо Трагедии» и «Норма Театра») с относящимися к ним «экскурсами» в особый отдел — «Игры Мельпомены». В этом томе «Игры» воспроизводятся полностью. В 1920 г. В.И. написал для журнала

«Вестник Театра» небольшую статью: *«Множество и Личность в Действе»*. Статья эта представляет собою резюме ранее сказанного о театре и хоре.

До сих пор мы говорили о том, что в книгу эту включено. Следует сказать и о тех произведениях В.И., которые, хоть относятся к театру, но по разным причинам в этот том не входят. В 1923 г. В.И. составил текст «музыкальной трагикомедии» — *«Любовь-Мираж?»*. Автор предупреждает читателя в предисловии: «На совести моего уважаемого приятеля, известного оперного режиссера Николая Николаевича Боголюбова (...) тот сомнительный факт моей литературной биографии, что во время совместного пребывания в городе Баку, я, поддаваясь его упорной прихоти, написал эту полу-шутливую, полу-печальную пьесу по канону оперетты-мелодрамы.» Пьесе этой, написанной прекрасными стихами, но не имеющей никакого отношения к хору и мифу, надлежит войти в шестой том, вместе с другими шутливыми и нешутливыми *Gelegenheitsgedichte* (стихотворениями на случай); там она и будет впервые напечатана.

В своем исследовании *«Дионис и Прадионисийство»* (Баку, 1923) В.И. две главы посвящает вопросам театрального «священного действия». Одну из них он озаглавил *«Пафос, Катарсис, Трагедия»*, другую, ей соседнюю — *«Возникновение Трагедии»*. Главы эти, написанные еще в Риме в 1913 г. были окончательно оформлены в Баку. Они чрезвычайно важны для усвоения концепции В.И. о театре. Но они являются частью книги, которая полностью появится в пятом томе этого издания; здесь приходится ограничиться указанием основных тем, список которых дает сам автор. (См. стр. 821) Статья *«Достоевский и роман-трагедия»* (Москва 1914) впоследствии вошла в книгу В.И. о Достоевском и будет напечатана в четвертом томе среди статей характера критического и литературоведческого. Эту *«Гоголь и Аристофан»* (Москва, 1923), хоть и много в нем сказано значительного о театральном действе, все-же больше относится к вопросам русской литературы, чем к проблемам театра; поэтому этюд этот входит в четвертый том.

«Кормчие Звезды», *«Прозрачность»*, *«Тантал»* писались на берегах Средиземного моря, Женевского озера, на склонах Ликобета. В.И. той поры — странник по землям чужим. Летом 1905 г. он возвращается на родину, и с осени в Петербурге начинается период «башни». Период тот воспринимался современниками и сохранился в памяти потомков как победная пора в жизни и деятельности В.И.; он был признан вождем, мэтром, учителем, «царем самодержавным». Но сам «Вячеслав Великолепный» вспоминает те годы, — блестящую полосу своей жизни, — как годы тяжких испытаний. Он пишет уже в 1915 году:

Лишь ныне я понял, святая Пощада,
Что каждая лет миновавших услада
В устах была мед, а во чреве полынь,
И в кушу глядело безумье пустынь.

Я вижу с порога высоких святилищ,
Что вел меня путь лабиринтом чистилищ,
И знаю впервые, каким палачам
В бесчувственном теле был отдан я сам;
Каким причастился я огненным пыткам,
.

(«Свет Вечерний»)

За годы 1905-1910 были написаны все 365 пьес книги лирики «*Cor Ardens*».

Обе части сборника появились в печати в 1911 г., но почти все стихотворения, входящие в его состав, ранее печатались в альманахах и в журналах.

Среди статей, написанных В.И. в период «*Cor Ardens*» и в ближайшие годы, следующие за опубликованием этого сборника стихов, особый интерес представляют собою статьи о «реалистическом» символизме, в которых его вождь характеризует, провозглашает, защищает это литературное движение. Этюды те относятся к годам 1904-1914. После 1914 года по-русски на эти темы В.И. больше не писал. Двадцатитрехлетнее молчание свое он прерывает в 1937 г., выступая с итальянской статьей о символизме в Итальянской Энциклопедии Трекани. Статья эта не ищет новых установок. Она является оглядкой на прошлое. (Таковой, впрочем, ей и надлежало быть в качестве статьи для Словаря). В.И. синтетически излагает свои прежние мысли, рассматривает разные виды символизма, дает острые, меткие характеристики главных представителей этого течения на западе и в России. Все этюды о символизме, впервые собранные воедино, полностью входят в этот второй том его сочинений.

Словесные выражения медитаций В.И. над лирическими и религиозными мотивами СА многообразны и важны. Но размеры этой книги не позволяют выходить за пределы вопросов о театре и символизме. Однако эмпирическая невозможность вместить невместимое здесь оправдана по существу тем, что мысли В.И. характера философского, психологического и религиозного со временем все углубляются и уточняются. Случалось даже, что В.И., недовольный первыми запечатлениями своих размышлений, со временем прибегал к переработке и усовершенствованию прежнего словосостава, к установлению новых формулировок. В следующем, третьем томе появятся, рядом поставленные, ранние и поздние статьи на те же темы. От такого сопоставления одновременных высказываний ярче выделяется диалектика и развитие самих идей.

Связи и споры с акмеистами, история столкновений и нареканий по поводу пресловутого «мистического анархизма» (сплошное недоразумение), перепетии отношений В.И. к разным журналам и альманахам, в которых он участвовал, как и отношения органов периодической печати того времени между собою — все эти вопросы рассматриваются

в следующем томе, в конце которого будет помещен и алфавитный указатель всех стихотворений по первой строке.

В примечаниях даются справки о лицах, которым посвящены отдельные стихи сборника С.А. Размеры характеристик определяются исключительно той ролью, которую лица те играли в жизни и творчестве Вячеслава Иванова.

Редакторы горячо благодарят проф. Фауста Мальковати за ценное сотрудничество в этом издании *Cor Ardens*. Его изучение архивов, его тщательные розыски вариантов и неизданных материалов для уточнения дат и соотношения текстов представляют собою существенный вклад в работу над вторым томом собрания сочинений В.И.

Отделу Рукописей Государственной Библиотеки СССР имени Ленина редакторы за оказанную научную помощь приносят искреннюю благодарность.

О. Д.

ПАРЕРГА И ПАРАЛИПОМЕНА

Примечания, сделанные Вячеславом Ивановым, помещены отдельно; в тексте они отмечены двумя звездочками **.

АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЕ ПИСЬМО С.А. ВЕНГЕРОВУ

Стр.

- 5 Вячеслав Иванов. «Автобиографическое Письмо С.А. Венгеру». — «Русская Литература XX века» (1890-1910) под редакцией проф. С.А. Венгерова. Изд. Т-ва «Мир». Москва 1917. Книга VIII. Стр. 81-96. Свое «Автобиографическое Письмо» В.И. закончил в Сочи за несколько дней до февральской Революции. Оно обращено к Сергею Афанасьевичу Венгеру, известному литературоведу и критику (1855-1920), который просил В.И. о записи его воспоминаний для восьмого тома «Русской Литературы XX века». Автобиография была написана в январе-феврале 1917 г., но В.И. предупреждает: «...жизнь моя со времени переселения в Россию вовсе не рассказана в этом очерке.» За границу В.И. выехал из Петербурга весной 1912 г. и вернулся в Россию, поселившись в Москве, в конце 1913 г. Очерк кончается периодом «башни»; потому мы им открываем второй том.

ТАНТАЛ

- 23 Вячеслав Иванов. *ТАНТАЛ*. Трагедия. — «Северные Цветы — Ассирийские.» Альманах IV. Книгоиздательство «Скорпион». Москва. МСМV. стр. 199-245. Через три года после появления «Тантала» поэт Генри фон-Гейзелер (Henry von Heiseler) размерами подлинника перевел трагедию на немецкий язык. В.И. был в восторге от перевода, хоть и досадовал на Гейзелера за опущение цезуры в ямбическом триметре. Перевод «Тантала» был сделан в 1908 г., но в печати он появился лишь через 32 года: Wenceslas Iwanow. TANTALOS Tragödie. Deutsch von Henry von Heiseler. Karl Rauch Verlag. Dessau und Leipzig 1940. В 1903 г. В.И. задумал написать трилогию: трагедии — «Тантал», «Ниобея», «Прометей». 1/14 XI. 1903 из Шатлэна В.И. пишет

Брюсову: «...Что до Сев. Цветов, — желательна ли Вам первая часть моей задуманной трилогии — «Тантал»? Трагедия займет не менее трех листов. Я хочу за нее приняться и, если Музы будут благосклонны, написать ее до Рождества. В отдельном же издании, как Вы замечали, трилогию лучше не дробить. Правда, я очень занят. (...) Тем не менее я едва ли буду думать в ближайшем времени об ином, чем «Тантал». Итак, желателен ли он Вам?» В письме от 29/16 XI. 1903 В.И. пытается установить сроки: «Что рукопись для Сев. Цв. должно представить уже в самом начале декабря было для меня неприятной неожиданностью, так как я рассчитывая как-раз написать для альманаха «Тантала», думал, что есть для того время: альманах ведь выходит к Пасхе, и я предполагал, что рукопись можно представить и в Январе.» Но уже 28/15 декабря В.И. пишет менее уверенно: «Тантала очень хотел бы написать теперь и имею на то большую надежду; но излишне объяснять Вам, что исполнение такого замысла зависит не от твердого желания или трудолюбия. Займет он едва ли значительно больше трех листов; считаю приблизительно, что число стихов не дойдет и до 1500. Имею я в виду объем эсхиливых трагедий (Прометей — менее 1000). Вероятнее, что трагедия не займет и трех листов.» В новогоднем поздравлении к 1904 г., 25 декабря В.И. сообщает: «Тантал пишется; далек от окончания, но перспективы прозрачны. Так что моя надежда приготовить его для Сев. Цветов стала твердой. Я дорожу видеть его напечатанным вместе с Вашей драмой.» И в том же письме, устанавливая порядок размещения стихотворений первых двух отделов «Прозрачности» он приписывает на полях: «Важный вопрос: не уничтожить ли V-ый отдел книги (хоры из Тантала и Ниобеи), если объем ее и без того значителен?» Значит, некоторые хоры трилогии уже в 1903 г. не только были написаны, но посланы в издательство «Скорпион».

Работа над Танталом осложняется. 26 февраля (10 марта) 1904 г. В.И. извещает Брюсова: «Он (Тантал) мог бы быть скорозакончен, если б мне не представилось внутренне необходимым раздвинуть первоначальную схему плана, ввести новые сцены, одним словом сделать перемены, увеличивающие объем произведения. Отсюда две трудности осуществить план напечатанья трагедии в Сев. Цветах: вопрос времени и вопрос объема. Если Сев. Цв. будут изданы этою весной (несмотря на Ваши сомнения о том, подходящее ли теперь для того время), мне остается предложить Вам (так как с марта альманах должен уже набираться) то, что готово в настоящую минуту, следовательно — отрывки. Именно предлагаю: «Ниобея: Отрывок из трагедии» (начало трагедии Ниобея). Несмотря на неудобство сообщения фрагмента из произведения, долженствующего по своему роду действовать как целое, — в данном случае считаю такое сообщение эстетически возможным

и для меня приемлемым. Отрывок обнимает приблизительно один печатный лист и есть нечто законченное. Если же редакция Альманаха имеет сомнения относительно допустимости отрывка из трагедии, я вполне понимаю и такую точку зрения. Но Тантала как целое произведение также, к сожалению, не могу представить немедленно.» И 27 февраля: «В дополнение ко вчерашнему письму, прошу Вас, дорогой Валерий Яковлевич, в случае нужды иметь рукопись Ниобеи немедленно телеграфировать мне: «ep-vouez». В.И. дает адрес Шатлэна, но пишет из St. Sergue sur Nyon. Ивановы уже с января 1904 г. собирались поехать в Россию; В.И. решил отказаться от лекций в Париже: «Война изменила мои планы на ближайшее будущее: ехать в парижскую колонию было слишком не по сердцу, увидеть же теперь Россию стало почти потребностью...» Но болезнь и самого В.И., и Л.Д. заставила их провести зиму в горах. Они весной приехали в Россию и пробыли до середины лета. Брюсов с наступлением жары уехал на Оку, откуда в июле писал В.И. в Швейцарию: «Дорогой Вячеслав! Да будет это моим первым приветом Тебе в Твоей Villa Java. (...) Не знаю почему это письмо написалось на Ты. Я попробывал изменить, ничего не вышло...» В.И. откликнулся мгновенно: «Дорогой Валерий, благодарю тебя. Благодарю за прошлое и живое, и за первины живого нового (...) Сижу над рукописью Ниобеи...» Однако «Ниобея» закончена не была, даже и в позднюю осень. Брюсов начал беспокоиться: «Северные Цветы частью уже сданы в типографию. Нам необходимо теперь знать *окончательно* может ли Ниобея быть у нас в течение ноября, не позже». Вместо Ниобеи Брюсов вдруг получает неожиданное письмо от В.И. 2 ноября 1904 г. со след. содержанием: «Огорчу ли тебя — не знаю, но... трагедия сегодня закончена, и трагедия эта — «Тантал». Опять обманываю вас. Но лично рад, что это «Тантал»; написать «Ниобею» раньше было невозможностью. «Тантал» содержит 1400 стихов или немного более (4— листа, думаю). Если берешь ее для Сев. Цв., извести меня, что рукопись должна быть выслана, хоть телеграммой. И я вышлю тотчас». И уже в субботу, 26/13 ноября (В.И. по рассеянности датирует письмо предыдущим месяцем) он предупреждает: «Тантала» я отослал (...) В «Тантале» как видишь, я начинаю стих с маленькой буквы. Казалось мне, что это облегчает фразировку. Но заэту поэтическую орфографию не стою: в Сев. Цв. нужно соблюсти единство. Притом я представляю себе трагедию, напечатанную крупным (более удобным для чтения стихов в массе) шрифтом, а не шрифтом «Прозрачности» и «Urbī et Orbī». Стих, как ритмическая строка только выигрывает от Майюскулы. (...) Опять о «Тантале». Ты увидишь, что изменения, которые я тебе обещал, я все же не сделал. Оказалось, после пережитого тогда кризиса, что его первоначальный архитектурный план — художественная необходимость. Да и сомневаюсь,

в конце концов, в абсолютной несценичности долгого вступительного диалога между Танталом и Хором. Этот пролог (трагедия в трагедии, первая внутренняя трагедия) — все таки диалог и требует богатой игры и героя, и хора.» *Пережитый кризис*, о котором упоминает В.И., это — мучительные приступы тоски и уныния от сознания своего «неправого» земного самодовления, от признания вины непреодоленной «целлюлярности» своей, от ощущения себя убийцею, вошедшего в этот мир, и осуществившего себя как особь посредством уничтожения других возможностей. Такое трудное преодоление «индивидуализма», душевно и духовно болезненное сказалось физически в припадках страшнейшего удушья. Тогда отчаянным усилием воли поэт следует древней телестике и катартике, прибегает к трагедии для «очищения страстей». Трагедия эта — «Тантал». (ср. том первый, стр. 81-84) В письме от 18 ноября В.И. уже дает технические советы: «Нет ли возможности добыть шрифты гласных с ударениями, как й, ё и особенно і (і отпадает при новом правописании. — О. Д.) — для «Тантала»? Вся моя метрика пойдет прахом, если читатель будет упорно произносить «Иксио́н» и «Амфио́н», как «Танта́л».

После опубликования «Тантала», в журнале «Искусство» появилась ругательная статья. Андрей Белый возмутился, рассорился с «Искусством», отказался от участия в нем. «Тантала» Белый сразу полюбил и остался ему верен. Впоследствии он писал: «Вячеслав Иванов трагедию *светлого* мига с магической силою запечатлел в ослепительном «Тантале», драме своей нам сжимающей души.» («Русская лит. XX века под ред. С.А. Венгерова, Москва, 1917. книга VIII. Стр. 143). В.И., узнав о случившемся, пишет Андрею Белому 1 Декабря 1905 г.: «Дорогой Борис Николаевич, после нашего свидания в Москве дошла до меня весть, что причиною твоего разрыва с «Искусством» послужила — моя трагедия... Я не мог уже увидаться с тобою, как и не мог потом писать тебе (вследствии перерыва почтовых сообщений), — но все время мне хотелось сказать тебе, до какой степени я тронут этой истинно дружеской и великодушной защитой меня как поэта. Итак, благодарю тебя и обнимаю от всего сердца. Знаю обо всем однако в общих чертах и не ясно представляю себе, почему из твоего protesta как критика против чужой критической оценки могла развиться ссора.» И, горячо убеждая Белого не отказываться от участия хотя бы в «Золотом Руне», В.И. добавляет: «...а что касается критики на моего «Тантала» в «Искусстве», я, безусловно предоставляю каждому иметь свое мнение о моих произведениях и их ценности. И если бы мне было неловко после того писать в «Искусстве», то никак уж не неудобно писать в «З. Руне», сохранившем только некоторые общие редакционные имена.» И кончает В.И. заявлением, что сотрудничать согласится лишь в том случае, если Белый сообщит редакции о своем «решении прим-

кнуть к органу». (...) «Только предложение с твоей стороны делает возможным наше (обоих) участие в «З.Р.» Но поступай, как найдешь для себя лучшим и правильным.»

Henry von Heiseler (1875-1928) — немецкий писатель, поэт, драматург, полиглот, известный переводчик классиков и модернистов. Г. Гейзелер родился в СПб. в немецкой протестантской семье. Он получил блестящее, немецко-русское образование. Родители его были русскими подданными, и «Генри» пришлось в России отбывать воинскую повинность. В двадцатитрехлетнем возрасте он переехал в Германию, поселился в Мюнхене, женился, вел светскую жизнь, вращаясь в литературных и театральных кругах. В 1901 г. поразившая его встреча со Стефаном Георгом навсегда определила духовное русло его жизни. Он столь близко сошелся с самим поэтом и его кружком, что Стефан Георге порою устраивал свои литературные собрания в мюнхенском роскошном, просторном доме Гейзелера. В 1908 г. Гейзелер послал В.И. свой перевод его «Тантала». В.И. высоко оценил полученный подарок, решил, что следует ответить обстоятельно, сделать тщательный разбор гейзелеровых достижений, и он никак не мог найти время для такого подробного письма. Не получая нетерпеливо ожидаемого отзыва, Гейзелер бросился в Петербург и сразу отправился к В.И., с которым ранее лично знаком не был. Впоследствии сын его Бернт любил повторять друзьям рассказы отца о том первом свидании с В.И.

— «Если Вам не нравится, так и скажите прямо!» — такими словами угрюмо и раздраженно вместо приветствия обратился автор перевода к автору «Тантала». — «Да ведь это превосходно, замечательно, чудесно. Как хорошо, что Вы приехали!», — восклицал В.И., горячо обнимая обрадованного гостя. Они сразу подружились. Гейзелер стал часто посещать «башню». За свое длительное пребывание в СПб. он много поспособствовал внутреннему сближению В.И. со Стефаном Георгом. Прежде всего он тронул и взволновал В.И. сообщением, что он показывал Георгу «Тантала» и, что Георге, даже через перевод, признал в авторе трагедии «большого мастера слова» и узнал в нем сочувственника в главном: в благоговейном отношении к созидательной силе языка. Гейзелер часто на память читал стихи Георга, передавая его ритмическое скандированье и его интонации. «Генри» настойчиво говорил, что при следующей поездке В.И. за границу поэтам необходимо встретиться. Но встречи такой не суждено было состояться. Покинув Россию, Гейзелер лишь редко и краткосрочно посещал родительский дом; но в 1914 г. смертельная болезнь отца заставила его приехать в Петербург. Там его и застала первая мировая война. Он был призван и должен был сражаться в русской армии против своих немецких родственников и друзей. В разгаре Октябрьской революции он — офицер — был арестован.

После всяческих приключений и мытарств ему удалось бежать в Германию. Он поселился в своем милом, окруженном лесами домике, купленном им еще в 1905 г. Там, в Баварии, у подножия Альп, он тихо, много работая, провел последние годы своей жизни; там он и умер в ноябре 1928 г. Большую радость доставляли ему литературные успехи его сына — как он, писателя и поэта. За рубежом В.И. с Гейзелером не виделся, даже адреса его не знал. В 1937 г. к В.И., в его квартиру на Монте Тарпео Герберт Штейнер, редактор «Согопа», привел однажды молодого сотрудника журнала и представил: Bernt von Heiseler. В.И. с живым интересом слушал рассказы Бернта об отце. В последний год выхода «Короны» Бернту после отъезда Г. Штейнера в Америку было поручено редактирование журнала. Творческая деятельность Генри фон Гейзелера интенсивна и разнообразна: он написал несколько сборников рассказов и статей, несколько книг лирики, несколько драм, с успехом исполнявшихся в разных театрах. Из русских авторов он переводил и поэтов, и прозаиков: Пушкина, Алексея Толстого, Сологуба, Вячеслава Иванова, Тургенева, Лескова, Достоевского и многих других.

НИОБЕЯ

Трагедия «Ниобея» написана не была, хоть и сообщает о ней В.И. в июле 1904 г. в письме Брюсову из швейцарской виллы «Ява»: «Сижу над рукописью Ниобеи, от которой неохота отрываться ни для чего другого. У нас под стародавним, широко раскинувшимся кедром, прямо рай. Солнце еще не угасло. Полдень прекрасен. А «Белая Гора» — не разоблачается.» (ср. стр. 676) Фрагменты трагедии (насколько мне известно) никогда нигде в печати не появлялись. Где рукопись — не знаю; быть может, она обнаружится в каком-нибудь хранилище манускриптов. В римском семейном архиве Ивановых оказалось несколько черновых набросков; среди них немного внятных строчек. — Вот они:
Ниобея тихо приподымает с лица темное покрывало. Горная местность вокруг: луговые склоны Сипила; утесы, увитые плющом. Изредка звуки свирели вдали. Нашедшее облако медленно расходится: Ниобея провожает его глазами.

НИОБЕЯ

О, Зевсов облак, голубь тьмы, затвор очей,
До дна испивших света свет и ночи ночь,
Летейских струй сладчайший колыбельный мрак!
Как сизокрылой бурей, что дремой глухой
Меня обвеял: ах, почто с главы моей

Ты стоял ныне, как с нагой вершины снег?
Что не умчал, могучий пестун, Гарпий брат,
Усталую на Персефонин бледный луг,
В родимый сонм богами убиенных чад?

...

Так, безучастным оком вижу вновь тебя,
Далеких дней пустынный сад! И вас, холмы,
Святой приют разлукой окрыленных грез,
Топчу стопой невольной! И любезны мне
Покой недвижный хладных скал престол,
И ткани темной вокруг главы поникшей тень;
Но вожденней камнем стать меж глыб немых.

.....

НОВЫЕ МАСКИ

- 76 «Новые Маски» впервые появились в виде вступительной статьи к трехактной драме Л.Д. Зиновьевой-Аннибал — «Кольца». Москва. 1904. Книгоизд. «Скорпион». В том же 1904 г. статья была напечатана отдельно в «Весах», VII. Через пять лет она вошла без перемен в сборник статей — «По Звездам». С. Петербург. Изд. «Оры», 1909. Стр. 54-64.
- 79 «Кольца», драма в трех действиях, Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. М. 1904. Книгоиздательство «Скорпион».
- 80 Стих Валерия Брюсова («Медея»). — Прим. В.И.

ВАГНЕР И ДИОНИСОВО ДЕЙСТВО

- 83 Впервые: — «Весы», 1905, 2. Статья вошла в сборник «По Звездам», стр. 65-69. В.И. пишет Брюсову 1 ноября (19 окт.) 1904 г.: «Конечно, Вагнер не чистый дионисик. Но что его «сонм был посвящен служению Муз и Диониса» — весьма точно: его заслуга, что он в теоретических статьях первый из художников заговорил о Дионисе. Мне весело, что Шик (Maximilian Schick. — О.Д.) применил к Вагнеру метод моей статьи о Ницше. Значит он плодотворен. Важно замечание о лейтмотиве как символе. Мой приятель Острога, проф. здешней консерватории и композитор, хочет нам писать еще о лейтмотивах Вагнера: нужно различать среди них символы и не-символы; кроме этого многое, принимаемое за лейтмотив обуславливается просто тематическим развитием...» А 2 декабря В.И. уже говорит о своем очерке: «Я хотел написать маленькое послесловие к посланной тебе статье Острога о лейтмотивах (Подробнее и техничнее он думает писать еще, если эта

статья найдет одобрение), тщательно составленной и могущей, на мой взгляд, способствовать своими полемическими и техническими поправками уяснению важных вопросов, поднятых Schick'ом. Но у меня вышла и по содержанию, и по форме нечто для крупного шрифта. И краткость статьи мне кажется ее преимуществом с точки зрения формы. (...) Вместе, как видишь, je plaide ma cause в качестве автора хоровых трагедий, которые достигают в моей мысли, полного действия только окруженные музыкально симфонией.» И В.И. настаивает 28. XII. 1904. — «...вопрос о Вагнере должен был бы разрабатываться в «Весакх» постоянно, ибо он все еще вопрос открытый и имеет центральное значение во всем искусстве, не только в музыке.»

Автор статьи о лейтмотивах Вагнера, проф. женевской консерватории по классам рояля и гармонии, директор филармонического оркестра при «Большом» театре Женевы, был известен под фамилией — Ostroga (Острога). Но фамилия такая была не именем его рода, а революционным псевдонимом его отца. Видный политический деятель, один из организаторов польского восстания 1863 г., Валериан Мрочковский (Mroczkowski) назвал себя — О с т р о г а (б.м. в ознаменование своего пребывания в острогах). Наименование такое перешло к его потомству. Высланный за границу Валериан Мрочковский-Острога на всю жизнь стал эмигрантом. Женат он был на графине Зое Сумароковой. В Люцерне, в 1867 г., у них родился сын — Феликс. Отец Зои, адъютант Александра II-ого, был композитором; от него, вероятно, внук и унаследовал музыкальное дарование. (Старик Сумароков был дедом Феликса Острога и прадедом другого Феликса — Юсупова, убийцы Распутина.)

В Шатлэне Феликс Валерианович Острога был у Ивановых частым гостем. Он давал уроки музыки Вере, Косте (детям Л.Д. от первого брака) и «маленькой» Лидии (дочке В.И. и Л.Д.). Но сближению Острога с семьей В.И. способствовала не только музыка: Лидия Дмитриевна имела обыкновение принимать деятельное участие в детях из (по разному) несчастных семейств, с которыми ее сталкивала жизнь. Она давала детям образование, соответствующее их способностям, и, по возможности, заботилась об их дальнейших судьбах. Случалось, что девочек, ей особенно понравившихся характером ума и душевной нежностью, она для воспитания брала в свой дом. Выросши, они становились близкими друзьями и членами семьи. (В выборе своем Л.Д., кажется, ни разу не ошиблась). В 1904 г. на вилле Жавá у Л.Д. жили три девушки. В одну из них, миловидную Ольгу Никитину, влюбился Острога. Она стала его женою. Брак оказался счастливым, и Феликс Валерианович сделался своим человеком в доме Ивановых. После их переезда в Россию переписка с Олечкой некоторое время продолжалась; связь была прервана войною и революцией.

Спустя некоторое время после переселения В.И. в Италию переписка с Ольгой Федоровной восстановилась. О.Ф. продолжала жить с мужем в Швейцарии; потом переехала во Францию, где Ф. Острога умер в 1936 году. С Олечкой Лидия Вячеславовна переписывалась до начала Второй Мировой Войны. А по окончании войны, уже в пятидесятых годах, приехал в Рим французский дипломат (служивший при министерстве иностранных дел) — Юрий Феликсович Острога, сын Олечки. Он рассказывал про мать и сообщил, что она умерла в 1947 году. Что касается статьи о лейтмотивах Вагнера, то Брюсов ее не напечатал; но в № 4 «Весов» 1905 г. появилось «Письмо из Женева» («музыкальный сезон»), подписанное — F. M. Ostroga.

ПРЕДЧУВСТВИЯ И ПРЕДВЕСТИЯ

- 86 Новая органическая эпоха. I-V. Театр будущего, VI-XVI. Эта двухчастная статья впервые появилась в «Золотом Руне», 1906, 5-6. В.И. включил ее в сборник — «По Звездам», стр. 189-219.

ПРИМЕЧАНИЯ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

- 93 «Новые Маски», стр. 54. (В.И. указывает стр. ПЗ, 1909 г. См. выше стр. 76. — О.Д.).
- 99 «Вагнер и Дионис», стр. 67. (Эта стр. изд. ПЗ, 1909 г. См. выше стр. 84. — О.Д.).
- 102 Вместо развития этого положения привожу следующие строки из моей книги «Кормчие Звезды»: (стр. 260)

*С маской трагической мы заедино мыслить привыкли
 Бурю страстных речей, кровь на железе мечей...
 Древний собор Мельпомены, ступень у фимелы пришельцам
 Дай! Герои встают; проникновенно глядят;
 Красноречивые губы, безмолвно-страдальные, сжаты;
 Тайный свершается рок в запечатленных сердцах.
 Бремя груди тесной — тяжелую силу — Титаны
 Вылили в яррой борьбе: внуки выносят в себе.*

(В этом примечании В.И., цитируя «Тихий Фиас» из КЗ, опустил заглавие и в третьей строке сверху заменил слово «фиас» словом «собор». Указанная им стр. 260 относится к изд. КЗ 1903 года. В нашем изд. «Тихий Фиас» находится в Томе I-ом, на стр. 641. — О.Д.).

ПРОМЕТЕЙ

- 105 Трагедии «Прометей» по первоначальному замыслу В.И. надлежало быть третьей частью трилогии: — «Тантал», «Ниобея», «Прометей». Но «Ниобея» не написана, отпала вторая часть — трилогии не стало. После опубликования «Тантала» В.И. о «Прометее» думать не переставал и продолжал над ним работать. Собираясь в 1906 г. выпустить «небольшой сборник стихов» и обещая Брюсову «текст сборника доставить на Пасхе», В.И. добавляет: «о «Прометее» понял так, что он может появиться одновременно со сборником, что мне именно желательно.» (Письмо помечено: «Понедельник» без даты). Не появился «Прометей», даже и написан не был он в 1906 г., но трагедию свою В.И. не покинул: «К осени хочу приготовить «Прометея». — Это сообщает он 1 июня 1907 г., но ни в том, ни в следующем году «Прометей» дописан не был. Текст его был закончен к концу 1914 г.; тогда его собиралось напечатать московское издательство «Мусажет». Но план этот не осуществился, и трагедия появилась в «Русской Мысли», в № 1 (январь-февраль 1915 г.) под заглавием «Сыны Прометея» и без деления на «действия». Но там, где теперь кончается первый «хоровой» акт, автор сделал пометку: — «Перерыв действия». Отдельной книжкой под заглавием «Прометей» трагедия вышла в издательстве «Алконост». Петербург, 1919 г. Стр. 1-81.
- «Прометей» не представляет собою продолжение «Тантала» и отнюдь не является составной частью, ранее задуманной трилогии. Ямбическому триметру «Тантала» не соответствуют рифмованные анапесты хоров и белый стих диалога. Сам автор называет форму «Прометея» *романтической*. Трагедия начинается с хора Океанид; между первой строфой и второй раздается ответ Прометея. Таково первое явление; за ним следует диалог Прометея с Эринниями, образующий явление второе; диалог заканчивается третьей (последней) строфой хора Океанид. Три строфы эти не только в 1919, но и в 1915 г. появились не впервые: в первой части СА (1911) на стр. 239-243 напечатан «Дифирамб» — «Огненосцы», написанный в 1906 г. Он начинается песнею Океанид в три строфы, которые дословно (но без разделяющего их выступления Прометея) соответствуют трем хоровым строфам трагедии. Различения лишь в знаках препинания: третья строка первой строфы кончается в СА запятой (,), а в «Прометее» — точкою с запятой (;). В конце второй строки второй строфы поставлена запятая, которой в Прометеевом хоре нет. Третья строка третьей строфы в СА: — «Древний хаос в темнице святей...». Она в «Прометее»: — «Древний хаос в темнице — святей». Первая и вторая строфы в СА кончаются восклицательными знаками и многоточиями (!...); в «Прометее» стоит восклицательный знак, но многоточия нет (!).

Для трагедии «Прометей» В.И. составил краткий «указатель именной и словесный»:

Адамант — значение самого твердого из камней и из металлов: алмаза и стали.

Атлант — один из Титанов, подпирающий плечьями свод небесный.

Афина — безматерняя дочь Зевсова, дева-воевода, богиня премудрая.

Бия — Сила, — олицетворение Насилия в Эсхиловой трагедии «Скованный Прометей».

Гермес — сын Зевса, бог тайны, легконогий вестник богов, посредник между небожителями и подземным царством.

Гефэст — бог огня, ковщик металлов, искусный художник.

Гея — богиня, Мать-Земля.

Дионис — сын Зевса, бог исступлений и упоений.

Зевс — верховное божество, «отец людей и богов».

Киприда — богиня любви (она же — Афродита).

Кратос — олицетворение Власти в Эсхиловой трагедии «Скованный Прометей».

Кронид — сын Крона, Зевс; в предлежащей трагедии Зевс-Кронид отличен от верховного, извечного Зевса, как его теневой двойник и миродержец-наместник.

Мойры — три сестры, три Судьбы.

Немесиды — богиня возмездия, карательница гордыни.

Нерей — бог глубин морских, отец сонма нимф-Нереид.

Ночь — богиня древнейшая.

Океаниды — дочери великого потока — Океана, — нимфы текущих вод, струящихся в морскую пучину, и волн прибоя.

Орион — великий ловчий, обращенный со своею сворою в созвездие.

Оры — богини времен года, щедрые и улыбочивые плясуньи.

Орхестра — круглая площадка для хора и — в эпоху древнейшей трагедии — для лицедейства.

Пейфó... — богиня, подающая дар убедительного слова.

Просцениум — помост за орхестрою, на котором, оставив орхестру хору, играли лицедеи с века четвертого.

Тирс — ствол с листвою, служащий копьем и посохом в руках испуганных жриц и поклонников Диониса.

Эриннии — дочери Ночи, змееволосые мстительницы, со змеями и мрачными светочами в руках, преследующие преступника по пятам.

Хариты — три сестры, три Благодати, — богини, подательницы радостного строя, красоты и прелести.

О ДЕЙСТВИИ И ДЕЙСТВЕ

- 156 Свои раздумья об антиномической природе «действия» в связи с исследованием о «существовании трагедии» В.И. записал в 1919 г., когда, благодаря созданному Алянским «Алконосту», ему представилась возможность издать «Прометей» отдельной книжкой. Текст трагедии лежал перед В.И., полностью напечатанный, когда он принялся писать свой этюд, который явился осознанием давно законченного произведения. Статья образует как бы комментарий к трагедии, и В.И. опубликовал ее в виде вступительного очерка к «Прометее»: («Прометей»). Петербург. Изд. «Алконост», 1919. «Предисловие», стр. V-XXV.) Сам автор предисловия своего никак не озаглавил, но содержание очерка убедительно подсказывает заглавие. Сообщения о «действии» и «действе» имеют значение совершенно независимое от трагедии «Прометей». В.И. имел обыкновение такого рода «предисловия» включать в виде отдельных статей в составляемые им сборники. Поэтому мы, именуя «предисловие» — согласно теме его — «*О Действии и Действе*» и помещая его особо, как законченный этюд, — этим лишь исполняем невысказанную волю В.И.

ПРИМЕЧАНИЯ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

- 159 Это естество оскверняемо или заражаемо душевными «миазмами» и может нуждаться в очищении. После персидского нашествия весь огонь в занятых врагом местностях должен был быть потушен и заменен огнем, затепленным у очага Фебова. Донесший его из Дельфов в Платеи к вечеру того же дня Эвхид пал мертвым от истощения сил.
- 160 Обычно повествовалось, что Титанов испепелил карающий перун разгневанного Зевса. Сам Прометей выше говорит, что они были «убиты мезью Зевсова орла». Пандора дает их гибели истолкование имманентное: дикое причащение божественной плоти обратилось для детей Хаоса в опаляющий огонь.
- 160 Лица и действия любимцев и избранных Прометей предлежащей трагедии — свободное создание ее автора. Их имена значат: Архемор — начаток рока; Архат — начаток вины и кары; Автодик — самосуд; Пирр — огненный; Флогий — пламенеющий; Дадух — носитель светоча; Никтели — ночной; Астрапей — молниеносный; Керавн — перун; Аргест — бело-блестящий. Имя самого Прометей отвечает нашему «Промыслитель».
- 162 Род богов именуется существами иными именами, нежели те, какими род смертных называет явление этих существ в мире.

- 166 Таково у Эсхила представление о конечности державы Зевса и о преобладающей силе его преемника (наряду с многочисленными у этого благочестивого поэта доказательствами признания в Зевсовом облике начала абсолютного). Таково и провозглашаемое Эсхиловым Прометеем чаяние грядущего избавителя. Таково, наконец, в мистике Элевсина и орфиков, чувство Персефоны, матери Иакха или Диониса-Загрея, как глубинной девственной сущности женского начала в Божестве.

НАЛЬ И ДАМАЯНТИ

- 171 Издается впервые. Из задуманной трехактной драмы В.И. написал лишь первое действие. Зимой 1934-1935 года дочь В.И. — Лидия Вячеславовна (композитор, проф. Римской Консерватории «Santa Cecilia») решила написать оперу — «Наль и Дамайанти». Главною темою, музыкальной и фабулярной, была для Л.В.И. тема азарта, игры в кости; она пыталась сохранить дух древних текстов, ходила по библиотекам в поиске источников, продумывала характеры героев и распределение сцен. Однажды, рассказывая отцу о своих литературно-музыкальных планах, Лидия вдруг спросила: «А почему бы тебе не написать для меня либретто на тему «Наля»? В.И. с радостью принял предложение сотрудничества. Он незамедлительно принялся писать, но сразу увлекся своими собственными мыслями и вымыслами по поводу индусской сказки, которую с юности любил. Закончив первый акт, он показал его дочери. Лидия пришла в восторг от стихов, но стала решительно возражать на постановку основного вопроса и на интерпретацию действующих лиц. Разгорелся спор; они расходились во всем: в понимании зла, в определении характера вины Наля и в истолковании смысла возмездия. Лидия обязательно хотела убрать Амву, с которой В.И. не соглашался расстаться. Споры их не были плодотворны: В.И. небрежно бросил куда-то тетрадку со стихами о Нале и Дамайанти. Стихи те не только не были напечатаны, но их кроме членов семьи никогда никто не читал.

О СУЩЕСТВЕ ТРАГЕДИИ

- 190 Впервые статья «О Существе Трагедии» появилась в журнале — «Труды и Дни» (Двумесечник Издательства «Мусает»), № 6. Ноябрь-Декабрь 1912. Стр. 1-15. Статья вошла в сборник «Борозды и Межи» — Опыты эстетические и критические. Москва. Изд. «Мусает». 1916. Стр. 235-255. К статье прибавлен «Экскурс»: «О лирической теме». Стр. 256-258. В «Трудах и Днях» текст excursus этого являлся заключительной частью самой статьи. Разночтений

нет. Только стихотворение А. Скалдина, поставленное в виде эпитафии к статье «О Существо Трагедии», напечатанной в журнале, опущено в «Бороздах и Межах». Вот оно:

Сошлись майской ночью звездной
Заложники своей вины,
Единой волей сведены
Над узкой каменною бездной,
Отца единого сыны.

То Дионис-Загрей сладчайший
И сребролукий Аполлон, —
Кому удел определен
Вражды и дружбы величайшей
До истечения всех времен.

А. Скалдин. «Зодиак-Близнецы».

Немецкий перевод под заглавием «Der Sinn der antiken Tragödie» впервые появился в журнале «Hochland», Heft 3. 1936-1937, München. В 1955 г. этюд о «Трагедии» вошел в сборник статей В.И.: Wjatscheslaw Iwanow, «Das alte Wahre». Berlin und Frankfurt A.M., Suhrkamp Verlag.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ НОРМА ТЕАТРА

- 205 На тему «Эстетическая Норма Театра» В.И. прочел публичную лекцию в 1914 г. Через два года он переработал текст доклада в статью: — «Новая Жизнь» 1916. Статью эту В.И. включил в «Борозды и Межи», прибавив к ней в виде экскурса маленький этюд из «Аполлона», появившийся там в 1909, № 1, под заглавием — «Кризис Театра». Статья — «О Существо Трагедии» с экскурсом «О лирической теме» и статья «Эстетическая Норма Театра» с экскурсом «О кризисе Театра» («Эст. Норма Театра» — «Борозды и Межи», стр. 261-278; «О Криз. Театра» — стр. 278-286) составляют Отдел III сборника «Борозды и Межи» под общим заглавием — «Игры Мельпомены».

МНОЖЕСТВО И ЛИЧНОСТЬ В ДЕЙСТВЕ

- 219 Маленькая статья эта была написана весной 1920 г., когда В.И. работал в Театральном Отделе Наркомпроса. В том-же 1920 г. она появилась в «Вестнике Театра» № 62, 2 мая. Статья дает точные, ясные формулировки того, что В.И. ранее говорил о театральном действе. Поставленная после «О Кризисе Театра», она представляет собою как бы второй «Экскурс».

COR ARDENS

- 221 В.И. пишет Брюсову 6 марта 1904 г. из Швейцарии, что спешит «отправить пока не поздно — семь стихотворений» для пополнения «Прозрачности». Книга лирики эта едва увидела свет, как В.И. сообщает о посылке новых пьес. Были направлены им в Москву отдельные стихи и целые циклы стихов (23 мая, в середине июля, 1 ноября, 7 декабря и 28 декабря); все они были написаны в 1904 г., и все они тогда предназначались для Альманаха «Северные Цветы». 27 сентября (14 ст. ст.) 1904 г. скончался отец Лидии Дмитриевны, и Ивановыми было принято решение окончательно переехать в Россию; но отъезд все откладывался. Второго января 1905 г. В.И. шлет Брюсову из виллы «Ява» новогодний привет: «...Так и не пришлось встретить с вами новый год. Но так как мыслью я был с тобой и с твоей семьей, то представляю тебе отчет о январской встрече года. В наше уединение допущен был любимый нами Вл. Эрн. (...) Слышал ли ты о милom Эрне, напр. от Белого и Флоренского? Мы вздумали написать *ex tempore* стихи, и вот что написал Эрн:

Как во чистом поле
Во зеленом
Стоит холм-гора
Агромадная.
А под тем холмом
Спят покойнички
Превеликие:
Сам Самсон-богатырь
Купно с братией,
Царь-Давид, Соломон
Со пророками;
И святые угоднички
Земли русской
Упокоили в нем
Свои косточки.
И идет молва
По полям, лесам,
И по всей земле
Мати-страдальной, —
Что придет год
Что придет час
И разверзнется та
Гора надвое,
И восстанут

Те покойнички,
Один за другим
До последнего;
И пойдут ходить
По лицу всей земли
От Востока и Запада
И до Севера
Ой, ты гой-еси
Новый Год!
Ты скажи, скажи нам
Правду истинную:
Уж не ты ли тот год
Жданный, гаданный?

Лидия Дмитриевна:

Скончался год. О, дани Смерти!
Зерно в могиле умерло.
Родился год. О, братья, верьте:
Зерно в могиле проросло.

А я главным образом занимался в это время следующим посланием к тебе:

В час новогодних суеверий
Тебя я помню, мой Валерий,
Хотя строптивою судьбой
Мы все разлучены с тобой.
Когда б справляя я с вами елку,
Мы ныне б, верю, без умолку
Читали взапуски стихи
(Так архаической трухи
Мои полны, твои — так ярки
И жизненны!)... Потом подарки
Срывали б... И в полночный час
Вновь ритмы подмывали б нас.
Мы дочитались бы до хрипа!
Тогда, быть может, твой Агриппа
Вещал бы нам, что в новый год
Сужен России дар свобод...
Иль, вспомнив воскового Блока,
Мы б заклинали волю рока,
Плеская восковой расплав, —
И в миске флор российских слав
Пред нами плавал бы, победный...
Быть может, Миропольский бледный
Прислал бы духа в гости к нам...

А здесь потусторонним снам
Я предаюсь в объятьях Шведа;
Не знаю, будет ли победа;
И делит юный Сведенборг
Мой поэтический восторг...

Февраль 1905 г. В.И. проводит в Шатлэне, откуда продолжает посылать в «Скорпион» стихи. 6 февраля он пишет Брюсову: «Посылаю три солнечных песни, в честь февральской весны...» А 24 февраля сообщает в письме, помеченном Женева «Очень собираюсь в путь, но не раньше, как после 10 марта (русского). Летаргия Св. Цв. меня тревожит. (...) Получил ли ты «18 февраля» и «Бессонницу»? Письмо начинается с жуткого предупреждения: «...пророс великий росток! Правда, общее безумие — реально — охватило Россию... *Пережить* нужно все, и *уцелеть*... Помни это!» Наконец, в апреле, В.И. и Л.Д. без детей выехали в Россию. Они по дороге остановились на несколько дней в Вене, провели месяц май в Москве; в июне приехали в Петербург. 18 июня (датировка — по старому стилю. Из Швейцарии В.И. помечал письма либо обоими стилями, либо только по грегорианскому календарю) В.И. сообщает Брюсову свой адрес: СПб. Петербургская сторона. Офицерский пер. д. 7. кв. 13. (штабс-капитана Котуренко), но тут же предупреждает: «Дорогой Валерий! Я в Петербурге. Мое временное отечество — Публичная библиотека. Всем сердцем влекусь к тебе. Ты не должен уехать из этих краев не увидевшись со мной. Пока на Иматре напиши о себе, и напиши стихи; хочю ответить тем же. SALVE. SOLVE. Твой Вячеслав.» И 23 июня спрашивает: «Получил ли ты мои стихи в ответ на твои дивные?» А 31 июля В.И. сообщает: «Адрес мой — Таврическая 25, кв. 24. Мы наняли здесь квартиру, так как моя книга надолго (сравнительно) привяжет меня к Петербургу.» (книга — «Эллинская религия страдающего бога» — О.Д.) В письме от 29 августа 1905 г. В.И. описывает свое новое жилище: «...Живем (вдвоем с Л.Д.) наверху круглой башни * над Таврическим парком с его лебединым озером. За парком, за Невой фантастический очерк всего Петербурга до крайних боров на горизонте. В сумеречный час, когда тебе пишу, ухают пушки, возвещая поднятие воды на Неве, и ветер с моря, кружа вихрем желтые листья парка, стонет и стучится в мою башню. Приезжай — навести!» Начались «Ивановские среды». В тревожном, революционном Петербурге 1905 г., среди литературных и житейских хлопот, в промежутках между ночными поэтическими научно-богемными бдениями В.И. пишет много стихов, откликаясь на большие и малые события дней, сообщая свои раздумья. Стихи эти он печатает в альманахах и журналах, но намеревается собрать их в единую новую книгу лирики, имя которой ему уже известно: — Cor Ardens. В июне 1906 г. В.И.

считает сборник стихов готовым к печати; он пишет 3. VI. 1906 г.: «Относительно *Cor Ardens* я был бы рад, если б книга имела целиком внешность *Stephanos'* а. Так как и *Верхарн* издан аналогично, я думаю, что это мое заявление значительно упрощает решение вопроса о формате, шрифте и т.д. Что касается шрифта, то как ни лежит мое сердце в последнее время к крупным шрифтам для стихов (даже корпусу, как в соч. *Бальмонта*), тем не менее красивее всего будет *Эльзевир* со шпонами — т.е. именно точное воспроизведение *Stephanos'* а. Думал я еще, как тебе и говорил, о малом формате и т.д. по образцу «*Кормчих Звезд*»; но это были бы поиски за неизвестным. Да и более общительной будет казаться книга в формате ваших последних томов. Издание *Stephanos'* а я считаю совершенно красивым. Что же до обложки, по моему лучше всего — простой с красным *Cor Ardens*; об этом еще, может быть, сговоримся потом. Я вышлю в скорейшем времени текст, начиная с 1-го отдела. Как заглавные листы, так и лист посвящения можно напечатать после. Я не нашел еще окончательной редакции латинских строк.»

Вскоре у В.И. являются сомнения в выборе заглавия; он собирается его переменить и назвать книгу — «*Iris in Iris*». 9. I. 1907 г. он пишет: «*Iris in Iris*» скоро вышлю. Сомов уже набросал предварительный эскиз обложки.» Но уже через несколько месяцев устанавливается первоначальное заглавие — *Cor Ardens* для большого сборника стихов, состоящего из трех «книг»: — *Cor Ardens* — *Speculum Speculorum* — *Eros*, из которых вторая — *Speculum Speculorum* посвящается Брюсову. В.И. его оповещает 1 июня 1907 г.: «Наконец, о своей книге стихов, тебе посвященной так:

Cor ardens cecini novo libello.
Hoc dicavi Valerio poëtae
Sanctae mnemosynon sodalitatís.

Не я виноват, а Сомов, что восстановлено прежнее заглавие *Cor Ardens* в противоречии с последним объявлением. Я ведь предоставил художнику вдохновляться идеей «Сердца» или «Радуги» по своему выбору. Эскизы Сомова к *Iris in Iris* его не удовлетворили. Готовую обложку он, вероятно, уже выслал. Рукопись моя почти готова, вышлю на днях. (...) Дела не позволяют выбраться из Петербурга в деревню.» Второго июля В.И. назначает Брюсову свидание: «Дорогой Валерий, я задержался в Петербурге, но через несколько дней — дней через шесть, семь — буду проезжать через Москву, и хотел бы увидеться с тобой на вокзале (...); тогда передам тебе лежащую здесь готовую рукопись книги *Cor Ardens* — *Speculum Speculorum* — *Eros*.» Передачу рукописи В.И. немного задержал, вносил в нее поправки и изменения; все же она была доставлена издательству почти в обещанный срок. Но тут возни-

кают неожиданные осложнения: резкие нападки «Весов» на «мистический анархизм» и лично на В.И. грозят разрывом. (История отношений В.И. с «Весами» и с другими журналами той поры будет рассказана в третьем томе, где появится статья В.И. «О неприятии мира», вызвавшая недружелюбную полемику. Здесь мы затрагиваем вопрос о «Весах» лишь поскольку выступления сотрудников журнала против ими непонятых идей вождя русского религиозного символизма касаются появления на свет СА). В.И. пишет Брюсову из Загорья 23. VII. 1907.: «Я не знаю до какой степени простирается их («Весов») враждебность к литературным начинаниям, с которыми связано мое имя. (...) Вопрос о издании «Сог Ardens» я, разумеется, совершенно изолирую от вопроса о моем сотрудничестве в «Весах». Если же это не так, предупреди.» Брюсов отвечал успокоительными письмами, но «Скорпион» к набору книги не приступал; прошло два месяца. В.И. начинает сердиться: 27 сент. он посылает Брюсову ультимативный запрос: «Удивительно, что ты уверен, что я не «посетую» за небрежение моей книгой. Ссылка на «срок» не при чем. Сроком никогда не было обусловлено издание. О том, что теряю черед, я не был предупрежден. Книга не была готова — вот и все. Вы могли отказаться издавать немедленно. Но я получил определенное обещание, что печатанье начнется тотчас. На этом условии я выслал рукопись. О шрифте меня не известили своевременно. Если вам издавать «Сог Ardens» не охота, я ведь не навязываю своей книги. Но класть дело об осуществлении издания под сукно нельзя. Я прошу определенных гарантий, касающихся времени появления сборника.» И он настаивает в P.S. «На долго ли нет шрифта? Если на месяц *minimum*, я согласен на эльзевир, (в июльском письме В.И. установил: шрифт как *стихитворения* в «Весах» — О.Д.) с условием чтобы внешность и все подробности издания соответствовали твоему «Венку». Напиши мне, как друг, сюда *tout* же — будь мил и великодушен! — хоть *billet de correspondance*. («будь мил и великодушен» — В.И. вставляет потому, что несколько предыдущих страниц письма были полны горькими и язвительными упреками — О.Д.). Между прочим о «Сог Ardens», о шрифте и *сроке*, когда окончится печатанье.» (Курсив В.И.)

И вдруг все оборвалось. Смерть Лидии Дим. (17 окт.) обесмыслила для В.И. книгу лирики, кончающуюся «Эросом» и «Золотыми Завесами». Из Петербурга 8 января 1908 г. в письме к Брюсову после отчета о невыполненных переводах и рецензиях В.И. признается: «Причина та, что ничем литературным заниматься до сих пор я не мог. И единственно, что могу прибавить, это — что я твердо решил теперь работать и быть прилежным в исполнении своих литературных обязательств. По той же причине произошло и замедление в высылке рукописи моей книги стихов, прискорбное ч печальное для меня самого, («рукопись стихов» — это добавле-

ния к СА — О.Д.) Рукопись эту я, конечно, вышлю на днях. Все в ней закончено, кроме устройства книги по новому плану (...) Сомов желал бы, чтобы его обложка была все же обложкой для всей, хотя бы тройной книги. Я ничего не имею против; с внешней стороны это даже красивее. Тройная книга может носить внешний и простейший заголовок по первой из своих составных частей. Печатный тительблат будет точнее.» («Тройная книга»: COR ARDENS — SPECULUM SPECULORUM — ЭРОС и ЗОЛОТЫЕ ЗАВЕСЫ — О.Д.)

Прошло почти три месяца. В.И. сообщает: «Вчера отослал на Николаевском вокзале мой пакет со стихами для «Весов». (...) «...я буду в нем (в апрельском номере — О.Д.) представлен двумя вещами: а /циклом «Повечерье» (8 стихотворений) и б/ Грозным пророчеством моей Сивиллы. Циклом «Повечерье», посланным для «Весов», но предназначенным дополнить «книгу стихов», окончательно определяется состав лирических пьес сборника «Cor Ardens» как он был задуман и завершен весной 1908.

Лето 1908 г. В.И. проводит в Крыму. В предотъездном письме из Петербурга от 28. VII. 1908. он назначает Брюсову свидание: «Я уезжаю и спешу. Поэтому только две строчки. Хотелось бы и нужно было бы увидеться на вокзале. Мой адрес: Судак (Таврической губ.). Дача Герцык. Мне (...) Я пишу книгу лирики.» Новая книга эта — «канцоны и сонеты, посвященные имени Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал». В дневнике В.И. имеется запись от 15 июня 1908 г.: «42 сонета и 12 канцон должны, по меньшей мере, войти в мою будущую книжку «sub specie mortis». Вчера я кончил первую канцону (...) Всего есть для книжки, покамест, три сонета.» Собрание этих стихов, названное «Любовь и Смерть», В.И. хотел издать отдельной книжкой, как за год до того был издан «Эрос». Брюсов в письме от 3 ноября 1908 г. возражает: «Что касается твоего нового цикла стихов, я считаю решительно необходимым, чтобы ты включил его как хотел в Cor Ardens. 25 страниц, о которых ты говоришь, нисколько не отягчат книгу. Напротив, отдельно изданный сборничек с твоим именем, несомненно повредит ей. Что касается быстроты издания книги, то оно будет зависеть от тебя. Сейчас дело несколько замедлилось, потому что при переезде из Крыма в Петербург ты задержал корректуры. Но все будет скоро восстановлено, и ты будешь получать лист за листом без всяких промедлений.» Но набор продвигается медленно, а В.И. в течение 1909 г. продолжает пополнять новыми стихами отдел «Speculum Speculorum». Последнее стихотворение для него было написано 3 августа, а 18 авг. В.И. отмечает в дневнике: «справился с корректурами Cor Ardens». К осени 1909 г. книга вся была набрана и проверена. Брюсов пишет из Швейцарии 2 сентября: «Нетерпеливо жду появления Cor Ardens. Книга эта всем нужна». И В.И. отзывается в дневнике 23 авг.: «Открытка

Валерия из Бриенца была радостью дня. Он требует Cor Ardens, говорит, что книга «всем нужна.» 27 авг. были доставлены последние листы: «Принесены желанные корректуры (...) Ночью читал Cor Ardens». Однако, книге, уже напечатанной, не сразу привелось увидеть свет. К тому времени были уже приготовлены к печати сонеты, канцоны, Венок сонетов и многие другие лирические стихотворения, и В.И. говорил, что «Любовь и Смерть» ему «необходимо издать немедленно», но он еще сомневается включить или не включить песни эти в общий сборник; не лучше ли опубликовать их отдельно? Наконец он решает поместить их в виде заключительной части в СА; однако за всю зиму и весну он все-же не собрался отправить рукопись в Москву. На «башне» в годы после ухода Лидии Дмитриевны В.И. был общителен и весел, но часто с трудом преодолевал припадки отчаянной тоски. Себе он вполне отдавал отчет в своем душевном состоянии. Записи в дневнике: на 25 июня 1909 г. — «Вообще полоса почти уныния, почти гефсиманская ночь в тех садах души, куда я стараюсь не заглядывать (...) я очень тоскую. Я не иду, я влачусь по земле.» И далее, на 27 июня — «Неправда в словах, не претворенных в дела. Нет путей к жизни. Все пути ведут из жизни или пролегают в ней. А я вне жизни, и все же мечтаю наложить печать образа светлого на жизнь. Строгости большей и большей чистоты требует от меня жизнь. Непрерывной внутренней молитвы, которую я уже знаю и которую, быть может, уже дышу, но еще не полною счастливою грудью.» Однажды В.И. признается другу в «сухоти души», в заковывающем безразличии. Брюсов откликнулся сразу, горячо. Он пишет 18 января 1910 г. — «Несмотря на то, что мы разделены с Тобой всеми внешностями нашей жизни и, последние годы, встречались крайне редко, — я чувствую Тебя близким и бесконечно себе дорогим. Скажу даже, что Ты мне самый близкий изо всех, ныне живущих существ. Не знаю, как такие слова отзываются в Твоей душе, но все же хочу их Тебе сказать. Мне было очень понятно все, что Ты написал мне о «крайнем равнодушии, оковывающем Тебя». Это чувство я пережил сам и отчасти еще переживаю до сих пор. (...) Что должно делать мне, я ищу, я стараюсь понять, я надеюсь услышать от Тебя. Но Тебе прежде всего, усилием воли, надо стряхнуть с себя Твое равнодушие. Сейчас время, когда тебе нельзя, когда Ты не имеешь права — молчать. Последние годы, ушедший в совершенно нечитаемое нигде и никем «Золотое Руно», Ты как бы не существовал в русской литературе. Единственное Твое дело было — сборник «По Звездам». Это очень много, это дело едва ли не великое, но для наших дней даже великого мало. Надо больше. Ты должен писать, Ты должен говорить, Ты должен учить. И прежде всего Ты должен воскреснуть как поэт. «Cor Ardens» более чем необходимая для нас книга. Отсрочка каждого дня ее появления

— есть Твое преступление перед русской литературой, и следовательно перед русским обществом, перед всей Россией.»

К весне 1910 г. в душевном состоянии В.И. совершился благой поворот. Письмо Валерия своим волнующим призывом к творчеству увеличило, борющуюся с «равнодушием», силу. Но главное было в другом: В.И. принял основное решение, и жизнь его, ранее внешних переломов, потекла по новому руслу. Еще недавно был он полон смуты и сомнений: Лидия во сне говорила ему: «дар мой тебе дочь моя, в ней приду». И он спрашивает себя в дневнике: «Наступит ли, наконец, приблизится ли обетованное мне и вместе как бы от меня требуемое Лидией? Как можно требовать от меня того, что должен осуществить и исполнить другой?» Но вот Вера, точно услышав приказ матери, в письме (она гостила тогда у друзей вне Петербурга) приглашает В.И. «провести с нею зиму в Риме». В ту пору это не случилось: принятая на Высшие Женские Курсы Раевского (петербургский женский Университет), Вера прожила зиму 1909-1910 г. в Петербурге, а весной с экскурсией, руководимой Ф.Ф. Зелинским, отправилась в Элладу. Оставшись на «башне» один, В.И. за лето 1910 г. написал весь «Rosarium». Он был спокоен, он знал уже, что промедление не изменит — ничего. Осенью они встретились в Риме; он приехал из Петербурга, Вера — из Греции. На «башне», в апреле В.И. писал для себя: «Душа, извне в тебя глядящая, реальна и божественна; но мир, в тебя глядящийся, твое отражение в зеркале. Сделай так, чтобы мир окрест тебя был в глазах твоих чист и свят, и понеси на себе грех его. Научись видеть темное светлым — научись вбирать в себя тьму окрест живущего и отдавать ему свой свет (...): Будь губкой, втягивающей горечь мира. (...) И радостно будешь ты взирать на мир, ибо из ран его подымутся розы, и из тления его вылетят пчелы (...) И если мир шлет тебе голубя с маслиной веткой, это знак, что ты спасен в ковчеге твоём — от губительных вод.» *

Что касается СА — книга, напечатанная и объявленная, все еще лежала в издательстве, ожидая своей заключительной части, т.е. лирических циклов «Любовь и Смерть». Рукопись их была передана «Скорпиону» в июне 1910 г., но издательство автору корректур не посылало и в течение пяти месяцев о наборе ничего не сообщало. В.И., обеспокоенный судьбою Сборника, пишет из Италии 13 ноября 1910 г. — не Брюсову, а издателю — деньгодателю, Сергею Александровичу Полякову: «Нужно мне теперь настоятельно и неотложно, чтобы книга моя наконец увидела свет. (...) Марья Михайловна Замятнина, после моего отъезда за границу спрашивала Вас по моему поручению письмом, не желаете ли Вы разделить «Cor Ardens» на два тома, из коих второй обнимал бы отделы «Любовь и Смерть» (рукопись этого отдела целиком у Вас) и Rosarium, обнимающий стихотворений 40 (не помню в точности числа), написанных мною этим летом до поездки в

Италию. Как Вы ответите на это предложение, мне все равно: названные два отдела родственны и хорошо между собою дружат, образуя отдельный том; с другой стороны Rosarium может быть с удобством издан и отдельно от Cor Ardens. Это обстоятельство, следовательно, ничуть не осложняет дела и не ставит вопроса о печатании книги на новые основания. Мне необходимо прежде всего скорейшее появление в свет всего того материала, который уже передан мною Вашему издательству. » Поляков ответил предложением такого плана издания, о котором из Петербурга 6 апреля 1911 г. В.И. пишет, что «не вполне, т.е. не во всех частностях его понял» и представляет свои два проекта, соответствующие предварительным указаниям прежнего римского письма. Проект двух томов был сразу принят и незамедлительно осуществлен. Вскоре появился первый том и вслед за ним, в том же 1911 году — второй том, который вышел даже раньше указанного срока, будучи в проспектах издательства обещан на 1912 г. Итак: при общем фронтесписе Сомова были опубликованы два тома:

Вячеслав Иванов	Вячеслав Иванов
COR ARDENS	COR ARDENS
часть первая	часть вторая
Cor Ardens — Speculum	Любовь и Смерть
Speculorum — Эрос	
— Золотые Завесы —	— Rosarium —
Москва	Москва
MDCCCXXI	MDCCCXXI

Книгоиздательство «Скорпион» Книгоиздательство «Скорпион»

«Cor Ardens» перепечатывается полностью и без малейших изменений. Разумеется, что опечатки, замеченные самим автором, всюду устраняются. По возможности указывается, где и когда отдельные стихотворения были напечатаны. Порою между написанием или первичным опубликованием пьес и появлением их в СА протекает несколько лет — иногда целых семь. Но разночтений встречается весьма мало; да и касаются они, по большей части, перестановок и перемен в знаках препинания. Такие знакопрепинательные разночтения будут отмечаться только в отношении текста СА к изначальным рукописям: журналы зачастую помещали стихи без авторских корректур, и нельзя ручаться, что изменения в расстановке знаков препинания и начертании отдельных слов не являются порою просто ошибками. Существенные разночтения, меняющие словосостав стиха, будут отмечаться, конечно, во всех рукописях и журналах, имеющих в нашем распоряжении.

- 227 «МЭНАДА». Рукопись этих стихов, подписанных, но не озаглавленных и не датированных, была послана из Петербурга в Москву Брюсову в письме, которое В.И. пометил: — «Понедель-

ник» — без дальнейших указаний. Но дата того письма поддается установлению посредством включения ее в небольшой промежуток времени: «до» и «после». В.И. сообщает: «среды продолжают»; такое замечание получает смысл не ранее ноября 1905 г., когда после подъема, вызванного манифестом 17 октября, в ответ на наступившую реакцию начали вспыхивать революционные восстания. В ту пору многолюдные собрания (а на «башне» собиралось человек шестьдесят, семьдесят), если не прямо запрещались, то во всяком случае считались подозрительными и нежелательными; на «башне» был сделан обыск, продолжавшийся целую ночь. (Н. Бердяев. «Ивановские среды» в кн. «Русская Литература XX века под ред. С. Венгерова. Т. VIII, стр. 97-100). Значит лишь после начала ноября могло быть отправлено то письмо. В него В.И. вложил не только «Мэнаду», но и другие стихи, появившиеся в печати еще в 1905 г. Значит письмо Брюсов получил за некоторое время до конца декабря, и «Мэнада» была написана ранней или поздней осенью того же 1905 г. В печати «Мэнада» под заглавием «Перед Жертвой» впервые появилась в Альманахе «Факелы». (Книга первая, СПб. Г.И. Чулков. 1906). В Альманахе было посвящение: «Георгию Чулкову, зачинателю 'Факелов'». Стоял эпиграф: «...Устремилась подобно Мэнаде, С сильно бьющимся сердцем...»

(Илиада)

В СА обращения к Чулкову нет. Вся «первая книга» СА (первая часть СА состоит из трех книг) посвящается «Бессмертному Свету Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал» († семнадцатого октября 1907 г.). Прежний эпиграф обращен в посвятителю надпись: «той, чью судьбу и чей лик я узнал в этом образе Мэнады «с сильно бьющимся сердцем» ΠΑΛΛΟΜΕΝΙΣ ΚΡΑΔΙΣΙΝ — как пел Гомер — когда ее огненное сердце остановилось.»

В рукописи, посланной Брюсову, славянские слова *ѣсмѣрнѣмѣно вѣно* (Мр., 15. 23), предварявшие стихотворение, указывали на его последнюю строфу. В.И. читал «Мэнаду» так, что звуки и ритмы песни (по форме сербской) вызывали в слушателях (имевших уши, конечно) переживание ужаса и восторга античных мистерий. Актерам, даже хорошим, чтение такое воспроизводить не удавалось. Рукопись 1905 г. и текст СА 1911 г. различествуют лишь в отношении знаков препинания:

	строка	в рукописи	в СА
	сверху	6 дышит...	дышит.
	сверху	9 бог!	бог!...
	сверху	17 ключи!...	ключи...
конец строки	сверху	12 стань!	стань...
	снизу	4 тишину,	тишину! —
	снизу	2 тишину,	тишину...
	снизу	1 тишину,	тишину...

- 229 Цикл «СОЛНЦЕ-СЕРДЦЕ» (стр. 230-237). Девять стихотворений о Солнце были написаны в разное время, имели различную судьбу. В.И. для СА объединил их в цикл.
- 230 «ХВАЛА СОЛНЦУ». Стихи эти, открывающие цикл «Солнце-Сердце», были первоначально напечатаны в Альманахе IV — «Северные Цветы — Ассирийские» (Москва МСМV. Книгоиздательство «Скорпион»), в той же книге, где появилась трагедия «Тантал». В «Сев. Цветах» оно было включено в цикл «Змеи и Солнца» и стояло под заглавием — «Солнце» № третьим. Рукопись этого стихотворения находится в ГБЛ.
Стихи эти с их задыхающимся ритмом особенно полюбили Лидии Димитриевне. «Читайте мне «Хвалу Солнцу», когда я буду умирать», говорила она.
- 231 «ХОР СОЛНЕЧНЫЙ». Стихотворение это впервые появилось в «Весах» под заглавием — «Солнце» без разделения на голоса. Им открывался цикл — «Северное Солнце». («Весы», 2, 1906). В СА оно было напечатано в форме диалога между корифеем и хором. Этим исчерпываются разночтения. Встречаются незначительные разночтения, и то лишь в двух словах: на 4-ой строке снизу: в «Весах» — Планет; в СА — планет. На 3-ей строке снизу: в «Весах» — Лун-овец!; в СА — лун-овец!
- 231 «СОЛНЦЕ». — Газэла. В вышеупомянутом письме В.И. говорит о вложенных в него рукописях: «Нравятся ли тебе прилагаемые стихи? Если можешь — по типографским и журнальным соображениям — и хочешь, присоедини, пожалуй, одно из них («Солнце и сердце») к циклу «Сев. Солнце», как заключение или после газэл.» Что это значит? — Множественное число, а в СА газэла одна. В свое время В.И. «Скорпиону» послал и Брюсов в «Весах» опубликовал не одну, а две газэлы. Они так и вышли под общим заглавием «Две газэлы», помеченные без отдельных наименований номерами I и II; им было отведено второе и третье места в цикле «Северное Солнце». Впоследствии В.И. включил в цикл «Сердце — Солнце» первую газэлу, назвав ее «Солнце», а вторую в СА вовсе не напечатал. Рукопись «Газэлы» находится в Брюсовском архиве ГБЛ. У нас ее нет; но между печатными текстами «Весов» и СА разночтения столь значительны, что мы их приводим:

Строка	в «Весах»	в СА
1	сверху ... бега, Солнце!	... бега Солнце!
2	сверху ... снега, Солнце!	... снега Солнце!
3	сверху Сумеречна вещая	Веет сумеречно вещая
4	сверху ... длительно, все мед и нега	... длительно, — все мед и нега, —
5	сверху Сумеречно встретились	В чарах сумеречных встретились

«Вопросы Жизни» без заглавия; поставлены № вторым после пьесы, которую в письме В.И. назвал «Солнце и Сердце», а в СА — «Завет Солнца»; в журнале и она не получила особого наименования; оба стихотворения стоят под общим заглавием — «Солнце-Сердце»; они нумерованы: — I и II. Разночтения:

В рукописи вторая и третья строки первой строфы читались:

Солнце страдное лучишься,
Исполняя суд Отца!

В.И. на самой рукописи зачеркнул «исполняя суд» и над зачеркнутыми словами этими написал — «изволением» (как в СА), но он забыл зачеркнуть запятую после «лучишься» (в СА ее, разумеется, нет). В СА строки эти читаются:

Солнце страдное лучишься
Изволением Отца!

Разночтения встречаются только в последней (четвертой) строфе и относятся только к знакам препинания.

Встречу свет твой, в белом льне...
Лик явленный, сокровенный,
Мы сольем, воскреснув, оба —
Я в тебе, и ты во мне!

Так в рукописи; а вот конец строфы в СА:

Встречу свет твой, в белом льне;
Лик явленный, сокровенный
Мы сольем, воскреснув, оба,
Я — в тебе, и ты — во мне!

- 236 «СЕРДЦЕ ДИОНИСА». Под заглавием «Парнас» — появилось в Альманахе «Факелы». Ред. Г.И. Чулков. СПб. 1906. В альманахе строки 6-я и 7-я в СА были соединены в одну:

Весь прозрачностью повитый и священной тишиной, —

- 238 «ОГНЕНОСЦЫ». *Дифирамб*. Впервые появились эти стихи под заглавием — «Дифирамб» в альманахе «Факелы». Ред. Г.И. Чулков. СПб., 1906. Книга первая. Стр. 5-9. Эпиграф, опущенный в СА, был взят из «Кормчих Звезд»: три строки, заканчивающие стихотворение «Музыка». (Разночтения только в знаках препинания)

Несказанная воля мне сердце зажгла; («Факелы»: зажгла),
Нерожденную Землю объеблю, любя, —
И колеблю узилище мира! / В эпигр. («Факелы»: мира...)

В «Факелах» Дифирамб начинается со слов Иерофанта («С тех пор как мощный Прометей») и кончается словами Пифии: «Слепительное Да!...» и примечанием автора: — «При беззвучном пылании факелов молитвенное безмолвие Хора.» В СА прибавлены вначале три строфы — «хор Океанид» и в конце три

- строки — «Отголоски Океанид». Об отношении «Огненосцев» к трагедии «Прометей» см. выше стр. 685.
- 250 «ЗАРЕВА». В СА обозначен год — 1904, а в рукописи указан и день написания: 31 декабря 1904. Впервые стих. появилось в журнале «Вопросы Жизни», 2, 1905. В рукописи и в журнале стихи озаглавлены «Северные Музы». Посвящение С.А. Полякову поставлено в рукописи и всюду сохранено. Между рукописью и текстом в СА различие лишь в одной запятой: в предпоследней строфе строка 4-ая сверху написана: *Чертит, склонившись при заревах дальних*. В СА она напечатана: *Чертит, склонившись, при заревах дальних*.
- 251 «МЕСТЬ МЕЧНАЯ». В письме 23 мая 1904 г. из Москвы в деревню к Андрею Белому В.И. пишет: «Жена вчера уехала в Петербург к семье своего брата, который только что потерял на войне старшего сына. Милый юноша, вполне *καλός καγαθός*, — перешедший сотником в Читинский казачий полк, чтобы сразаться, — был окружен японцами в разъезде близ Хабалина и, защищаясь от них один, был убит. Страшно думать о матери.» И следуют за этим сообщением без заглавия и без посвящения все три строфы стихотворения, названного впоследствии в СА — «Мсть Мечная». Разночтений никаких, только в СА оно помечено днем смерти Александра Александровича Зиновьева — 12 мая 1904 г. Без заглавия, но с посвящением «Мсть Мечная» впервые была напечатана в журнале «Новый Путь», 7, 1904.
- 251 «ОЗИМЬ». Впервые в: «Вопросы Жизни», 2, 1905 без разделения на строфы и без даты. В журнале посвящено С.А. Полякову; в СА посвящения нет. Никаких разночтений; после последнего слова к многоточию в «В.Ж.» прибавлено тире (бытия... —)
- 252 «ПОД ЗНАКОМ РЫБ». Впервые в: «Вопросы Жизни» (апрель — май) 5, 1905. В журнале нет заглавия, но поставлена — как в СА — дата (18 февраля 1905 г.) В 4-ой строке сверху к слову «Рыб» в журнале примечание, которого в СА нет: «Рыбы — звездный знак февраля.»
- 252 «ЦУСИМА». Стихи эти появились впервые в: «Вопросы Жизни», 6, 1905. В журнале не было эпиграфа, но дата поставлена была.
- 253 «АСТРОЛОГ». Впервые в: «Вопросы Жизни», 7, 1905. Без даты.
- 253 «POPULUS-REX». Впервые в: «Вопросы Жизни», 10, 1905. Без даты.
- 254 «ТИХАЯ ВОЛЯ». «Вопросы Жизни», 10, 1905. Без даты.
- 254 «SACRA FAMES». напечатано в: «Современные русские Лирики 1907-1912». Сост. Евг. Штерн. СПб. А.Л. Попов. 1913.
- 255 «ЛЮЦИНА». Впервые — в журнале «Прометей», 1, 1906. Там имелся подзаголовок: «На 1906 год»; к заглавию было прибавле-

- но примечание: «Богиня покровительница рожениц». Пятая строка сверху в журнале: «К тебе немилостна Люцина». В СА: «К тебе безжалостна Люцина».
- 256 «ЯЗВЫ ГВОЗДИНЫЕ». Впервые — в журнале «Перевал», 5, 1907. Там нет деления на строфы. Разночтения касаются только последних пяти строк:
- И несут его крест с топором!» (в СА — стяг)
 И ликует, лобзя тебя, Сатана, (в СА — Сатана:)
 Что лежишь ты красна и черна: (в СА — Вот)
 Как гвоздичные свежие раны — красна, (в СА — Что)
 Как гвоздичные язвы — черна. (в СА — Что)
- 257 «ПАЛАЧАМ». Под заглавием «Odi et spero» впервые напечатано в Альманахе «Факелы». Книга первая. СПб. 1906. (В «Факелах» во второй строке сверху после «боязни» стоит точка). В СА после «боязни» стоит, как у Пушкина, двоеточие (:); вероятно в «Факелах» просто типографская ошибка.
- 259 «НА БАШНЕ». Письмо к Брюсову от 5 апреля 1908 г. кончается предположением: «... я буду там (в апрельском № «Весов». — О.Д.) представлен двумя вещами: а) циклом «Повечерье» (8 стихотворений) и б) грозным пророчеством моей Сивиллы. Пожалуйста ответь.» Все восемь стихотворений «Повечерья» действительно появились в «Весках», 4, 1908, а «пророчества» Сивиллы там напечатаны не были. Наверное потому, что они уже ранее были опубликованы в журнале «Перевал», 5, 1907. Там под общим заглавием «Sibylla» стоят два стихотворения. Первое из них в «Перевале» не имело ни имени индивидуального, ни посвящения. В СА оно названо «На Башне» и посвящено Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. Разночтения только в знаках препинания.
- 261 «IRIS IN IRIS». В том же письме от 5 апреля читаем: «Надумал я послать тебе еще стихотворение «Iris in Iris», которое тебя, помнится, заинтересовало. Если хочешь, возьми и его в апрельский номер.» Брюсов стихи эти не поместил в «Весках»; вероятно, по той-же причине, что и другие, уже появившиеся в печати, пьесы. О заглавии «Iris in Iris» см. выше, стр. 693.
- 262 «МОЛЧАНИЕ». Впервые — в «Перевале», 1904, 5; стихи эти были помечены номером вторым в «Sibylla». Как и № первый, они не имели там ни отдельного имени, ни посвящения; в СА они названы «Молчанием» и посвящены Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. Разночтения только в знаках препинания и в том, что слово *тишина* в «Перевале» начинается с большой буквы, а в СА — с маленькой.
- 264 «ПУТЬ В ЭММАУС». Появилось впервые: — «Золотое Руно», 2, 1906. Разночтения: в журнале в третьей строке после «Голгофа»

и в двадцатой — после «дышат» стоят запятые, которых в СА нет. На девятой строке слово «неизбежное» написано с большой буквы, а в СА — с маленькой.

- 265 «ЛИЦО». Первоначальное наименование этого стихотворения, появившегося впервые в журнале «Новый Путь» (1904), было — «Лицо или Маска?» Оно представляло собою возражение В.И. на статью Д.С. Мережковского, помещенную в предыдущем № журнала и озаглавленную — «За и против». Там Мережковский писал: «Вячеслав Иванов верит, или хотел бы верить в него (Диониса) как в доселе живого, реального, действительно спасающего Бога. Возможна ли для нас такая вера? Маска нужна тому, кому еще не открылось Лицо. Но к чему маски, когда уже есть Лицо?» Мережковский приписывает В.И. именно то, что автор «Эллинской религии страдающего бога» с самого начала, неизменно, горячо отвергал. Он, конечно, *никогда* слово *бог*, когда оно относилось к Дионису, с большой буквы не писал, он счел бы такое начертание кощунственным. Говоря о Дионисе, он неустанно повторял, что к нашей религии он никакого касательства не имеет, «Эллинская душа нашла себя только с обретением Диониса. Дионисийство одно дало эллинству то, что впервые сделало его эллинством — маску.» Для эллинов Дионис был богом. Для ЭЛЛИНОВ! Вот это словечко, на котором построено все учение В.И. о греческих мифах и верованиях, не упомянул, не заметил Мережковский. Обо всем этом не стоило бы теперь напоминать, если б обвинение В.И. в отождествлении Диониса и Христа не пустило в области критики глубоких корней, не пропавших и поныне: Святополк-Мирский в своей прекрасной истории русской литературы и Бердяев в своей последней книге «Самопознание» вслед за Мережковским все еще нечто подобное повторяют. (См. ниже стр. 707). Казалось бы, что достаточно первой строфы стихотворения «Лицо», чтобы упразднить все недоразумения. Христа надо узнать:

Пришлец на берегу костер ловцам разложит, —
Они воскликнут: Иисус!

А ведь именно Мережковский (1865-1941) сразу оценил В.И. и постарался привлечь внимание широких кругов читателей к (тогда еще неизвестному) исследователю «Религии Диониса» и к его замечательному труду. В 1903 г. в Париже В.И. едва начал свои чтения по психологии дионисийского экстаза в Греции, как он получил из Петербурга от Мережковского предложение опубликовать лекции в его журнале «Новый Путь». После 1905 г. В.И. стал принимать деятельное участие в основанном Мережковским «Религиозно-Философском Обществе»; он в течение нескольких лет состоял руководителем целой секции. 2 февраля 1911 г. В.И. пишет М.О. Гершензону, находившемуся тогда в

Петербурге: «...Завтра, часу в десятом, соберутся у меня члены совета моей секции Рел. Фил. Общества на заседание. Мне хотелось бы иметь больше времени для разговора с Вами, и потому прошу Вас приехать пораньше.» Дружба с Мережковским, притерпев бурные споры и долгие периоды разлук, сохранилась неизменно крепкой до смерти обоих писателей. Мережковские, первые из старых русских друзей В.И., посетили его в Риме. С тех пор, т.е. с 1934 г. Дмитрий Сергеевич и Зинаида Николаевна во время своих ежегодных приездов в Вечный Город часто приходили в фантастическое жилье поэта на Капитолии.

- 265 «ПАСХАЛЬНЫЕ СВЕЧИ». С Сергеем Николаевичем Булгаковым (1871-1944), которому посвящены эти стихи, В.И. познакомился в Петербурге в 1905 г. Они встречались на заседаниях Рел. Фил. Общества, на многочисленных публичных докладах; Булгаков бывал на «башне». Отношения установились сразу и на всю жизнь остались уравновешенными, простыми, дружескими. В них не было ни экзотической взволнованности (как с Брюсовым, Бальмонтом, Белым), ни бурных споров и столкновений. Беседы, проникновенные, научно и духовно плодотворные велись главным образом на темы соборности, церковности; говорили об Апокалипсисе, о таинствах — и тут всегда в основном было согласие и взаимопонимание. Отголоски тех бесед слышатся в стихотворении «Пасхальные Свечи». Расходились друзья в вопросе о Софии. Когда в 1913 г. по возвращении из Рима В.И. переехал из Петербурга в Москву и поселился на Зубовском Бульваре, то оказалось, что Булгаков с семьей живет на той же улице, на расстоянии нескольких домов от его квартиры. Соседи встречались часто, но характер отношений не изменился. В Духов День, 11 июня 1918 г., Сергей Булгаков был рукоположен в священники. В.И. присутствовал на службе в Даниловом Монастыре. Он был глубоко умилен и взволнован. Через год Булгаков уехал в Киев. Он и В.И. расстались навсегда.

- 266 «МИСТИЧЕСКИЙ ТРИПТИХ». Сонеты триптиха имеют разные судьбы:

I. «Притча о Девах». Сонет этот под заглавием «Неприятие Мира» появился в Альманахе «Факелы» 1906 г. Значительные разночтения в строках 7-ой и 8-ой.

В Альманахе: И слезы льет Любовь без утоленья:

«Тебя, о крест Земли моей подъямлю!»

В СА: И с ней Любовь: «Я крест Земли подъямлю!» —
И слезы льет, и льет без утоленья...

III. «Небо —верху, небо —внизу». Этот последний сонет триптиха под заглавием «Макрокосм» появился в Альманахе «Корабли». Москва, 1907. Разночтения:

Строка	Корабли	СА
5	сверху в ночи открыт и внятен:	в ночи глухой нам внятен:
8	до тусклых пятен.	до тусклооких пятен.
10	Есть Множество	Есть множество
11	И голоса в устах	Один глагол двух книг
13	пространств явленных,	глубин явленных;

«Мистический Триптих» посвящен Н.А. Бердяеву.

Николай Александрович Бердяев (1874-1948) известный русский философ. С ним В.И. познакомился и близко сошелся в ту пору, когда Бердяев уже отошел от марксизма и вырабатывал основы своей религиозной философии. Во время второй мировой войны, вспоминая годы 1905-1907, Н. Бердяев пишет: «В петербургский период мои отношения с ренессансной литературной средой связаны, главным образом, с Вячеславом Ивановым, центральной фигурой того времени. С ним у меня были долгие дружеские отношения, но было и не мало драматических столкновений. Вячеслав Иванов один из самых замечательных людей той, богатой талантами, эпохи. Было что-то неожиданное в том, что человек такой необыкновенной утонченности, такой универсальной культуры народился в России. Русский XIX век не знал таких людей». («Самопознание», Париж, «Имка-Пресс», 1949). Бердяев посещал все «среды» и бывал постоянным председателем «симпозиумов» на «башне». В его журнале «Вопросы Жизни» появлялось много стихотворений В.И. и печаталась «Религия Диониса». И все же, несмотря на полное признание заслуг В.И., было у Бердяева и столь же полное непонимание его мыслей. На стр. 114 «Самопознания» Н. Бердяев пишет: «Вяч. Иванов, самый большой знаток религии Диониса, определяет дионисизм как экстаз, для которого важно «как» и безразлично «что». Вот это мне всегда было чуждо.» Безразличное отношение к ЧТО было столь же «чуждо» В.И. как и Бердяеву. Вождь русского религиозного символизма всю жизнь всматривался, вчувствовался, вдумывался в «реалиора», в реальнейшее инобытие. На стр. 168 читаем: «В. Иванов был главным глашатаем дионисизма. Он самый замечательный специалист по религии Диониса. Стихи его полны дионисийскими темами. Он любил говорить, что для Ницше дионисизм был эстетическим феноменом, для него же это религиозный феномен.» На стр. 163 Бердяев предупреждает: «Русский ренессанс требовал возврата к древним истокам, к мистике Земли, к религии космической. В. Иванов почти отождествлял христианство с дионисизмом.» Как-же согласовать все эти утверждения? Если дионисизм — экстаз, для которого важно только КАК, то

каким же образом это «как» является «религиозным феноменом», да к тому же еще и христианского типа?

Здесь невозможно, разумеется, разбирать по существу исследование В.И. о дионисизме, но можно вкратце ответить Бердяеву собственными словами автора «Эллинской религии страдающего бога»: «Дионис для эллинов — ипостась Сына, поскольку он — «бог страдающий». Для нас же, как символ известной сферы внутренних состояний, Дионис, прежде всего, — правое как, а не некоторое что или некоторый кто, — тот круг внутреннего опыта, где равно встречаются разное верующие и разное учительствующие (...) Ясно, что дионисийский восторг не координируется с вероисповеданием, вследствие иного принципа классификации религиозных явлений, в подчинении которому он находит свое место не в ряду вер и норм, а в ряду внутренних состояний и внутренних методов» (стр. 705 этого тома). «Не подлежит сомнению, что религия Дионисова, как всякая мистическая религия, давала своим верным 'метафизическое утешение' именно в открываемом ею потустороннем мире и отнюдь не в автархии 'эстетического феномена' (...) Она первая в эллинстве определила своим направлением водосклон, неудержимо стремивший с тех пор все религиозное творчество к последнему выводу — христианства» («Дионис и Прадионисийство». Баку, 1923. Предисловие, стр. V.). «Церковная христология в принципе не была чужда эллинской мудрости; камнем преткновения была личность 'Галилеянина», как по легенде Юлиан называл Христа Иисуса. Верую в эту личность и ее единственное значение жило и победило мир христианство, но здесь язычество перестало его понимать». («Дион. и Прад., стр. 182).

Достаточно этих трех цитат, чтобы увидеть всю несостоятельность интерпретации Бердяева, этого замечательного мыслителя, которого обуреваемость собственными исканиями и идеями, зачастую лишала возможности усваивать чужие высказывания. Говорить об этом не следовало бы, если б замечания Бердяева относились только к бурным спорам начала века; но суждения его носят общий характер и напечатаны они в последней парижской книге философа — «Самопознание», написанной в сороковых годах и вышедшей посмертно. На слова Николая Бердяева по сей день ссылаются, их и в будущем станут повторять, приписывая В.И. несуразные заявления. Поэтому слова те нельзя было обойти молчанием.

- 267 «SEMPER MORIOR, SEMPER RESURGO». «Всегда умираю, всегда воскресая». Стихотворение это под заглавием «Мэон» появилось впервые в журнале «Вопросы Жизни», 8, 1905. Оно посвящено Н.М. Минскому, что объясняет первоначальное его наименование: Мэон от $\mu\eta\ \delta\upsilon$ (не-бытие) Платона. Мэонизм — так Минский (псевдоним Николая Максимовича Виленкина — 1855-1936) назвал

сочиненную им философскую теорию, которую провозгласил религией будущего: умерли все религии, основанные на Божьем чуде и человеческой молитве, нарождается новая религия одиноких; она зиждется на бескорыстной жертве. Утверждения эти были, для В.И. конечно, совершенно чужды и неприемлимы, но он ценил Минского как предшественника новых литературных течений; он пытался в том, что Вл. Соловьев назвал «философской абракадаброй» найти положительную мысль, усматривал связь не-бытия и жертвы бескорыстной с Хаосом, из которого рождается Звезда. Минский в спорах с ним порою соглашался. Чтоб подчеркнуть такую связь В.И. в СА переменял заглавие.

268 «АТТИКА И ГАЛИЛЕЯ». Впервые в: «Вопросы Жизни», 8, 1905; посвящено З.Н. Гиппиус. * В СА посвящения нет. В журнале строки сплошные. В СА цезура всюду отмечена отстоянием соответственных слов друг от друга. В строфе 6-ой, на второй строке сверху в «В.Ж.» слово — «Дриады» напечатано с большой буквы, в СА — с маленькой. В 9-ой строфе, первая строка сверху в «В.Ж.» кончается: «венценосицы Эрехтея;» В СА — «дароносицы Эрехтея;».

271 «ПЕСНИ ИЗ ЛАБИРИНТА». В письме к Брюсову от 24. XI/7. XII. 04. В.И., прилагая рукопись — «Из 'Лабиринта' VII.», пишет: «Это стихотворение, дорогой Валерий, удачно заканчивает цикл «из Лабиринта» в Сев. Цветах. Я означил его «VII», так как четверостишие: *И видел я робких оленей... лучше выделить в самостоятельную пьесу, под цифрой «IV».* Ты говоришь по поводу «Лабиринта» о возможности большей концентрации. Эта отрывочность мне нужна, соответствует общему замыслу. Написано у меня и дальнейшее, но думаю, что в Сев. Цв. моя антология и без того нескромно длинна. Твой Вяч. P.S. Под заголовком «Из Лабиринта» можно поставить подзаглавие «Детство». Но и эти 7 фрагментов — только часть «Детства».»

Цикл «Из Лабиринта» впервые появился не в «Сев. Цветах», а в «Вопросах Жизни», 2, 1905. Ни в журнале, ни в СА упомянутое в письме *четверостишие* не было выделено «в самостоятельную пьесу». Оно изначально являлось и впоследствии осталось третьей строфой стихотворения, означенного цифрой III и носящего в СА заглавие — «Память». (*«И видел я робких оленей/ У черной воды ложбин/ О, темный рост поколений!/ О, тайный сев судьбин!»*). Таким образом в печати этот цикл состоит всюду из шести стихотворений. В журнале цикл озаглавлен: «Стихи». «Из Лабиринта». Отдельные пьесы означены цифрами и не имеют отдельных заглавий. В СА они стоят под № по порядку и носят индивидуальные имена. Между рукописью стихотворения «VII», приложенного к письму, и текстом того же стихотворения в СА, обозначенного «VI» и озаглавленного «В Облаках» разночтения встречаются лишь в знаках препинания:

Строфа	Строка	В Рукописи	в СА
1	2	волны;	волны.
3	4	дала — хранить.	дала хранить
6	1	сонных,	сонных
7	3	мрежей, —	мрежей,
8	1	долг,	долг;
9	1	, из глуби черной,	— из глуби черной —
9	2	возник!	возник:
9	4	Лик?	лик?

Первая строфа существенно различна в рукописи и в «В.Ж.».

В рукописи: Ночь пряжу прядет из волокон

Пронизанной светом волны;

И в кружево облачных окон

Глядят голубые сны.

В журнале: И ночь прядет волокна

Пронизанной светом волны.

И в облачных кружев окна

Глядят голубые сны.

В СА восстановлен словосостав рукописи. О стихотворении V «Сестра» ср. в этом томе стр. 717.

- 277 «ПОВЕЧЕРИЕ» (цикл из восьми стихотворений, написанных в 1907 г., летом и осенью в Загорье. см. Том первый, стр. 116-120). В вышеупомянутом письме от 5 апр. 1908 г., В.И. сообщает: «Вчера отослал на Николаевском вокзале мой пакет со стихами для 'Весов'». В пакете было «Повечерие», предназначавшееся для апрельского № 4 (1908 г.) в котором стихи эти и появились впервые. Заглавий отдельные пьесы не имели; а были означены цифрами; последовательными номерами в общем «Лирическом Цикле» «Повечерие». В журнале стихи датированы. В СА они все озаглавлены, но не нумерованы и отдельно не датированы. Число стихотворений — 8 всюду: в рукописи, в журнале и в СА; но в составе лирического цикла произошли некоторые перемены. В «Весех» под цифрой II стоит стихотворение, написанное 24 июня и начинающееся словами: «Мгла тусклая легла по предорожью». Оно перенесено в СА под заглавием «Ожидание» в цикл «Северное Солнце»; В.И. поставил его там на 12-ое место без обозначения цифрой. На втором месте «Повечерья» в СА стоит пьеса, написанная в Загорье 20 июня и озаглавленная: «Нива». Она под заглавием «Церера» и с посвящением Л.Д. Зиновьевой-Аннибал была ранее напечатана в журнале «Золотое Руно», 3-4, 1908. «Неведомое» стоит под этим названием в СА на пятом месте; в «Весех» — на шестом. А стихотворение, названное в СА «Улов» стоит в СА на шестом, а в журнале — на пятом месте. Других изменений ни в составе, ни в распределении отдельных пьес

цикла «Повечерья» нет. Приводим даты написания стихотворений «Повечерья»; они в СА не поставлены: «Загорье» — июнь. «Нива» — 20 июня. «Криница» — 27 июня. «Покров» — 28 июня. «Неведомое» — сентябрь. «Улов» — сентябрь. «Предчувствие» — 8 октября. «Exit Cor Ardens» — октябрь, накануне неожиданного заболевания Л.Д. Зиновьева-Аннибал.

Разночтения:

Заглавие	Строка	в «Весах»	в СА
Загорье	9 св.	и верится	и чается
Загорье	12 св.	в сердечной	в душевной
Криница	11 св.	моей водицы	Моей водицы
Покров	2 св.	— отрада,	— Отрада,
Улов	7 св.	новая строфа (в пьесе 2 строфы)	нет разделения на строфы.
Предчувствие	11 св.	мирный путь	верный путь

Другие различия лишь в знаках препинания.

- 284 В статье «Религиозное Дело Вл. Соловьева» В.И. раскрывает гносеологический смысл этого эпиграфа: «Позвольте мне употребить уподобление. Человек, в тварном сознании зависимости познания своего от некой данности, кажется себе самому похожим на живое зеркало. Все, что познает он, является зеркальным отражением, подчиненным закону преломления света и, следовательно, неадекватным отражаемому. Правое превращается в этом отражении в левое, и левое в правое; связь и соразмерность частей остались те же, но части переместились, фигура отражения и проекция отражаемого тела на плоскости не наложимы одна на другую, в том же порядке сочетания линий. Как восстанавливается правота отражения? Через вторичное отражение в зеркале, навешенном на зеркало. Этим другим зеркалом — *speculum speculi* — исправляющим первое, является для человека, как познающего, другой человек. Истина оправдывается только будучи созерцаемой в другом...» (БМ, 109. Статья эта есть запись доклада, прочитанного на торжественном заседании Моск. Религиозно-Философск. Общ., посвященного памяти Вл. С. Соловьева, 10 февр. 1911 г.; доклад этот был напечатан изд. «Путь» («Сборник первый о Вл. Соловьеве», Москва, 1911) под заглавием: «О значении Вл. Соловьева в судьбах нашего религиозного сознания». Статья вошла в БМ — «Религиозное Дело Вл. Соловьева», стр. 97-115).
- 286 «CARMEN SAECULARE». В первый раз о цикле «Carmen Saeculare» В.И. упоминает в письме к Брюсову от 4 Авг./ 22 Июля/ 1904. Письмо помечено: Villa Java, в саду. «...Близость с тобой, о которой я почти и не мечтал, зная твой замкнутый, суровый, слишком, быть может, осторожный, нрав, делает меня счастливым. То, что

я знал, раскрывается явно: в замкнутости — какое-то пленительное целомудрие мужественной и юношеской души; в суровости — пугливая нежность глубоко страстного сердца, знающего любовь и ненависть, как этот «палящий цветы» сириус, что каждую ночь сияет над моим старым кедром. (...) Я написал *Carmen Saeculare* (I. *Subtile virus caelitum*. II. *Morituri fata salutant*. III. *Adamantina Proles*. IV. *Aevum aetherium*), вышлю с другим письмом. Понравится ли тебе, не знаю. В нем формулировано много внутренне пережитого; но оно может казаться только формулой передуманного. Этим стихотворением обязан опять тебе: это *ты* показал мне у Агриппы, что с 1900 г. судьбами земли правит новый звездный демон. Текст, пожалуйста, припиши как эпитафия. Вот почему *Carmen Saeculare*.» Это «стихотворение», состоящее из четырех песней, появилось впервые в Альманахе «Северные Цветы — Ассирийские» (в том же № 4, где была помещена трагедия «Тантал»). Москва МСМV, Книгоиздательство «Скорпион». Брюсов просьбы В.И. не исполнил: текста Агриппы не привел и ограничился кратким посвящением — «Валерию Брюсову». Через несколько лет сам В.И., следуя своему первоначальному замыслу, в СА поставил в виде эпитафия цитату из Корнелия Агриппы, указав откуда она взята, и несколько усложнил заглавное посвящение Брюсову. Как в «Сев. Цв.» так и в СА «Стихотворение» датировано: «MDCCCCIII. Под знаком Льва». Отдельные песни, за исключением второй, наименованы как в письме В.И. от 22 июля. Посвятительное стихотворение («строки» вступительной пьесы к *Carm. Saec.*) в СА разделено на две квартины, в «Сев. Цв.» разделения на строфы нет. Что касается первой песни *Subtile virus caelitum*, то В.И., еще ранее появления *Carmen Saeculare* в «Сев. Цв.», процитировал ее целиком вместе с ее заглавием на страницах своей статьи «Копье Афины», помещенной в «Весах» 1904, X. и вошедшей впоследствии в сборник «По Звездам». Следует обратить внимание на то, что в сборнике «По Звездам», опубликованном в 1909 г., В.И. в обозначении песни библиографически ссылается не на «Весь» 1904 г. и не на «Сев. Цв.» 1905 г., а на СА, что весьма удивляет, если считать, что книга лирики эта впервые появилась лишь в 1911 г. (для выяснения вопроса см. предыдущие стр. 689 и сл.). Тексты первой песни в «Весах», «Сев. Цв.» и «По Звездам» совершенно совпадают; но между словосоставом ее в журналах и в издании СА 1911 г. встречаются разночтения.

Песня	Строка	в Сев. Цв.	в СА
I	2 сверху	тонкий Яд.	тонкий яд.
I	6	духотворящих	животворящих
II	5	Распятье	распятье
II	10	всяк никлый	пониклый
III	2	звездный Яд	звездный яд
III	4	Полу-пощад	полу-пощад

	Песня	Строка	в Сев. Цв.	в СА
III		5	дух сдвигнет	дух свергнет
IV		2	молнийных, — сев	солнечных, — сад
IV		6	прозрительных	пророческих
IV		8	Сфер!	сфер!
IV		12	Рун, —	рун, —

Заглавие второй песни в письме: — *Morituri fata salutant.*

в печати: — *Vitiato Melle Cicuta.*

В «Сев. Цв.» стихи *Carmen Saeculare* входят в цикл «Змеи и Солнца», где все пьесы помечены заглавием и цифрой, и стоят на его последнем, шестом месте. В СА цикла «Змеи и Солнца» нет, а стихотворения, его составлявшие, помещены (все, за исключением одного) в большом отделе *ARCANA* среди других лирических произведений. Отдел этот начинается стихами *Carmen Saeculare*.

- 289 «ВЕСЫ». Впервые напечатаны в цикле «Змеи и Солнца» в альманахе «Сев. Цв.», где они, отмеченные цифрой V., занимали соответственное место. Разночтений, если не считать знаков препинания, почти нет.

	Строфа	Строка	в Сев. Цв.	в СА
	5	1 сверху	И сохлый	И никлый
	6	2 сверху	Вас накренит	Вас накрена

На своем экземпляре альманаха «Сев. Цв.» В.И. карандашом зачеркнул буквы ит (накренит) и написал вместо них — я (накрена).

- 290 «ВОЗРОЖДЕНИЕ». Газзла эта стоит на первом месте в цикле «Змеи и Солнца», помечена цифрой I. и не имеет (в противоположность СА) отстояний между двустишьями. Разночтений в словах нет.
- 290 «MI FUR LE SERPI AMICHE». В.И. пишет Брюсову 28.XII.04. «Я очень радуюсь и очень удивлен, что мои «Serpi» тебе до такой степени понравились.» И далее В.И. дает распоряжения: «В *Carm. Saec.* предоставляю на твое усмотрение печатать или нет стихотворное посвящение тебе. Но пометы «Валерию Брюсову» нужны и над «*Carmen*», и над «Весами», и над «*Serpi*» (если ты согласен на последнее посвящение).» Брюсов, (см. стр. 709) стихотворное посвящение напечатал, но помятительную «пому» поставил перед полюбившимися ему «*Serpi*», а перед «Весами» ее опустил. В.И. в СА последовал в этом за ним. Разночтений нет.
- 291 «ХИМЕРЫ». Под заглавием «Вечер» и цифрой четыре (IV) было напечатано в цикле «Змеи и Солнца». Разночтения относятся лишь ко второй строке сверху:

В «Сев. Цв.»	—	Вздыбились медные ключья
В СА	—	Медяные вздыбились ключья

292 «СОЗВЕЗДИЕ ОРЛА». Впервые — в «Вопросах Жизни», 1905, 2; посвящено С.А. Полякову. В СА посвящения нет. В журнале две начальные сестины были соединены и представляли собою 12 сплошных строк; в СА они были разделены. Единственное различие в текстах: В «Вопросах Жизни» после заключительного слова — «Орел» — стоит многоточие (...), а в СА — точка (.)

293 «ЖЕРТВА АГНЧАЯ». Напечатано в: «Золотое Руно», 1907, 3. Различия:

Строка	Золотое Руно	СА
2 сверху	божницы, жрец!Настанет срок:	божницы, Жрец! настанет срок —
3	В секире вспыхнет отблеском восток,	С секирой переглянется восток, —
9	Млеко любви	Елей любви

293 «ЖРЕЦ ОЗЕРА НЕМИ». Эта «лунная баллада» появилась в Альманахе «Факелы», кн. 3. СПб. 1908. Близ Рима, над озером Неми с древнейших времен стоял храм в лесу Дианы. В темных водах бывшего кратера отражался бор. Издревле «Зеркалом Дианы» звал народ озеро Неми. Одно из священных деревьев того леса имело золотую ветвь. Хранителем ее был жрец богини-девы. И порою по ночам проникал в тайную ограду пришлец и, когда удавалось ему дерзко и обрядно схватить ту ветку золотую, тогда обнажал свой меч «Царь Леса» — хранитель святилища — и вступал с похитителем в бой. Состязание всегда кончалось смертью: верный воин Дианы убивал или бывал убит. Победив, он сохранял свой жреческий, царственный сан. Но пришлец убитый не подвергался поруганию; к нему, умершему, с приветом нисходила сама богиня. Ведь преступление его было испытанием и готовностью принять смерть за право стать хранителем ее святыни. Когда же пришлец победою добывал себе преемство, он — «достойный тайн» — становился новым жрецом, «Царем Леса», Rex Nemogensis, а прежний Жрец побежденный, убитый становился жертвой, жертвою удобной. И, принимая жречество пришлец уж знал, что неизбежно сделается жертвой: не подобало блюстителю золотой ветви доходить до старости и дряхлости. В полном обладании всех жизненных сил надлежало ему поставить достойнейшего хранителем и царем Леса.

В.И. любил озеро Неми; еще в «Кормчих Звездах» он посвятил сонет описанию Speculum Dianae. От древности дошли до нас несколько колон храма Дианы и письменные свидетельства об августовских праздниках в честь богини и об убийственном обряде воцарения ее жрецов. В наше время главным исследователем вопроса о таинственном престолонаследии священнослужителей Дианы Неморенской был Фразер, автор книги «Золотая Ветвь» (Frazer. «The golden bough»).

- 294 «СОН МЕЛАМПА». Поэму впервые напечатало «Золотое Руно», 1907, 10. Посвящение М. Волошину, поставленное в журнале, сохраниено и в СА. Разночтения:

Строка	Золотое Руно	СА
51	сверху внезапно упорные ноги	внезапно стойкие ноги
54	тесно обвились стройные ноги	ноги обвились, стройные, тесно
66	Черноногим	черноногим
71	гименея	Гименея
125	Лик Диониса	лик Диониса

Максимилиан Александрович Волошин (1877-1932) известный поэт, видный представитель русского символизма. Знакомство В.И. с Волошиным состоялось осенью 1906 г., когда М.А. с женою поселился на Таврической ул., 25, под квартирой Ивановых. Дружба поэтов, сразу возникшая, стала большой и сложной. В 1910 г. были впервые опубликованы «Стихотворения» Волошина (1905-1910 гг.). В.И., способствовавший их появлению, — («Спасибо за судьбу моей книги», писал Макс Вячеславу еще в 1907 г.) — рецензировал сборник в «Аполлоне»: «Волошин — поэт большого дарования и своеобразных, горьких чар; но он еще не утвердился как самообытный поэт.» В книге «есть высокие достижения, но нет образцов; изумительные синтетические копии: но недостает прекрасных оригиналов: слишком трудные стремится она разрешить и слишком ответственные задачи!» «Любители поэзии и исследователи путей современной души будут радоваться существованию этой сгущенной и насыщенной идеалистическим опытом книги; но не должно желать, чтобы она влияла на творчество молодых наших поэтов.» Волошин откликнулся из Коктебеля. Он пишет 17 мая 1910 г.: «Твое предостережение от моей поэзии я бы принял, если бы оно не было голословно. Такие слова требуют точных указаний, анализа и комментария.» *Голословно* — что это значит? — Во-первых Волошин отнюдь не был ни самонадеян, ни самоупоен, но был серьезен, скромен и вовсе не претендовал на создание безупречных, совершенных образцов, во-вторых он прекрасно знал, что от глаз и ушей В.И. не ускользает и малейшая ошибка в построении стиха — не мог же он хотеть во избежание «гололовности», чтобы В.И. все недочеты принимался перечислять. «Комментировать» — что? Просодические погрешности? Получилась бы статья о стихосложении — не этого, разумеется, требовал Волошин. Говорить об «ответственных задачах»? В рецензии есть указание на крайний индивидуализм, на «самодовлеющую зеркальность», но слово «предостережение» (точно от грозящей беды) по отношению к возможным ошибкам в просодии или уклонам в идеализм преувеличено, неуместно. В.И. его и не употребляет, а Волошин, его все же расслышав, очевидно относит к

чему-то, что В.И. умалчивает, а он стремится высказать. В том же письме Вячеславу он объясняет: «Мне оно понятно, но понятно ли тем, кого ты от меня предостерегаешь? Недоумение Кузмина (которого за статью благодарю и упреки в «перегруженности» принимаю) перед тем, что он называет моим оккультизмом, свидетельствует, что эта самая важная сторона моей лирики (и опасная) останется темна б.м. для всех, кроме тебя». Хотел ли Волошин, чтобы В.И. в журнальной рецензии о стихах занялся «анализами и комментариями» вопросов эзотерики? — Вряд ли. В упреках Волошина слышится однако не столько обида на отзыв, сколько отзвук каких-то существенных споров, больших идеологических расхождений. Так оно и было: Волошин в ту пору все больше и больше увлекался антропософией, (впоследствии он в течение долгого времени жил в Дорнахе и принимал участие в построении «Гётеанума»), а В.И. учение Рудольфа Штейнера горячо отвергал. Но вопреки всему Волошин не сомневается, что В.И. его понимает как никто, а В.И. продолжает Максимилиана любить и ценить, чему свидетельством является посвящение ему в 1911 г. поэмы «Сон Мелампа», которой В.И. «придавал значение» как сообщению важному. После 1912 г. друзья встречались редко, мельком и почти ничего друг о друге не знали.

- 302 «ВАЛУН». В «Золотом Руно», 1906, 2, без эпиграфа. Разночтения:

Строфа	Строка	Золотое Руно	СА
1	2	сверху что бездна лижет;	что Бездна лижет;
4	2	Я — берег дюн,	Я — старец дюн,

- 302 «ПРИГВОЖДЕННЫЕ». Впервые в: «Золотое Руно», 1905, 5. Разночтений в словах нет.

- 303 «НЕОТЛУЧНЫЕ». «Золотое Руно», 1906, 5. Разночтений в словах нет. Различия касаются только расстановок тире (—) и многоточий (...).

- 304 «ОБ-ОН-ПОЛ». Альманах «Корабли», Москва, 1907. Разночтение — в одном слове:

В «Кораблях» строка 10	Бесснежною бурей, зябкие, голые...
В СА	” Бесснежною вьюгой — зябкие, голые...

- 304 «ЗНАМЕНЬЯ». Впервые в: — «Вопросы Жизни», 1905, 8.

- 305 «TAEDIIUM PHAENOMENI». Под заглавием «Гипербореи» — в Альманахе «На Рассвете» под ред. А.Ф. Мانتель. Казань, 1910. В альманахе нет третьей — последней строфы СА. Стихи кончались словами: «Он зовет лазурь и пустоту». (В оглавлении, В.И. дает вариант заглавия: Taedium Phaenomenôn).

- 305 «FATA MORGANA». Альманах «На Рассвете» под ред. А.Ф. Мантель. Казань. 1910. И в альманахе, и в СА слова «путеводным обманом» напечатаны в разрядку, чем, как всегда в стихах, В.И.

указывает, что они принадлежат не ему. В СА «Fata Morgana» посвящается Евг. К. Герцык. Так В.И. дает имя сочинителя меткого двушловья. В альманахе посвящения не было.

Евгения Казимировна Герцык была близким другом В.И. особенно в годы 1906-1909. В.И. звал ее сестра — *sorella*. В своих «Воспоминаниях» Евгения Герцык рассказывает о происхождении этого наименования: «...ко мне с каким-то поручением зашел длинноногий студент с близко-близко, по-птичьи сидящими глазами и чувственным ртом. Мы постояли среди комнаты друг против друга — на что мне этот паренек? — тронули одну тему, другую — я то уж ему совсем ни на что! Но вечером пришел ко мне Вяч. Иванов и с взволнованным изумлением: «Знаете, что он сказал? что Вы похожи на меня как сестра родная». И вижу — уж заиграл хмель. «Сестра!» Я не видела между нами физического сходства, но вот эту беспреградность, как с кровно близким, и в то же время странно волнующую, почувствовала с первой встречи. (...) Вяч. Ив. нередко говорил мне, что я понимаю его с полуслова и до глубины, не мыслью, а инстинктом, — говорил это с умиленной благодарностью, а то и с гневом, потому что находил во мне только зеркальность, только двойника своего, а не ту другую силу, родную, но перечашую, о которую выпрямлялись бы прихотливо разбегающиеся волны его мысли. Я же теряла себя в нем. — «Где Вы, *sorellina*? — с ласковым укором. — Что Вы таеете у меня лунным туманом?» Не было у него для меня другого имени, как сестра — *sorella*. Так случайный этот, на миг зашедший ко мне Городецкий побратал нас накрепко и надолго.» И Евг. Герцык приводит стихи В.И. — «Сестра».

... и вот — Сестра.
Не знал я сестры светлоокой:
Но то была — Сестра.

Чуть не с самого детства В.И. чувствовал присутствие, влияние на свою судьбу, водительство *сестры*, которой у него в жизни не было. Он вызывал ее из глубины своего духовного лабиринта (см. «Песни из Лабиринта» V и VI, стр. 274-6). Но стихи эти к Е.Г. обращены не были: они появились в печати за год до знакомства с нею В. Иванова. Да и не водительницей его она была, а одной из тех «нежных душ», о которых он потом сказал: — они

«В розовом и белом павилики
На стеблях моих зыбучих дней.»

(«Свет Вечерний»)

Даром сочувственного проникновения Евг. Герцык обладала несомненно. Об этом свидетельствует напр. Николай Бердяев. Вернувшись в Россию из Парижа, он поселился в Москве и стал участвовать во всяких религиозно-философских Обществах и

кружках. И он вспоминает: «Я был во внутренней оппозиции против большей части течений (...) Я вновь почувствовал острое одиночество. Для меня имела значение дружба с Евгенией Казимировной Герцык, которую я считаю одной из самых замечательных женщин начала XX века, утонченно-культурной, проникнутой веяниями ренессансной эпохи. Ее связывала также дружба с В. Ивановым. Ей принадлежат «Письма оттуда», напечатанные в «Современных Записках», которые, впрочем, не дают о ней вполне верной характеристики.» («Самопознание», стр. 176). «Воспоминания» Е.Г. интересны, живы, обнаруживают ее литературный талант, но и некоторое пренебрежение к обстоятельствам времени и места. Здесь невозможно останавливаться на разборе ее сообщений, но два упущения все же указать следует: лето 1908 г. В.И. с семьей прожил в Крыму, в Судаче, на даче Герцык. Евг. Казимировна пишет: «Нынче взгляд его обращен только вовнутрь. Ходит и ходит Вяч. Ив. по тесной своей комнатке, по балкону, вниз спускается только для общих трапез, выхаживает свое новое мирозерцание.» А, когда удавалось зазвать его на поездку в горы «на старенькой, тряской линейке», то «скользит вокруг рассеянным, невидящим взглядом, не замечает деталей. Между тем в его стихах, где случается говорить о природном, — о растительном мире, мы не встречаем ни одного условного образа, каждый — заметка памяти, свидетель пристального взглядывания. Приведу пример. Есть порода дубов, которая не теряет листья не только зимою, но вплоть до июня.

«В бронзовой дремлет броне под бореями бурными зиму»

А вот весна:

Черную ветвь разгляди: под металлом скорченных листьев
Ржавой смеется тюрьме нежный и детский побег.»

Гекзаметр этот точен, как параграф описательной ботаники.» Совершенно верно: когда В.И. описывал природу, то описывал ее с предельной точностью. Но весь вопрос в том описывал ли он ее в те часы своей жизни, когда «взгляд его был обращен только вовнутрь». Каждый из возможных противоположных ответов на этот вопрос важен для уяснения творческого процесса в поэзии В.И., и кажется, что смежностью своих утверждений Евг. Герцык подымает этот вопрос. Приведенные стихи могли бы дать ответ, если б было указано где и когда они были написаны. Но этого Е.Г. не указывает. В то лето 1908 г. В.И. прятался от людей и скользил «вокруг рассеянным, невидящим взглядом» не потому что «выхаживал свое новое мирозерцание», а потому что боролся мучительно со смертельной тоскою: ведь и года не прошло с кончины Лидии Дмитриевны. Но он вовсе тогда не молчал. Им было написано больше пятидесяти стихотворений. Если б приведенное точное описание природы оказалось одним из тех мест,

то этим многое бы открылось. Но гекзаметр, выбранный Е.Г., был написан 7 июня 1925 г., т.е. по прошествии 17 лет с того лета. Этого она не говорит, как не говорит почему взяла столь позднее произведение. Если она не нашла в многочисленных стихотворениях 1908 г. чисто описательных строк, то это следовало бы отметить: то было важным свидетельством, знаком. После больших душевных потрясений 1920 г., вызвавших четырехлетний почти полный паралич художественного творчества, В.И. чудом очутился в Риме, «в округе древних алтарей» и начал оживать. Двери его дома были для всех открыты. Он радовался встречам с новыми людьми. Дуб, разумеется, описан безупречно, но не в описании дуба было дело: поэт говорил о себе; дуб взят для сравнения — и только. Гекзаметр тот — личное признание:

Хмурый молчалиник, опять бормочу втихомолку стихами:

Хочет и каменный дуб майской листвой прозвенеть.

Дремлет в чеканной броне под бореями бурными зиму:

Зеленью свежей весна в пологах темных сквозит.

«Свет Вечерний»

Непохоже это ни на природу Крыма, ни на душевное состояние В.И. той поры.

А вот другой, более яркий пример умолчаний и неточностей. Зиму 1913 г. В.И. провел в Риме. Жил он со всею семьею на Piazza del Popolo. (см. Том первый, стр. 141). Туда в апреле погостить приехала Евгения Герцык. Она пишет: «Вяч. Иванович медленно, с затяжками ничегонеделанья переводил Эсхила. Встретил меня с волнением: сестра... (...) Стихов не писал. Каким обнищальным показался он мне. (...) Теперь, когда у меня на руках его последние сонеты, написанные через 15-20 лет после той весны, мне ясно, что уже тогда в нем, нищем, не пишущем стихов, копился в тишине дух этих сонетов.» Далее цитируется один из «Римских Сонетов». Копился ли в 1913 г. в В.И. «дух этих сонетов», написанных в 1924 г., в другом духовном возрасте — не знаю, во всяком случае это далеко не очевидно. Странно, однако, что расслышав при воспоминании о той весне звучание будущих «Римских сонетов», Е.Г. не припомнила, что в то время стала распространяться, летом и осенью 1912 г. написанная книга лирики — «Нежная Тайна»; еще более странно, что настаивая на «нищителе» поэта, на его неписании стихов, Е.Г. совершенно забыла, что именно в тот, ею в доме В.И. проведенный месяц, он написал в стихах целую поэму — «Младенчество». Поэма эта была опубликована в Москве в 1918 г.; но в рукописи она самим автором датирована: «Рим, от 10 апреля по 23 мая 1913 г.». Датировка эта была повторена и в печатном тексте: «Вступление и строфы I — XLV написаны в Риме, от 10 апреля по 23 мая 1913 г.; строфы XLVI — XLVIII — в Москве 28/15 августа 1918 г.». Над Эсхилом В.И. тою весною действитель-

но работал мало. Перевод «Орестеи» был им сделан в Сочи в 1917 году. Но «ничегонеделанья» тогда никакого не было: В.И. занимался собиранием и обработкой материала по вопросу истоков религии Диониса. На основании этих материалов он впоследствии (за годы 1921-1923) в Баку написал целое исследование — «Дионис и Прадионисийство». Свои «воспоминания» о В.И. обрывает Евг. Герцык словами: «Эта была моя последняя встреча с Римом и последняя глава моей близости с Вячеславом Ивановым.» (См. «Воспоминания» Е.Г., Париж, «Имка», 1973)

- 305 «В ЛЕПОТУ ОБЛЕЧЕСЯ». Стихотворение посвящено Марии Михайловне Замятниной. (О Замятниной см. Том I, стр. 41 и 42). Она (1865-1919) была ближайшим другом В.И., добрым домашним гением в семье Ивановых. Пьеса: «В лепоту облечеся» была написана 24/11. VII. 1904 в Швейцарии. Послана Брюсову из Villa Java в Москву. В СА воспроизведена полностью с изменением одной строки. Разночтения:

Строка	Рукопись	СА
3 св.	Деревья спят — иль видят при луне?	Деревья спят — иль грезят? — при луне;

- 306 «ИЗ ДАЛЕЙ ДАЛЕКИХ». Впервые в журнале «Золотое Руно», 1907, 3. Разночтения: изменена лишь одна строка; другие различия в знаках препинания.

Строка	Золотое Руно	СА
5	то Ночь ли мчится — или	то Ночь ли томится, или

Посвящено в журнале — Л.Ю. Рапп. В СА — Л.Ю. Бердяевой. Это — одно и то же лицо: Рапп есть девичья фамилия жены Н.А. Бердяева. Лидия Юдифовна (отца ее звали Иуда; ей неприятно было слышать — «Иудовна», и такое мужское отчество она заменила женским) являлась не нашумевшей, но одной из значительных духовных сил, двигавших русскую культурную жизнь начала XX века. «Она по натуре была душа религиозная, но прошедшая через революцию, что особенно ценно. У нее образовалась глубина и твердая религиозная вера, которая не раз поддерживала меня в жизни. Она была человеком необыкновенной духовности. Перед смертью она приблизилась к святости. В разгар коммунистической революции она перешла в католичество...» Характеристика эта, данная Н. Бердяевым («Самопознание», стр. 147), вполне объективна; все, хорошо знавшие Лидию Ю. Бердяеву, подтвердили бы его слова. Башенные «среды» она посещала далеко не всегда. Не выступала, в прения не вмешивалась, сидела тихо, порою грустно задумавшись, но никого и ничего не осуждала. С В.И. ее связывала долголетняя, спокойная дружба. Он ее высоко ценил, признавал ее благотворное воздействие, но бытовой, интимной близости между ними не было. После революции 1917 г. свидания стали редкими. На «вторниках» Бердяева В.И. не бывал.

А после отъезда В.И. в Баку (1920 г.) и до самой смерти они не встречались вовсе. Лидия Ю. Бердяева умерла в конце сентября 1945 г. в Париже.

- 307 «БЕССОННИЦЫ». Стихотворение это состоит из трех частей. Первая часть есть та пьеса, о которой В.И. спрашивает Брюсова в письме от 24. II. 1905 г. получил ли он «Бессонницу». Брюсов ее напечатал в журнале «Вопросы Жизни» 1905, 8. Части 2-я и 3-я, написанные несколько позднее, появились под заглавием «Бессонницы» в «Факелах» Г. Чулкова в 1906 г. Разночтения: в части 3-й строки четвертая и пятая не отделены друг от друга. Остальные различия относятся только к знакам препинания.
- 309 «РАССВЕТ». «Вопросы Жизни» 1905, 8. Разночтений нет.
- 310 «УТРО». «Вопросы Жизни», 1905, 8. В журнале две первые строфы кончаются многоточием.
- 310 «ВЕСЕННЯЯ ОТТЕПЕЛЬ». «Вопросы Жизни», 1905, 8. Разночтений нет.
- 311 «ЛИВЕНЬ». Автор в рукописи стихотворение это не озаглавил, но датировал: — «23/10 VII. 904» и добавил в скобках: «(письмо З^е)». Дело в том, что В.И., вернувшись в Швейцарию летом 1904 г., стал посылать Брюсову из Villa Java в Москву стихи и статьи для журналов. Верности ради (времена в России были тогда тревожными и почта работала неисправно) В.И. решил письма со стихами номеровать. Первые (кажется, четыре) письма помечены номерами; потом В.И. прекратил это делать. «Ливень» впервые был напечатан в «Вопросах Жизни» 1905, 8. Разночтения:

Строка	Рукопись	СА
8 сверху	По томным шопотам	По жадным шопотам
9 сверху	И листвою неземного древа,	Листою божественного древа
10 сверху	хлябь,	хлябь, —
11 сверху	лики гнева,	лики гнева, —

- 311 «ОСЕНЬ». «Вопросы Жизни», 1905, 8. Разночтений нет.
- 312 «ФЕЙЕРВЕРК». Стихи посвящены Константину Андреевичу Сомову (1879-1939). К. Сомов, известный художник, один из главных представителей и основателей «Мира Искусства». Он имел огромный успех, особенно как портретист. С В.И. его связывала долготная дружба. Он был неизменным посетителем «башни». В дневниках В.И. 1906 и 1909 гг. имя его упоминается постоянно. Лидия Дим. его нежно любила, как и он ее. Она посвятила ему, в воспоминание об их проникновенных беседах, всю книгу свою «Трагический Зверинец» и в ней же самый свой, внешне и внутренне исповедальный, трехчастный рассказ. — «Чорт». Сомову был поручен фронтиспис для СА. Он написал портрет В.И. На «башне» Сомова прозвали Аладином.

- 312 «VATES». Стихотворение впервые появилось в «Золотом Руне», 1907, 3. Разночтения. Приводим для ясности всю первую строфу:

Золотое Руно	СА
Не видит видящий мой взгляд, Далек — и близок, — остр и слеп, И мил и страшен вам.	Не видит видящий мой взор, Далек — и близок, остр и слеп, И мил и страшен вам:
В лазури гор тонуть он рад — И улыбаться в черный склеп Просветным синевам.	Привык тонуть в лазури гор И улыбаться в черный склеп — Просветным синевам.

Во второй строфе в словах нет разночтений. Строки третья и последняя кончаются многоточиями (...), а в СА — точками (.). В «Золотом Руне» посвящения нет. В СА стихотворение посвящается А.Р. Минцловой.

Анна Рудольфовна Минцлова была оккультисткой, антропософкой. В начале XX в. она по поручению розенкрейцеров (так она говорила) занималась привлечением членов в Тайные Общества. Она искала возможных сочувственников главным образом среди духовно влиятельных представителей русской элиты. В дом В.И. она была в конце 1906 г. введена Волошиным. За время трудных для В.И. годов (1908 и 1909) А.Р. Минцлова играла большую роль в его жизни. (ср. ниже Дневники и I, 129-140). В 1910 г. она неожиданно навсегда исчезла.

- 315 «СЕВЕРНОЕ СОЛНЦЕ». Впервые пьеса была напечатана в «Весах», 1906, 2. Разночтения сводятся только к немногим знакам препинания.
- 315 «НА РОДИНЕ». Впервые в «Весах», 1906, 2. Разночтения только в немногих знаках препинания.
- 316 «МОСКВА». Впервые в «Весах», 1906, 2. В журнале нет посвящения. Разночтения:

Строка	Весы	СА
9 сверху	С зеленой тенью	Зеленой тенью
15 сверху	мглою меркнувших полян	мглою померкнувших полян

В СА появляется посвящение А.М. Ремизову. Алексей Михайлович Ремизов (1877-1957) был одним из самых ярких и своеобразных явлений «На Парнасе Серебряного Века» (выражение взято у Сергея К. Маковского: заглавие его книги, вышедшей в Мюнхене, 1962 г.). Свои языковые искания и открытия А. Ремизов производил не в сфере стиха, а в области художественной прозы. Как родился Алексей Михайлович на московской Таганке, смотрящей на восток, так и остался, на всю жизнь, тяготеющим к Византии, до мозга костей москвичем. И говор у него сохранился чисто, даже подчеркнуто московский: протяжный, сильно акующий. И это вопреки

тому, что в Первопрестольной Ремизов провел лишь детство да раннюю юность. Он был за политическую ерунду насильственно выслан; но, когда в 1904 году он получил, наконец, разрешение свободно выбрать место своего жительства, он в Москву не вернулся, а обосновался в СПб-ге. (В 1921 г. он оттуда уехал за границу, где и пробыл до конца своих дней). Скиталец по уездам, на-сельник Петербурга, и притом насквозь москвич — кому ж как не ему надлежало посвятить стихи о «Москве».

Но посвящение это нечаянно выдает еще и другое: в противоположность обычным для В.И. посвящениям в нем нет ничего личного. Оба — уроженцы Москвы, оба любят и понимают душу этого города — и только. Отношения В.И. и Ремизова были хорошими, но поверхностными, приятельскими. Ремизов часто выступал на «башне», бывал и запросто у ее хозяина. «Вечером Ремизовы (...) Очень милы», записывает В.И. в свой дневник и приводит их шутивную беседу. (14 июня 1906 г.) В.И. ценил в Ремизове его чувствование языка как существа живого, ценил его словотворчество, любил его сказы, хоть и не находил в них чистого речевого ключа пушкинской няни. Приятели оба жили в мирах фантастических, но в мирах различных: чужды были В.И. ремизовские обезьяны, чертики, домовые. Реакции на творчество Ремизова бывали у В.И. весьма различны. То вдруг поразит его острая, живая мысль: и радуется В.И., восхищается, себе на память записывает ремизовские слова (см. дневник 1906 г., 14 июня). Но бывало и другое. Маргарита Волошина вспоминает (об ее книге см. стр. 808) одну из резкостей В.И. Случилось вот что: читал Алексей Михайлович на «башне» рассказ свой яркий, пластичный до осязательности; В.И., конечно, в восторге; но вдруг видит он, что подлинность в изображении ужаса переходит в подмигиванье дьявольским выходкам, в смакование зла, чуть что ни в самоотжествление автора с «лукавым»; а тут еще и упоминание Христа — и никакого катарсиса. Едва умолкнул чтец, как вскопчил В.И., возмущенно крича: «Это кощунство, против которого я протестую!»... Маргарита Волошина упрекает В.И.: «Ремизов и без того понурый, раненый жизнью, еще больше приуныл и вместе с женою молча ушел». И Волошина несомненно права: окрик тот обнаружил несоблюдение, недостаточность дружественной заботливости. Но В.И. бывало не до дружеских чувств и светских приличий, когда произносимые или написанные слова воспринимались им как кощунство. Этого он органически не выносил; ему кровь бросалась в голову и он переставал собою владеть.

Впрочем: отношения после молчаливого ухода Ремизова из дома В.И. вовсе не испортились. Вскоре после того чтения В.И. опубликовал в своем, едва возникшем издательстве «Оры» (1907 г.) ремизовское повествование по апокрифам — «Лимонарь». То было

первое появление книги Ремизова; до того он выступал с рассказами, но только в периодической печати.

- 316 «ДУХОВ ДЕНЬ». Впервые: «Весы», 1906, 2. Стихотворение состоит из 34-х строк. Строфы из них составлены различно в журнале и в СА:

В «Весах» — 4 строфы со строками: /8/6/10/10/.

В СА — 7 строф со строками: /4/4/6/4/6/8/2/.

Разночтения:

Строка	Весы	СА
20 сверху	Наречьем дивным	Языком дивным

- 317 «ТРОИЦЫН ДЕНЬ». Впервые — «Весы», 1906, 2. В словах разночтений нет.
- 318 «ПОД БЕРЕЗОЙ». Эпиграф взят из стихотворения О. Беляевской. Ольга Александровна Беляевская — поэтесса, друг семьи Ивановых. Л.Д. Зиновьева-Аннибал посвятила ей рассказ в своей книге «Трагический Зверинец» — «Журя» (см. стр. 827).
- 318 «МАРТ». Стихотворение посвящено Поликсене Соловьевой. Младшая сестра Владимира Соловьева (1853-1900) Поликсена Сергеевна Соловьева родилась 20 марта. «Март» — ее месяц. О Поликсене Соловьевой (1867-1926) — поэтессе и друге В.И. см. примечания к стихам «Сновидение Фараона» и «25 марта 1909 г.».
- 319 «УЩЕРБ». Впервые «Весы», 1906, 2. Разночтений в словах нет.
- 319 «ВЕЧЕРОВОЕ КОЛО». Впервые «Весы», 1906, 2. Четвертая строка В «Весах»: (— Зашла заряница! —). В СА: (— Гори заряница! —)
- 320 «ЗАРЯ-ЗАРЯНИЦА». Впервые «Весы», 1906, 3. Последняя (четвертая) строка пятой строфы: в «Весах» — На Царе? в СА — На царе?
- 321 «МЕРТВАЯ ЦАРЕВНА». В «Белые Ночи». Петербургский альманах. СПб., 1907, «Вольная Типография».
- 321 «ПОВИЛИКИ». Впервые — «Весы», 1906, 2. Без посвящения. Александра Николаевна Чеботаревская (1869-1925) литературный критик, переводчица, близкий друг В.И. и всей его семьи. Зимой 1903 г. В.И. читал курс лекций о Дионисе в парижской высшей школе общественных наук, устроенной М.М. Ковалевским для русских. Группа москвичей, интересовавшаяся новыми течениями в литературе и науке, с восхищением прочитавшая «Кормчие Звезды», услышав, что В.И. приглашен читать лекции по греческой религии, на них записалась и отправилась в Париж. В этой группе была А.Н. Чеботаревская. Едва познакомившись, В.И. написал ей стихи: — «Кассандре» (см. Том I, стр. 790), сразу увидев в глубине ее мрак, и, испугавшись своего зловещего предсказания, заиграл с ее именем Александра. Но в семье Ивановых установилось прозвище Кассандра. В своих записях: «Из Бесед

с поэтом Вячеславом Ивановым», 1921 г. М.С. Альтман вспоминает как в присутствии В.И. Чеботаревская рассказала о происхождении стихотворения «Повилики»: «Живя в Саратовской губернии и гуляя раз по берегу Хопра я увидела, что в прибрежных тростниках вьется повилика, и так высоко, что почти достигает верхушек тростников. Я сорвала повилики, высушила их и вложила в письмо к В.И. Он прислал мне в ответ стихотворение. Но уж очень в этом стихотворении повилики уничижительны.

Жадные пристрастия мертвенной любви,
Без улыбки счастья и без солнц в крови...»

— «Нет, не уничижительные — отозвался В.И. — а очень грустные и тростники, и повилики. Повилики — символ верности, а тростники — символ поэта. Повилики в тростниках — это ваша связанность с моей судьбой, ваша верность мне.» — «Верность повилики, да, сказала Александра Николаевна, — ну, а тростники...? — «Да ведь и они связаны, — сказал В.И.» (Труды по русской и славянской филологии. XI. Литературоведение. Тарту 1968, стр. 318, 319).

Много времени провела Ал. Ник. Чеботаревская в доме Ивановых. Она при помощи В.И. переводила Бальзака, переписывала его произведения, была с семьей Ивановых и в Шатлэне, и в Петербурге, и в Москве, и в Баку. Она оказалась в Москве, когда В.И. приехал для участия в Пушкинском юбилее и проводила его на вокзал, когда он в конце августа уезжал в Италию. Она была умна, изысканно образована, многое глубоко понимала и чувствовала; но всегда нервно беспокойная, она страдала припадками мучительной тоски, грозно свидетельствующими о гнездящейся в ней наследственной душевной болезни. Много говорили в литературных кругах о самоубийстве ее родной сестры, жены поэта Сологуба — Анастасии Николаевны. Самоубийство это было далеко не единственным в семье Чеботаревских. Отъезд В.И. глубоко огорчил Александру Николаевну; она знала, что расстались они навсегда. Часто стала забегать она к М.О. Гершензону; в его светлом духовном мире она искала утешение. Неожиданно Гершензон умер, 19 февраля 1925 г. В большом зале Гос. Академии Художественных Наук, 22 февраля состоялось отпевание: М.О. Гершензон был председателем литературного отдела Академии. Его любили. Чувствовалась настоящая грусть и сердечность в переполненной зале, не нарушенная некоторой официальной торжественностью обстановки. Все речи сопровождалось песнями превосходного хора Б.Л. Яворского. Вдруг к месту, близ гроба, откуда произносились речи, ринулась Чеботаревская; указывая простертой рукой на умершего, она закричала: «Вот он! Он открывает нам единственно возможный путь освобождения от всего этого ужаса! За ним! За ним!» И она стремглав, дико убежала.

Бросились ее догонять друзья; среди них Ю.Н. Верховский, Н.К. Гудзий. В течение нескольких часов они за нею гонялись по улицам, подворотням, лестницам. Наконец, хитростью безумия ей удалось от них скрыться. В тот же день вечером нашли ее мертвое тело в Москве-реке. (Несмотря на зимнюю пору, была оттепель, и река оказалась частично незамороженной.)

- 322 «В АЛЫЙ ЧАС». Впервые в «Весакх», 1906, 2. В журнале стихотворение состояло из трех четвертин. В СА к последней строфе прибавлены две строки. Разночтение — лишь в одном слове 3-й строки сверху: В «Весакх»: Отзовись притяженьем невольным. В СА —: Отзовись восклоненьем невольным.
- 322 «ЛЕБЕДИ». Впервые в «Весакх», 1906, 2. Итак: из 16 стихотворений, составляющих отдел «Северное Солнце» в СА, одиннадцать: (Сев. Солнце; На Родине; Москва; Духов День; Троицин День; Ущерб; Веч. Коло; Заря-Заряница; Повилики; В Алыи Час; Лебеди) были ранее опубликованы в № «Весов», 1906, 2. Там они входили в цикл, озаглавленный (как впоследствии и в СА) — «Северное Солнце». Это и был тот самый цикл, о котором В.И. упоминал в письме к Брюсову 1905 г., посылая ему пьесу «Солнце-Сердце» (см. выше стр. 700-1). Цикл в «Весакх» состоял из 14 стихотворений. Кроме упомянутых в него входили еще три пьесы: «Солнце» (четыре четвертины) и две «газэлы». При окончательном распределении стихотворений для сборника СА четыре четвертины «Солнца» В.И. переименовал в «Хор Солнечный», превратил в диалог, вынул эту пьесу и первую «газэлу» из цикла «Северное Солнце» и поместил как пьесу так и «газэлу» вместе в отдел «Солнце-Сердце», а вторую газэлу вообще не напечатал в СА.
- 323 «СФИНКСЫ НАД НЕВОЙ». Впервые в «Петербургском альманахе» — «Белые Ночи». СПб. «Вольная типография», 1907.
- 325 «ТЕРЦИНЫ К СОМОВУ». О Константине Андреевиче Сомове см. прим. к стихотворению «Фейерверк». Написаны «Терцины» в 1906 г.; датированы автором.
- 326 «АПОТРОПЭЙ». Впервые: — «Золотое Руно», 1909, 2-3. Разночтения:

Строка	Золотое Руно	СА
5 сверху	в полон волшебный,	кольцом волшебным,
7 сверху	, кто песню хвалебной	, кто пением хвалебным

Остальные различия только в знаках препинания. В своем Дневнике 1906 г. В.И. упоминает об этом стихотворении. Запись от 2 июня: «Неожиданное письмо от Сологуба, опять полное какой-то двоящейся любви-ненависти, с красивыми стихами на имя «Вячеслава». Какая-нибудь новая попытка колдовства. Игра в загад-

ки, за которой таится нечто, глубоко им переживаемое». — Запись от 4 июня: «Я сочинил поэтический апотропэй против чар Сологуба.» — Сологуб Вячеславу ответил стихами. «Золотое Руно» их напечатало, поместив непосредственно после «Апотропэя». Вот их начало:

В тебе не вижу иноверца,
Тебя зову с надеждой я.
Дракон — мое дневное сердце,
Змея — ночная грусть моя.

Летом 1937 г. к В.И. в жилище его на Римском Капитолии (снесенная во время войны улочка «Тарпейской Скалы» — *via di Monte Tarpeo*) пришли Мережковские. Они в июле и августе жили тогда на *Piazza Barberini* и, гуляя, пешком доходили до дома В.И. Зинаида Николаевна Гиппиус принесла для В.И. свои две книжечки: «Живые Лица». Передавая ему подарок, она, задорно улыбаясь, сказала: «А о Вас тут ничего нет; я ведь писала лишь о тех, кого уж не могла больше увидеть на земле. А, впрочем... Вы знаете, мы с Сологубом вели шутивную переписку в стихах... Вот я прочту.» Она открыла второй томик на 104-ой стр.: «... Помню лишь первое, (стихотворение) совсем шутовское, поводом к которому послужили разные мелкие «колдовства» Сологуба — над чьими-то калошами, а, главное, случай с Вяч. Ивановым: только что приехавший тогда из заграницы поэт-европеец отправился знакомиться с Сологубом. Да так пропал с утра, что жена тщетно искала его по всему городу. И сидела у нас в ужасе, когда ей дали знать, что он обретен, наконец, у себя в постели и в крапивной лихорадке. Словом, смешные пустишки, не знаю, почему и запомнилось:

Все колдует, все морочит
Лысоглавый наш Кузмич.
И чего он только хочет
Колдовством своим достичь?
Невысокая природа
Колдовских его забав:
То калоши, то погода,
То Иванов Вячеслав...»

(З.Н. Гиппиус. «Живые Лица». Прага. 1925. Изд. «Пламя».) О жизни В.И. на «Монте Тарпео» см. Том I, стр. 195-201.

- 327 «ВЕНОК». Об этом стихотворении В.И. многое сообщает Брюсову в письме от 12 января 1906 г. Письмо то является лучшим исчерпывающим комментарием к «Венку» и ярко отражает тогдашнюю страстную дружбу поэтов. Оно далее приводится полностью.

Дорогой Валерий,

Знаешь ли ты, как это знаю я, — что ты воздвиг нашей дружбе памятник «вечных меди прочней»? Слова благодарности здесь немы. Говорить о моей любви к тебе также ненужно, — да и горько, раз нельзя воплотить ее в жизни, и возможно явить только в иероглифах. Но как хотел бы я быть достойным другом тебе! Такое обязательство становится творческой силой: человек делается *excelsior*. Не могу оторваться от «Венка», который ты сплел из такого изобилия, что у тебя достало цветов — или священного плюща, — чтобы увенчать и меня. И не удивительно, что не могу оторваться от твоей книги: она одна из совершенных, о которых сказано «*nocturna versate manu, versate diurna*»... Кажется, мне не нравится в ней одна только строчка (последняя на 82 стр. — «понял — мы в раю» — Да еще разве «пылающий металл»). Невелика твоя книга, но какой царственный пир! Является мне ряд лирических характеристик; то, что прилагаю, — случайно и не исчерпывает моих впечатлений. Решительной анти-тезы к «*Urbi et Orbi*» «*Stephanos*» не составляет, это ведь одна большая эпоха, и мой сонет преувеличивает противоположность, в поисках за нюансом разницы. Повторяю, что не такая характеристика, какая нужна, но разница в строе лиры все же есть, и объясняется она не одною твоей многострунностью, не одним только поворотом от Рима к Элладе. Есть успокоенность полдня. Я буду писать о «Венке» еще; теперь же скажу, по поводу новых стихотворений, что «Повседневность» гениально наброшена, что люблю безмерно «Целение», люблю и «Олимпийцам», что равно превосходны «Духи Огня» и «Слава толпе». Как хотел бы я, чтобы ты был возле!...

Твой моею лучшею душой Вячеслав.

- 327 «БОГ В ЛУПНАРИИ». Впервые появилось в «Золотом Руно», 1909, 2-3. под заглавием «*DEUS IN LUPANARI*» Александру Блоку.» Разночтения:

Строка	Золотое Руно	СА
4 сверху	Напухла сеть	Налилась сеть
5	И взгляд	И взор
13	смердной — ясновидеть.	смердной ясновидеть.

Не знал В.И., когда писал эти стихи, что тот, кому они посвящены, прочтет их в страшные дни своей жизни. В феврале 1909 г. родился и через восемь дней умер сын Блока. Ребенку отец радовался как обновлению своей жизни. «Лучи метнулись золотые», писал он в марте (1909) вспоминая счастливую пору ожидания. На душе мрак, злоба, тоска. В стихах «На смерть младенца», написанных в феврале сразу после погребенья, звучит отвращающая обида:

... Святому маленькому гробу
Молиться буду по ночам.
Но — быть коленопреклоненным,
Тебя благодарить, скорбя? —
Нет. Над младенцем, над *блаженным*,
Скорбеть я буду без Тебя.

В таком душевном состоянии Блок читал стихи В.И.:

«И к долу горнее принизив,
За непонятым узывать.»

— И не узнавал себя в них. Об этом позднее он говорил с В.И.
Горнее закрылось черной тучей:

И стало беспощадно ясно:
Жизнь прошумела и ушла.

(март 1909)

Когда В.И. узнал о смерти ребенка, он сразу откликнулся, и Блок отвечает ему 7 марта (09): «Милый и дорогой Вячеслав Иванович. Спасибо Вам за Ваше письмо от нас обоих от всей души. Уже неделя Люба (Любовь Дмитриевна ур. Менделеева, жена Блока. — О.Д.) воротилась домой (из лечебницы после тяжелых родов. — О.Д.) и поправляется, теперь выходит из дому. Мы надеемся уехать к весне в Италию. Нам обоим это ужасно важно.» В том-же письме В.И. предлагал Блоку вместе выступить на «Гоголевском вечере», и Блок отвечает: «Приглашение Лиги Образования я принимаю с большой радостью (...). Если будете мне писать, сообщите еще не хотите ли, чтобы я приехал к Вам сговориться: боюсь совпасть с Вами чуть не текстуально, а это уж будет нехорошо». Какое невероятное признание. Боязнь, не увидившись, не сговорившись, совпасть почти *текстуально* — о какой последней душевной-духовной близости свидетельствует такое опасение! Но пронзительная близость вовсе не была неизменной: через три года после того письма к В.И. Блок посылает ему стихи, написанные 18 апреля 1912 г.; их начинает он с воспоминания о годе 1905-м и рассказывает историю своих восторгов и срывов по отношению к «Вячеславу Иванову»:

В ту ночь нам судьбы диктовала
Восстанья страшная душа.

Из стран чужих, из стран далеких
В наш огонь вступивши снеговой,
В кругу безумных, темнооких
Ты золотою встал главой.
(...)

И я, дичившийся доселе
Очей пронзительных твоих,
Взглянул... И наши души спели
В те дни один и тот же стих.

Но миновала ныне вьюга.
И горькой складкой те года
Легли на сердце мне. И друга
В тебе не вижу, как тогда.

В письмах и дневниковых записях годов 1911 и 1912 Блок много раз повторял, что В.И. ему «далек», а свои воззрения и душевные состояния называл даже «анти-Вяч. — Ивановством». Такое отчуждение и раздражение вызывалось главным образом тем, что в вячеславивановском дионисийском требовании всенародного искусства и «правого безумия» отсутствовал революционный и социальный «пафос». (Действительно, коренной духовный переворот, о котором говорил В.И. ничего не имел общего с революционными действиями и теориями передовой русской интеллигенции; он опасался, что на его родине социальные метели могут обратиться «неправым безумием»; «Дионис в России опасен: ему легко явиться у нас гибельною силою, неистовством только разрушительным.» («По Зв.», 360).). Впрочем, в недовольстве Блока роль играли и мотивы личного характера: обида за резкую критику. Все же, обижаясь, отстраняясь, Блок не переставал «Вячеслава» любить. На этом он настаивал всегда. И еще в одном он оставался неизменен — в признании В.И. «поэтом и писателем замечательным». Высокую оценку творчества В.И. Блок дает как до личного с ним знакомства, так и в «воспоминательных» стихах 1912 г.; там, сказав — «И друга в тебе не вижу», он сразу обращается к поэту:

И много чар, и много песен,
И дивных ликов красоты...
Твой мир поистине чудесен!
Да, царь самодержавный — ты.

Встреча В.И. с Блоком в мире поэзии предварила встречу в «круговороте дней». Они познакомились в начале 1905 г., а уже раньше в 1904 В.И. сочувственно рецензировал «Стихи о прекрасной Даме» на страницах «Весов», и в том же 1904 г. Блок сочувственно рецензировал «Прозрачность» на страницах «Нового Пути». Блок-овская «Незнакомка», едва написанная, была автором прочитана на «башне» и привела В.И. в восторг сразу и навсегда. То было в конце апреля 1906 г., а 28 января 1907 г. В.И. пишет Брюсову: «Литературное событие дня «Снежная Маска» А. Блока, которая уже набирается в «Орах». Это два цикла стихов («Снега» и «Маски») — вместе 30 стихотворений. Я придаю им величайшее

значение. Блок раскрывается здесь *впервые* и притом по новому, как ключ истинно дионисийских и демонических, глубоко оккультных переживаний. Звук, ритмика, ассонансы пленительные. (...) Дивная тоска и дивная певучая сила.» За долгие годы общения с Блоком стихи его, столь любимые, три раза больно, точно молотом ударили В.И. по сердцу. Об одном из таких ударов вспоминает С. Городецкий; он описывает В.И. при первом чтении Блоком «Возмездия»: «Наш учитель глядел грозой и метал громы. Он видел разложение, распад, как результат богоотступничества» («Печать и Революция», 1922, 1). Однажды в 1947 г. я спросила В.И. о том столкновении со времени которого прошло 36 лет — «Да, сказал В.И., я слышал потом, что критика моя плохо подействовала на Блока; будто он даже надолго забросил «Возмездие». Надеюсь, что это неверно». Он помолчал: «А, если было так, — виновен... но не мог и не могу иначе». Он еще помолчал; вдруг вспылал, даже покраснел: — «Богохульное 'Возмездие'; а вот еще и 'Благовещенье! Совершенно недопустимое кощунство, надругательство — и над Кем?!...»

И все-же: боль от ударов этих прошла, и ничего не изменилось в отношении В.И. к Блоку. В 1912 г., отвечая ему стихами на стихи В.И. называет Блока «лирником-чародеем» и прямо утверждает свое с ним духовное родство:

Пусть вновь — не друг, о мой любимый!
Но братом буду я тебе
На веки вечные в родимой
Народной мысли и судьбе.
Затем, что оба Соловьевым
Таинственно мы крещены;
Затем, что обрученьем новым
С Единою обручены.

(«Нежная Тайна»)

Не только любимым другом — духовно единокровным братом тех же «обетных» клятв был для В.И. — «Александр Блок, Поэт». Но в быту между В.И. и А. Блоком особой близости не образовалось. Блок посещал «среды», читал на «башне» свои новые стихи; поэты постоянно встречались на разных заседаниях, в редакциях журналов, выступали вместе с докладами, но никогда и нигде вместе не прожили ни одного дня. Они не только не перешли на «ты», но не переставали величать друг друга по имени-отчеству. «Вячеславом» Блок называл В.И. лишь в беседах с друзьями да в письмах к матери. И не было со стороны В.И. особых внешних оказательств его любви к Блоку — кроме одного: каждый раз как В.И. возвращался в Петербург, он прежде всего заходил в цветочный магазин и посылал Блоку букет роз. Розы — в знак духов-

ного общения. И посылал их В.И. и до, и после своих бурных возражений сперва на «Благовещенье», потом на «Возмездие». В 1913 г. В.И. впервые получил драму Блока — «Роза и Крест». Он читал ее с «испугом восторга» и полюбил как «Незнакомку» на всю жизнь. Но вот наступает февраль 1918 г. — «Двенадцать». — «В белом венчике из роз/Впереди Иисус Христос.» Впереди чего? Вождь кого?! Какой ужас!... То был от стихов Блока третий болезненный удар по сердцу, сильнейший. Этого В.И. не выдержал. Отношения с Блоком прервал. Но ненадолго: он никогда не забывал «какого духа» Блок. Связь между поэтами восстановилась уже в том же 1918 г.: — сперва на почве литературного сотрудничества в новом издательстве и новом журнале. Но в мае 1920 г. произошла и личная, важная, зиждательная встреча. (см. Том I, стр. 161-165). Они не подозревали, что их поцелуй при расставании был прощанием навсегда.

- 328 «СНОВИДЕНИЕ ФАРАОНА». Стихотворение посвящено Поликсене Соловьевой (Allegro). Поликсена Сергеевна Соловьева (1867-1926), младшая сестра Владимира Соловьева, поэтесса. В своей «Автобиографической Заметке» («Русская Лит. XX в. под ред. С. Венгерова. Том VIII. 1917»), она пишет: «Выбранный мною псевдоним «Allegro» считаю неудачным, но, может быть, им я бессознательно искала восполнить тот недостаток жизненности, который так сильно чувствую и осуждаю в себе.» С В.И. ее связывала глубокая, спокойная, долготелняя дружба. На «башне» она бывала, начиная с 1905 года. О ней В.И. написал статью: «Поликсена Соловьева (Allegro) в песне и думе». (Статья помещена в той же книге «Русск. Лит.», в кот. появилась «Автобиографическая Заметка» П.С.). В.И. пишет: «Если читатель, развертывая лирические свитки Поликсены Соловьевой, будет вопрошать у них: — 'какую весть несете вы миру или таите от мира?' — ему послышится в ответ многократный и настойчивый шопот: 'весть о любви небывалой, — о любви, побеждающей смерть'. (...) Совершенному возрасту человечества будет отвечать чудесная метаморфоза любви.» Но для нас земное осуществление 'небывалой любви' невозможно. Деторождение — измена. «В глазах Поликсены Соловьевой половая близость — прямой отказ от теургической цели любовного союза.» В.И. признает «яркость таланта» поэтессы, «крепость, здоровье ее стиха», но он утверждает, что «при всем постепенно достигнутом формальном мастерстве, она (...) не могла добраться до своего 'стиля'. О стиле П.С. можно говорить лишь вне собственных категорий поэтики — в том более широком смысле, в каком, согласно изречению 'le style c'est l'homme', мы отождествляем стиль с характером...»

- 329 «25 МАРТА 1909». Оба сонета написаны по поводу выхода сборника стихов Поликсены Соловьевой — «Плакун-трава». Об отно-

шениях между В.И. и П.С. см. примечание ко «Сновидению Фараона».

330 «ТЕНИ СЛУЧЕВСКОГО». Константин Константинович Случевский (1837-1904) и В.И. лично знакомы не были. В.И. поселился в Петербурге после смерти Случевского. Резко осуждая нетерпимость передовой русской интеллигенции с ее идеологически-политической предвзятостью в оценке художественных достоинств поэзии, В.И. любил смиренное и дерзкое творчество Случевского, за ним «следил издаലെка», признавая автора «Песен из 'Уголка'» и «Загробных песен» не только предвозвестником, но и зачинателем новых литературных течений. О нем беседовал он с другом своим, Поликсеной Соловьевой, рассказывавшей ему о своих посещениях «пятниц Случевского» еще в 1899 г. Наперекор общественному мнению он всегда горячо отстаивал дарование Случевского и в стихах поклонился его «тени».

331 «ЗОЛОТ-КЛЮЧ». Впервые в «Цветнике Ор. Кошница первая». Из-во «Оры», СПб. 1907. Стихи посвящены Аделаиде К. Герцык, выступившей с циклом песен — «Золот-Ключ» — в том-же «Цветнике Ор» (см. стр. 737). По словам самого В.И. в его стихах дана «психологическая характеристика своеобразного дарования начинающей поэтессы (...) Чужд ей искусственный канон стихотворчества, — зато как самородный студёный ключ, из глубины залежей мифического сознания, бьет чистая и сильная струя стихийно-пламенной, родовой славянской речи — а речь эта сама уже (...) приносит отзвуки путивильского плача Ярославны, не замершие доселе в шелестах степного ковыля.» Потому «легко прощаются и пренебрежение рифмой, зачастую замененной простодушными ассонансами, и другие недочеты в том, что Верлэн противопоставляет «Музыке», как неприятную и ненужную ему 'литературу'» («Письма о русской поэзии». «Аполлон», 1910, 7).

Маленькая, тихая, нежная, хрупкая Аделаида Казимировна Герцык скользила «глухонемой и потаенной тенью», наводя шопотом Сивиллы и ворожащим стихом своим «страх присутствия незримой вещи силы». А.К.Г. (1871-1925) была приведена на «башню» сестрою своею Евгенией Каз. (см. стр. 717). Лидия Дмитриевна сразу полюбила эфирную девушку. Вскоре после знакомства Л.Д. заболела воспалением легких и некоторое время пролежала в больнице. Она вернулась домой в самом начале 1907 г. выздоравливающая, но не здоровая. (В письме от 9 января 1907 г. В.И. сообщает Брюсову: «Л.Д. уже дома, хотя и должна лежать.») «Среды» были отменены; они возобновились незадолго до летних каникул. Болезнь Л.Д. послужила к укреплению дружбы с сестрами. Они приходили часто, но не на «башню», а в маленькую оранжевую комнату Л.Д., где долгими вечерами и ночами читались и обуждались стихи. В.И. импровизировал блестящие лекции по

просодии. Было духовно весело. После смерти Л.Д. сестры Герцык своим присутствием в доме В.И. восстанавливали мир и тишину в противовес вихрям душевным и духовным которые вздымала (постоянно бывавшая, одно время даже жившая на «башне») возбужденная, горящая оккультистка Анна Рудольфовна Минцлова. Так прошел 1908 г.; в начале 1909 г. Аделаида Герцык вышла замуж за Д.Е. Жуковского, издателя «Вопросов Жизни». Новобрачные уехали в Париж. Через несколько месяцев к ним присоединилась Евгения. Отсутствовали долго. После их возвращения дружеские отношения продолжались, но менее интенсивно.

- 331 «ТАЕЖНИК». Впервые в: — «Золотое Руно», 1909, 2-3. Разночтения:

Строка

10	сверху бредным ухом	бредным слухом
11	к тишине святынь,	к немоте святынь,
14	Глухой восторг и	Огонь глухой и

В «Золотом Руно» 14 строк «Таежника» напечатаны без перерывов. Подразделение на картины и терцеты появляется лишь в СА. Сонет посвящен Георгию Чулкову (1879-1939), который принадлежал к кругу ближайших друзей В.И. Общение между В.И. и Г. Чулковым не прекратилось даже и после отъезда В.И. в Италию в 1924 г. Имя Георгия Чулкова связано с пресловутым «мистическим анархизмом». Вопрос этот (поныне представляющий собою сплошное недоразумение) будет обстоятельно разобран в следующем, третьем томе этого издания.

- 332 «PETRONIUS REDIVIVUS». Стихотворение посвящено В.Ф. Нувелю.

На «башне» принято было давать прозвища: Лидию Димитриевну именовали Диотимой, В.И. — Гиперионом, Эль Руми, Фриной. Изысканного, иронического элегантного Нувеля признали римским Петронием, ниспосланным «в подлунный плен —

Явить живым свои улыбки,
Свой суд изящный и порок.»

Петроний возрожденный, обновленный был назван — *Renouveau*. О нем см. ниже в «Дневнике 1906 г.».

- 332 «АНАХРОНИЗМ». Стихотворение посвящено М. Кузмину. Михаил Алексеевич Кузмин (1873-1936) не только посещал «башню», но в течение долгого времени был ее насельником. За его изящество и любезную вкрадчивость католического аббата XVIII в., за его увлечение старинной, западной церковною музыкой, которую он (пианист и композитор) любил наигрывать и для себя, и для друзей, — его прозвали *l'abbé de la tour*. Пудра, духи, румяна, белила, правильные черты лица, большие, черные, заманивающие глаза и женственная лукавая ласковость подсказывали еще

и другое наименование: — *Антиной*. В.И. не только ценил Кузмина как «тонкого и мудрого мастера,» не ложно сказавшего о себе: 'но знаю вес и знаю меру я', — независимого и бескорыстного художника, но вопреки его несозвучным одновременным увлечениям как серафическим Франциском Ассизским, так и стреломечущим в религию остроумцем Анатодем Франсом, вопреки его пристрастию к перемеживающимся посещениям то старообрядческих скитов, то сомнительных притонов, вопреки всем противоречиям и причудам Михаила Алексеича, В.И. признавал в авторе «Нежного Иосифа» — «гармоническую согласованность многострунной души, радостно приемлющей жизнь и все ее 'милые, хрупкие вещи' в доверчивой покорности Богу.» («О прозе М. Кузмина». Аполлон, 1910, 7). Личные отношения между поэтами, несмотря на большие принципиальные разногласия, были основаны на, порою восторженном, признании значительности друг друга; но вопреки такому взаимопочитанию и существенному согласию не только в рассмотрении, даже и в переживании религиозных состояний, между друзьями никогда не было преодолено некоторое душевное отстояние: хоть М. Кузмин и жил годами в квартире В.И., приятели не перешли на «ты». В быту было все просто и спокойно (редкость для Кузмина). Столкновения начались на почве редакционных вопросов. В.И. писал:

Мой брат в дельфийском Аполлоне,
А в том — на Мойке — чуть не враг!

(На Мойке находилось издательство журнала «Аполлон»). Однако, даже через два года после первых столкновений Кузмин восторженно приветствовал появление первого тома «*Cor Ardens*». Статья его появилась в «Тетради» первой «Трудов и Дней» 1912 г., и напечатана она вместе со статьями В.И. и Андрея Белого о Символизме. Вот ее начало: «'Со страхом и трепетом' мне слышится, когда я хочу говорить о лучшей, самой значительной, и может быть, вместе с тем самой интимной книге одного из главных наших учителей и руководителей в поэзии.» И далее — неожиданное для глашатая «прекрасной ясности» суждение о «поэтическом» языке В.И.: «... ленивому читателю симулировать непонятливость очень удобно, мы же утверждаем, что 'слова' Вяч. Иванова всегда понятны и в пьесах чисто лирических, как весь отдел 'Повечерия', которое — словно подвеска из слез-жемчугов на иконе — достигают высшей простоты (но не пустоты) и прозрачности.» («ТД», 1912, 1, стр. 49-51). К весне 1912 г. отношения между В.И. и Кузминым обострились (не по причине «дельфийских» или редакционных разногласий) и оборвались. (См. Том. 1, стр. 138-139).

В своей знаменитой статье — «О прекрасной ясности» (Аполлон 1910, январь). М. Кузмин провозглашает против символистов

«кларизм»: «... будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, — и вы найдете секрет дивной вещи — *прекрасной ясности*, которую назвал бы я 'кларизмом'. »В дневник свой 1909 г. В.И. 7 августа внес запись: «Я выдумал для Renouveau проект союза, который окрестил «кларистами» (по образцу «пуристов») от *clarté*.» «Проект» такого «союза» появился в кругу друзей за пять месяцев до опубликования статьи М. Кузмина. Итак: термин *кларизм* принадлежит символисту Вячеславу Иванову.

- 333 «ВЫЗДОРОВЛЕНИЕ». Это послание в стихах — одно из многих стихотворений, которые В.И. имел обыкновение направлять своему горячо, нежно, заботливо любимому сочувственнику и неизменно верному другу — Юрию Никандровичу Верховскому. В.И. высоко ценил в нем большого, тонкого знатока просодии и эрудита-пушкиниста. Предлагая «Скорпиону» напечатать стихи Верховского В.И. пишет Брюсову 9. I. 1907. — «... он, конечно, поэт и имеет индивидуальность. «Тени ночные» правильнее, быть может, было бы назвать «Полутенями». Как *poète des rénoûbres*, он играет на полутонах и ассонансах. Здесь и преимущественная заслуга его в области техники. Притом, несомненно, истинный лирик. Много поисков, много обретений; значительное разнообразие, но настоящее мастерство еще далеко не везде, и почти везде какая-то вялость и (подчас приятная!) бледность. Зато истинная, хоть и несколько флегматическая лирика. И если бы нужно было составить томик его *carmina selecta*, это был бы превосходный томик. Но чтобы раскрыться ему в его многообразии и как он того заслуживает, необходимо по моему дать не менее полсотни его лирических вещей (...) Представить его *так* — по силам «Скорпиону» и задача необходимая с точки зрения историка литературы.» Стихи Верховского всегда волновали В.И.: он умел чрез их «бледность» расслышать чудесные звуки, долетавшие из страны, в которую порою уносили поэта припадки его «священной болезни».
- 334 «CONSOLATIO AD SODALEM». Под этим заглавием В.И. карандашом на своем экземпляре СА поставил подзаголовок — «Акростих». То же слово в сокращенном виде — «Акр.» он написал тем же карандашом с левой стороны трех цитированных строк Верховского, начинающихся буквами — В, Я, Ч. Своей припиской В.И. хотел подчеркнуть, что он отвечает акростихом на акростих. (Ср. Дневник В.И. 1909 г., 12 авг.: «Вечером написал ему ответ, который хотелось бы поместить в 'Пристрастия'».)
- 335 «SONETTO DI RISPOSTA». Как и в предыдущем стихотворении В.И. на своем экземпляре СА карандашом поставил подзаголовок: — «Буримэ». Своим Буримэ В.И. отвечает одновременно и Верховскому, и Кузмину. В.И. любил перебрасываться с друзьями-поэтами акростихами и буримэ.

- 335 «КОШНИЦА'ОР». Впервые стихи появились без заглавия в виде вступления к первому сборнику «Ор.» — «Цветник Ор. Кошница первая». Изд-во «Оры». СПб. 1907. «Оры» издавал В.И.
- 336 «SONETTO DI RISPOSTA». Под этим заглавием В.И., как и в предыдущем «Sonetto di Risposta», карандашом написал — *Буримэ*. Отвечает В.И. одному Н. Гумилеву.
- 336 «НАДПИСЬ НА ИСЧЕРЧЕННОЙ КНИГЕ». В.И. на своем экземпляре СА под этим заглавием карандашом в скопках написал: «*Кормчие Звезды*». Об истории дружбы с К. Сюннербергом рассказано в самом стихотворении.
- 337 «GASTGESCHENKE». Стихи эти возникновением своим обязаны *изре*. Немецкий поэт Иоганнес фон Гюнтер (1886) приехал впервые в Петербург в 1906 г.; тогда он близко сошелся с молодыми поэтами, особенно с Ал. Блоком, который его сразу очаровал и о котором впоследствии он написал целую книгу (Johannes von Guenther. «Alexander Blok». München. 1948). Образ мэтра, «Вячеслава Великолепного» его поразил. «Среды» стали его «университетом». В свой второй приезд в СПб. в 1908 г. он по приглашению В.И. поселился на «башне». Как-то раз утром Гюнтер подсунул, им написанные стихи под дверь спальни В.И., который в тот же день подбросил в комнату своего гостя стихотворный ответ по-немецки. На следующее утро Г. опять подсунул в спальню стихи, и опять ему тем же ответил В.И. Так в течение некоторого времени они играли в «подарки» стихами. Шесть из таких «подарков гостю» В.И. напечатал в СА. Много способствовал И. Гюнтер ознакомлению Германии с русской литературой. Бесчисленные переводы свои русских поэтов старых и новых он опубликовал в ряде томов. Из одного В.И. он представил по-немецки более 150-ти стихотворений. В своих «Воспоминаниях» И. Гюнтер дает прекрасно написанную, богатую интересными деталями, яркую картину жизни поэтов и писателей той поры. Книга столь увлекательно и существенно верно изображает духовную направленность и быт *Северной Пальмиры*, что не хочется отмечать в рассказах о В.И. путаницу (порою удивительную) в установлении автором родственных отношений и датировки событий. (Johannes von Guenther. «Ein Leben im Ostwind. Erinnerungen». München, 1969. Biederstein Verlag).
- 340 «ПОДСТЕРЕГАТЕЛЮ». В.И. говорит не столько о своем отношении к недоверчивому «подстерегателю», которому стихи посвящены, сколько о своем обычном обращении с сердцами людей. Велемира Викторовича Хлебникова (1885-1922) В.И. любил, высоко ценил, признавал настоящим поэтом (См. том I, стр. 124). О встречах Хлебникова с В.И. будет рассказано в третьем томе.
- 340 «ДЕВЯНОСТОЛЕТНЕЙ». Стихи — подарок Аделаиде Генриховне Зиновьевой-Жомини, (пратети Л.Д. Зиновьевой-Аннибал) ко дню

ее рождения. Девяностолетняя имела прекрасную память; В.И. любил слушать ее рассказы о прошлом. Стихи написаны в 1904 г. А.З.Ж. родилась в 1814 г.

- 341 «НАПУТСТВИЕ». Стихи посвящены Н.П.А. (Нине Павловне Анненковой) и мужу ее С.А.Б. (Сергею Александровичу Бернард). О них ср. «Дневник 1906 г.», Стр. 751 и др.
- 342 «СЛАВЯНСКАЯ ЖЕНСТВЕННОСТЬ». Стихотворение это не столько посвящено «М.А. Бородаевской», сколько обращено к ней. Маргарита Андреевна, жена поэта Валериана Бородаевского, действительно, как пишет В.И. — *очаровывала*. Пышная, красивая русская барыня, изящная, веселая, остроумная собеседница, превосходная, страстная хозяйка, щедрая и ласковая, она казалась беспроблемной и беспечной; но это только казалось. Внутренняя жизнь ее была сложной, тревожной. В поисках духовного пути она стала ревностной антропософкой; деятельная и убежденная, она однако не набрасывалась на людей с целью обращать их в свое учение. Было в ее благоговении перед Рудольфом Штейнером что-то духовно-трезвое и глубоко-нежное; преданность ее «Доктору» не раздражала и не отталкивала В.И. от нее. Дружба В.И. и Л.Д. с Бородаевскими была тихой и безоблачной. Бородаевские жили в имении своем в Курской губ., но часто приезжали в Петербург. После смерти Л.Д. отношения с ними В.И. остались прежними. Не только сам он посещал друзей в их гостеприимном помещицьем доме, но гостить в имение к ним приезжали — и Вера, и «маленькая» Лидия. О (Валериане Валериановиче Бородаевском сообщается в третьем томе, где печатаются стихи, которые в «Нежной Тайне» посвятил ему В.И.).
- 342 «ПАЛАТКА ГАФИЗА». В 1906 г. В.И. занимался и увлекался Гафизом. Ближайшие друзья, завсегда «башни» устраивали «вечери Гафиза» и называли себя *гафизитами*. Об них упоминает В.И. в своем «Дневнике 1906 г.» 1 и 16 июня. Гафизиты приветствовали свои Вечери стихами. Первая часть «Палатки Гафиза» являлась второй из двух пьес, обозначенных: — «'Друзьям Гафиза'. Вечеря вторая, 8 мая 1906 года в Петробагдаде.» Она была озаглавлена 'Гимн' и подписана — 'Гиперион' (гафизитское имя В.И.). Предварялся 'Гимн' другим стихотворением, названным — (*Встреча Гостей*). Вот оно:

Ты, Антиной-Харикл, и ты, о Диотима,
И ты, утонченник скучающего Рима —
Петроний, иль Корсар, и ты, Ассаргадон,
Иль мудрых демонов начальник — Соломон,
И ты, мой Аладин, — со мной, Гиперионом,
Дервишем Эль-Руми, — почтишь гостей поклоном!
Садов Ширази шмель и мистагог — поэт,

Гафиз из наших уст вещает им: «Привет».
 Вы ж, сопричастные гафизовой таверной
 К друзьям, пребудете ль в любви нелицемерной
 Верны тому, кто дал нам сладостный завет?
 Пришлец, кто б ни был ты, — маг, риши иль поэт,
 Жид, эллин, перс иль франк, матрона иль гетера, —
 Знай: всех единая здесь сочетала вера —
 В то, что божественность к нам близится стопой
 Крылато-легкою (ханжа, имам слепой,
 Не знает мудрости под розовой улыбкой,
 Ни тайн торжественных под поступию зыбкой,
 Шатаемой хмельком, —) и что Синай любви
 Нам дали голоса, поющие в крови.
 Друзья-избранники, внимлите: пусть измена
 Ничья не омрачит священных сих трапез!
 Храните тайну их! — Ты, Муза-Мельпомена,
 Ты, кравчий Ганимед, стремительный Гермес,
 И ты, кто кистию свободной и широкой
 Умешь приманить — художник быстроокий —
 К обманным гроздиям пернатых, — Апеллес!

«ИЗ БОДЛЭРА». В.И. пишет Брюсову из Женевы 24.II.1905 —
 «В последние дни я занялся Бодлэром. Толчком к тому были слова
 в письме Чулкова о желательности переводов из Верхарна и
 Бодлэра. Верхарн — твой; Бодлэра я люблю, как и ты. Посылаю
 тебе первые опыты, опасные, конечно. Суд твой и дорог мне,
 и нужен.» Впервые стихи появились в журнале «Вопросы Жизни»,
 1905, 4-5. «Ш. Бодлэр. Стихи. Пер. Вячеслава Иванова». Раз-
 ночтения:

	<i>Маяки</i>	<i>Строка последняя</i>
ВЖ	Прибой веков к брегам предвечности Твоей!	
СА	Веков, дробящихся у вечности Твоей!	
	<i>Человек и Море</i>	<i>Строка 3 сверху</i>
ВЖ	Всегда! — себя любит в безбрежном просторе.	
СА	Своей безбрежностью хмелеть в родном просторе.	
	<i>Человек и Море</i>	<i>Строка 5 сверху</i>
ВЖ	... ловить в ответности зыбей.	
СА	... ловить под отсветом зыбей.	
	<i>Человек и Море</i>	<i>Строка 11 сверху</i>
ВЖ	Кто клады недр твоих...	
СА	Кто клады влажных недр...	
	<i>Человек и Море</i>	<i>Строка 14 сверху</i>
ВЖ	Яритель в распре вы? Так оба...	
СА	Вы в распре яростной так оба...	

ВЖ Так вы убийственны, так сердцем...

СА Так алчно пагубны, так люто...

*Цыганы (сонет)**Последняя терцина*ВЖ Изводит ключ из скал, и из пустыни — сад,
Перед скитальцами, чьи взоры вглубь глядят
Родимых омутов и в день грядущий мрака.СА Изводит ключ из скал, в песках растит оаз —
Перед скитальцами, чей невозбранно глаз
Читает таинства родной години Мрака.*Предсуществование**Строка 3 сверху*

ВЖ Столпов, по чьим стволам живые искрил блики

СА Столпов, по чьим стволам живые сеял блики

*Красота**Строка 4 сверху*

ВЖ Всем ушибиться вам в свой час об эти груди.

СА Вам всем удариться в свой час об эти груди.

*Красота**Строки две последние*ВЖ Преображенный мир в двух зеркалах глубоких, —
В двух вечных светлостях моих очей широких!СА Отображенный мир четой зеркал глубоких, —
Бессмертной светлостью очей моих широких.

- 352 «К БАЛЬМОНТУ». «Я написал стихи, ему (Бальмонту) посвященные, для отдела «Пристрастия». Его, изгнанника, кажется еще никто не приветствовал стихами.» Этим сообщением Дневника 1909 г. от 19 августа указывается дата возникновения сонета «К Бальмонту». В.И. добавляет: «В постели не пишу. Довольствуюсь сонетом, написанным днем.» На следующий день, 20 авг. в «дневнике» отмечено: «Послал в «Скорпион» стихи Бальмонта, назвав их «ULTIMA CERA».

О первой встрече с Бальмонтом см. Том I, стр. 70-74. Письмо, которое В.И. послал Брюсову 20 сентября 1905 г. из Петербурга — период первых «сред» — является важным свидетельством самого В.И. об его нежном и бережном отношении к Константину Бальмонту: «... Я думал, что ты уже виделся с Бальмонтом и поджидал от тебя вести о впечатлении. Оказалось, что первым твоим впечатлением был «шум в Вавилоне»... Ко мне он явился в прошлую среду. Это было случайностью; но среда день наших приятелей. Его появление мне показалось чудесным; может быть потому, что я предсказывал на этот вечер его приезд. Инстинктивно я, обнимая его, заговорил с ним на ты и лишь через несколько времени поймал себя на неосторожности; но и это совпало с его намерениями, потому что он только что сочинил мне Bruderschaftsbrief. Он показался мне совсем обновленным... Неужели же «обманул»... И сам

он говорил, что теперь — иной. Стихи, к-рые он читал, только укрепили наши надежды. Намечаются две новые струи: *детская* поэзия, которая кажется будет действительно детской, в лучшем смысле (а это в своем роде «венец», — конечно, завидный для всякого поэта), и *сатирическая*. Я советовал ему объединить сатиры в самостоятельный сборник, написать «Хепиен» на недруга и друга, — потому что он часто хорош как сатирик (вопреки мнению большинства) и даже прикоснулся к стихии юмора (также «венец»). Наконец — *last not least* — его старый лиризм — как старое вино — сделался еще сильнее и благоуханнее, его «певучая сила» еще энергичнее, — вольней и задушевней. Он сидел с нами до 5 часов утра и неохотно ушел, пил вино и не пьянел. Между прочим, я сказал: на твоём знамени написано «Мгновенность». Это оказалось совпадающим с одним его новым стихотворением. (...) На другой день Б. завтракал у нас, мы гуляли по крыше нашего жилища и опять как некогда, заглядывали в бездны, и потом я проводил его на вокзал. Здесь, перед отходом поезда, все время сожалел, что не остался в Петерб. на день, чтобы побыть с нами, и съездить вместе к Сологубу (!) — вдруг начал исповедь: «Ты б меня не встретил так, если б знал, что недавно в письме к Валерию я тебя уничтожил в трех строчках...» Дальше — цитата, из которой мне запомнились выражения: «аптекарские весы», «медоточивый дистиллятор». Я сказал: «Ты не смеешь отрицать меня, — или ты не поэт... В общем, следовательно, возрождение всех надежд на Бальмонта — и ужели же он «обманул»?» Ср. Том I., стр. 70-74 и «Дневник 1906 г.» 2 июня.

- 352 «ЕЕ ДОЧЕРИ». Сонет этот обращен к дочери Л.Д. Зиновьевой-Аннибал от первого брака — к Вере Константиновне Шварсалон. Сонет в СА является первым стихотворением В.И., посвященным — «Ее Дочери». Позднее — и в «Нежной Тайне», и в «Свете Вечернем» — повторяется такое обращение всякий раз как поэт в стихах говорит с Верой или о Вере. При жизни ее матери В.И. воспринимал ее как Персефону — образ Дочери в Элевсине. После смерти Л.Д. он видел в ней «свет матери», который ему поручено хранить. Сонет начинается с рассказа о рождении Веры. То было на Итальянской Ривьере; 5 августа 1890 г. под вечер Лидия пошла купаться в море. Роды начались в воде; она с трудом дошла до дома. Последняя терцина сонета напоминает как Вера, страстная альпинистка, поднявшись однажды на снежную вершину, под ударом прямых солнечных лучей упала в глубокий обморок. После обмиранья от солнца и снега она встала повзрослевшей, что-то важное на всю жизнь узнавшей. О Вере см. Том I. стр. 133-138; 168-170. И ниже: «Дневник 1909 г.».
- 353 «СОРОКОУСТ». Стихотворение посвящено М.М. Замятниной. После похорон Лидии Димитриевны в комнате ее был поставлен

аналой и перед образом Спасителя зажжен Сорокоуст (свеча, свернутая коленцами); при колеблющемся огоньке его читалась сорокодневная молитва. О Марии Михайловне Замятниной см. Том I, стр. 41-42; и «Дневник 1909 г.» Запись 1-ого авг.

- 353 «CAMPUS ARATRA VOCAT. FATALIA FERT IUGA VIRTUS.» Оба сонета посвящены И.М. Гревсу. О роли его в жизни В.И. см. Том I, стр. 21; 27-28. Иван Михайлович Гревс (1860-1941) был видным медиевистом. Он занимал кафедру по средневековой истории в Петербургском Университете.
- 354 «ULTIMUM VALE». Стихотворение, посвященное Инн. Ф. Анненскому, датировано «Сентябрь 1909». Во второй половине этого месяца Иннокентий Федорович Анненский (1857-1909) и В.И. встречались почти ежедневно, ревностно помогая С.К. Маковскому в осуществлении «Аполлона», первый № которого вышел в октябре. Дружба поэтов, вдруг ярко разгоревшаяся, длилась недолго: Анненский скоропостижно умер 30 ноября 1909 г., а в своем Дневнике 1909 г., оборвавшемся на записи от 8-ого сентября, В.И. лишь вскользь упоминает имя автора «Тихих Песен» и ничего не говорит об особой близости с ним. В ту осень В.И. чувствовал себя сирым, одиноким, хоть и толпились вокруг него люди. Он пишет 25 августа: «Я многим молодым какой-то друг, старший брат; меня, кажется, любят — так, что даже не боятся исповедоваться, и почтительны настолько, что никто никогда не спрашивает ничего личного обо мне, все со мною говорят о себе и своем. Я говорю немного о себе и своем — из вежливости, для равенства.» И вот — неожиданно: встреча настоящая с Анненским, который вдруг до недр все угадал, увидел, понял. В.И. отметил в стихах то важное внутреннее событие.
- 357 «ПОЭТУ». Три части «Эпилога» были написаны одновременно, и они одновременно впервые вышли в свет. Первые два стихотворения были напечатаны в предпоследнем выпуске журнала «Весы», 1909, 10-11. (Декабрьской книжкой «Весы» прекратили свое существование); сонет, составляющий третью часть, появился под заглавием «Аpollini» в первом, октябрьском № нового журнала «Аполлон», 1909, 1. О второй части «Эпилога» В.И. упоминает в своем дневнике 1909 г. от 3 августа указывая дату его рождения. — «Написал заключительное стихотворение для Speculum Speculorum о сосязании Пиерид.» Но в соответственном отделе СА стихотворение о Пиеридах заняло не заключительное, а предпоследнее место; «заключительным стихотворением» стал сонет «Аpollini» написанный несколько позднее (но опередивший двух первых в печати), о котором В.И. два раза говорит в дневнике; 24 августа 1909 г. сообщает о собрании друзей, где речь шла об «Аполлоне». Маковский «просил дать стихи для 1-го №, и я набросал проект того,

что придумал во время скучноватых толков.» А через день, 26 авг. В.И. записывает. — «Перед обедом прочел Кузмину сонет написанный для «Аполлона».

Существенные разночтения встречаются лишь в первой части:

Строка	«Весы»	СА
3 сверху	Гляди, поэт, — зареет	Авророю алеет
8	Сойди к нам,	Явьсь нам.

- 363 «ЭРОС». Раньше своего появления на страницах «Сог Ardens» «Эрос» был опубликован в виде отдельной «Книги Лирики». СПб. 1907. Изд. «Оры». 86 стр. Личные переживания, в тех стихах отразившиеся, относятся (по словам самого В.И.) ко времени «от колыбели осенней луны до второго ущерба». За эти два месяца и до середины ноября писался «Эрос». Стихи немедленно стали набираться в типографии изд. «Оры». В начале января книга вышла. В.И. сообщает Брюсову 9. I. 1907.: — «... пишу только два слова. Посылаю «Эроса». Сегодня лишь он появился в свет. Брошуровщик подвел.» (См. ниже «Дневник 1906 г.» и Том I стр. 97-101).

ДНЕВНИК ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

1906

Incipit.

1 июня

Я должен теперь работать, не покладая рук. Гашиш фантазии, воссоздавая из намека осуществления, довольно водил меня, за это последнее время, «по садам усад». Я чувствую себя размягченным, изнеженным и нечистым. Вчера я проповедовал Гафизитам «мистический энергетизм». Они сердятся на «моралиста» и думают, что это одно из моих девяти противоречий. («В чем мудрость Муз?» спросили меня. Я сказал: «В том, что их девять: поэзия — девять противоречий»). Между тем, это — мое настоящее и верное. Стихотворение Городецкого из Эль Руми было предостережением и напоминанием. — Вчера С. Котляревский и Струве у нас пророчили грядущее варварство и *postem longam*; одна мистика, говорили они, будет хранительницей культурного предания в распаде России.

Утром вчера — на кладбище Новодевичего монастыря, на похоронах матери Сомова. Видел могилу Иванова (художника Александра Иванова — О.Д.). Сомова я люблю в его печали. — Сегодня корректура и окончание статьи «о неприятии мира» для книжки Г. Чулкова. Диотима (Лидия Димитриевна Зиновьева-Аннибал — жена В.И. — О.Д.), ласковая, объявила сегодня, что не хочет больше со мною спорить — пусть буду таков, каким должен быть, *vel ut sum*. Антиноя (М. Кузмина — О.Д.) я бы любил, если б чувствовал его живым. Но разве он не мертв? и не хоронит своих мертвецов, — свои «миги»? Ужели кончилась *lune de miel* эротико-эстетического «приятия» и его, и других Гафизитов? По Гафизу, — это — «творчество». *Espérons*.

Беглые заметки, беглые обращения *ad interiora*. Заражение примером Харикла и *Renouveau*? (Кузмин и Нувель — О.Д.) Быть может. Лето не обещает быть богатым. Если б вел дневник зимой, имел бы огромное приобретение.

Три дня под впечатлением (конечно тяжелым) письма из Харькова. Здесь, кажется, ничего уж не поделаешь. *Fatum*. Отнять у них Сашу (дочь В.И. от брака с первой женою, Дарьей Михайловной Дмитревской — О.Д.) можно только насилием, и оно уже морально невозможно по отношению к этим *épreuves*. А девочка явно впадает в конечное идиотство. А.Т. (Анна Тимофеевна Дмитревская, мать Дарьи Михайловны — О.Д.) фатальное существо. Свидание почти сделано невозможным. Да Саша и не захочет покинуть мать и бабушку. Мать все какая-то несовершеннолетняя дочь этой сумасшедшей и совершенно пассивна в своем душевном маразме. Кого загубил я — живую душу,

или уже мертвую? (см. Том I, стр. 10, 11; 25-27; 33-37; 177-179). Как был бы я счастлив — я с моим эросом к юношам, — если б Сережа (пасынок) был живой, а не мертвый юноша. На кого ни оглянешься — мертвые ларвы. Что сделать с отсутствующим другим, так и не знаем. («другой» — это младший сын Лид. Димитр., Костя. — О.Д.)

А впрочем — не мертв ли я сам? Пока довольно, однако, мой «Дневник» — «Двойник?» *Vale et cura ne moriaris ante mortem*. И чтобы твоя литература не обратилась в некрографоманию.

Ибо вера без дел мертва...

Как бы то ни было, *travaillons ferme, travaillons toujours, et toujours en avant!* —

Звонок. Привезли часы и рояль. «*Memento mori*» и «Сократ, занимайся музыкой!»

2 июня

Попытался заснуть рано, но проснулся после короткого кошмара и провел ночь за чтением Гофмана. Утром опять разговоры об опасностях переселения семьи сюда, на вулкан. Кто к кому поедет на свидание?

В рукописи Ремизова («Завывает») для «Адской Почты» читаю вчера: «Пророки проповедовали новое царство, но сердце их не вмещало пророчества, и глас их не жег сердца. Пророки проповедовали новое царство и продавали свое пророчество.»

Вчера в Г. Думе кричали военному прокурору Павлову: «палач, убийца».

Старообрядцы во главе церковно-реформационного движения. Визит Зои Ив. Таберии и молоденькой Варв. Ст. Врасской, только что вернувшихся из Парижа с поклонами и впечатлениями из кружка наших поэтов и философов *en exil*. Бальмонт собирает роты своих поклонниц, играет арии «на флейтах из человеческих костей», пишет какую-то драму для «театра юности и красоты», долженствующего упразднить «рампу наивную детскостью и сообщительностью, актера», жена его занимается жертвенным поклонением ему и страдает, когда слышит, что над ним смеются в аудитории ее соседи и т.д. Теперь, все то же — у *surpris* Елена и... Он хвалит Тантала (?). (вопр. знак этот поставил В.И. — О.Д.). М. Волошин с Сабашниковой увлекаются моими стихами в «Факелах». Минский тоскует. Мережковский опровергает теософов. Одним словом, я — не желал бы там быть.

— Неожиданное письмо от Сологуба, опять полное какой-то двоящейся любви-ненависти, с красивыми стихами на имя «Вячеслава». Какая-нибудь новая попытка колдовства. Игра в загадки, за которой таится нечто, глубоко им переживаемое. — Письмо от милого и бедного Пояркова.

— Приходит Чулков, мой «ученик», как он теперь говорит. Сераф. П. (жена Ремизова — О.Д.) приносит рассказы о «бабушке» и насмешку надо мной, Бальмонтом и Скитальцем в «Лешем».

— Вечером Сомов, Бакст, Кузьмин (sic), Нувель; итальянские арии XVII в. и Grétry. Пение Сомова. Музыка Нувеля. Так до солнечного восхода.

— Работа над статьей для «З. Руна» целый день прерывается.

3 июня

Солнце. Прекрасный зеленый пруд в зеленом парке — внизу. Я получаю от Валерия его «Верхарна», — с надписью «Вяч. Ив. от друга его поэзии». Холодность? Возвещены «Cog Ardens» и издание избранных стихотворений. Пишу Валерию. Обедают у нас Харикл и Repouveau. Есть «максималисты» и «минималисты» в жизни. Они — последний тип, их житейская философия — *pis aller*. Романтики — максималисты. Петроний (Нувель — О.Д.) замечает, что наибольшего достигают однако выступающие с программой — *minimum*. Он находит, что я неисправим, не понимает башенного уединения и пр. Мы с Диотимой чувствуем себя часто нерасторжимо скованными — нашим глубоким одиночеством среди людей. Речь шла о жизни Харикла: отравление лаврововишневыми каплями, лечение от истерии, Александрия, похождения в Италии, каноник Мори, письмо которого к матери Харикла прочитано вслух.

4 июня, воскр.

Я сочинил поэтический апотропэй против чар Сологуба. Был Леман, «ученик», и Г. Чулков, по своему обычаю последнего времени, нежный и шутливый. Прогулка к Неве, у Смольного. Голубая река, быстрая, широкая, с большими валами, живописный вид на Охту. Сидели на плоту паровой пристани и глядели вдвоем на реку.

Стачка булочников. Предчувствие больших стачек. Белостокские ужасы. Звук копыт конного патруля на улице ночью...

Записка Эмира Апеллеса к Эль Руми и столь же восточно великолепный ответ Эль Руми. Просьба Пояркова о рецензии в «Весах».

5 июня

Работа над продолжением статьи о «действе» для Руна. Чулков и его ночной кошмар с двумя Мирэ, совпавший с жалобами Мирэ на кошмар, мучивший ее ночью видением двойника. Ч. кажется часто ненормальным. Ненужные лжи, в которых сам сейчас же сознается.

Письмо от Даши о планах устройства дочери на строительных курсах в Москве — длинное, рассчитанно сухое, так неприятно напоминающее и стилем и почерком и умственными идиосинкразиями и аномалиями ее мать. Это семья безнадежно дегенерирующая. Опять в душе от харьковцев смута, какая-то тупая обида, недоуменная безвыходность, но при этом отсутствие волнения сердечного...

На прогулке вечером встретил Струве, которого я проводил по Суворовскому проспекту. Советовал ему бросить политику и отдохнуть на научной работе. Он защищал свои способности к политике теоретиче-

ской. И опять жалобы на политизм, уничтоживший культурные ценности. Я утверждал, что это верно скорее для прошлого. *Élargissez-vous.*

Как поэты и художники идут от интимного искусства к фреске, из уединения к соборности, — так и вся буржуазная культура должна искать более глубокое русло, интеллигенция — стремиться к всенародности. Потребность же культуры велика и жизненна в широких массах.

Перелистывал «Кормчие Звезды» и мне казалось, что равной им книги лирики, быть может, никогда мне не написать. И, конечно, *Cor Ardens* не будет на высоте моей первой книги.

Мы опять близки с Диотимой.

Она ездила сегодня на Остров — в университет, к Гревсу и т.д. для справок о Сереже, нет ли, осилив экзамены, возможности стать вольнослушателем и т.д. Напрасно.

12 июня

Если день начинается с полуночи, то начался он беседой с Repouveau.

Очаровательный Петроний объясняет мне мое настроение по отношению к Гафизу так: Гафиз отвлекает меня от моего «богоборчества», от «прометеизма». Ему хотелось увериться, что я еще «жив». Или же ничего не осталось во мне для «жизни», при моей поглощенности мистикой, «идеологией», наконец, поэтической фантазией? — Я говорил о латентной борьбе с демоническим влиянием Антиноя. — Диотима, усталая, ушла спать. Мы продолжали беседовать до 3-го часа. Сначала о новом поколении. Я предполагал, что оно зачинает *adamantinam prolem.*

Реалисты приходят отрицать «романтиков». Мы, романтики, требовали восстановления Тела. Они реализуют это требование по-своему. Бестиальны, невозмутимы; в сущности буржуазны. Через *intermezzo* о симптомах ослабления трагизма в любви и страсти (тезис Repouveau) разговор перешел к эротизму. Петроний полагает, что *les grandes passions* отжили свой век — и приветствует эру *des petites passions*. Конечно, согласиться с этим невозможно, и это было бы во всяком случае *capitis deminutio* нарождающегося человечества. Мой тезис: параллелизм сексуальности и гениальности в коллективной жизни. Это эквивалент.

Бедный Repouveau неосторожен: он намекнул, что энергия половая может отчасти переходить в другие энергии. При допущении эквивалентности, это равнялось бы переходу части гениальности человеческой в другие энергии. Он рассказал мне несколько своих переживаний, несколько авантю и нашел меня до крайности любопытным. Впрочем, это любопытство ему, очевидно, не неприятно. Я немного учился; он немного аускультировал. Между прочим, я собираю материал для романа, в возможность создания которого хотел бы и не вполне смею верить.

День же был посвящен жизненному роману с Диотимой, которому

очевидно еще не суждено замереть в спокойных дружеских и супружеских отношениях. Теперь это сложнейшие смены любви и ненависти, какой-то гордой и горькой обиды, соревнования и — не ревность вовсе, как она убедительно доказывает, а «зависть»; завидует же она всему и, больше всего, мужчине во мне, ее глубоко оскорбляет гордость мужской самовлюбленности, абстрактный нарциссизм моей чувственности. — Не по отношению ко мне, ее настроение таково. Она горда и честолюбива, знает себя и все еще не нашла, величается и отчаивается. Замыкается и уединяется в мире своих идей и эмоций. Отчаянно борется за окончательную внутреннюю эманципацию от моего идейного влияния. Сжигает то, чему поклонялась. Чувствует себя «гулкой пустотой»; она Пизанский баптистерий; хочет ничего не хотеть, быть только приемлющей и отзвучной, быть текучей покорно прозрачной влагой, своей Еленой из «Пламенников». И ни во что не верить, ни на что не уповать. Если не удастся *победить*, — что же? Она скажет только, что жизнь ее была «*bien triste*». Пафос апатетики. *Des velléités de l'adogmatisme*. И рядом срывы в самый бунтовской пафос.

Мы ходили гулять в Летний Сад и — после уже — *attendrissements passionnés* — жестоко ссорились по дороге. Любовались как черный пудель долго, долго переживал драматический конфликт на берегу канавки, переплывать через которую боялся — и, наконец, переплыл. Задумали великие путешествия. Видели прелестный, нежный молодой серп луны на бледном небе справа, уже сидя на пароходе. Возвращались причудливыми пустынями нашего берега. Выработывался план поездки за границу: ей, чтобы отдохнуть и набраться сил в горах, где дети, мне — порыскать, быть может, по Италии. Удовольствию этих скитаний она не завидует; завидует лишь моим отношениям с другими людьми, для нее невозможным, ей как женщине — закрытым. Кончили день все же миром и гармонией.

Искусство — сфера, насыщенная чувством пола —

За время, соответствующее перерыву дневника, следует отметить, визит Баксту и впечатление от его работ (эскиз занавеса). Это 6 июня. Приход Л. Семенова, этого Хлестакова революции, если не ошибаюсь, и человека мне не симпатичного (7 июня); в тот же день вечером свидание с Рафаловичем и Врангель у нас. Потом, на другой день, вразумления Валько-Отшельника, юноши-пролетария, литературного маньяка, понравившегося себе в роли гениального упряма, графоманалента, очень грязного, проголодавшегося, безграмотного и утомительного. Далее свидание с Городецким, его стихи, прогулка с ним белой ночью по улицам и Невской набережной, его сообщения о ходе его семейно-сердечной истории, его милый поцелуй на прощание. Свидание с Сомовым, проекты написать статью о его творчестве; — с Антиноем. Стихотворение, внушенное белостокскими погромами. Беседа с Мирэ о Марселе и других портовых городах, где она была и которыми бредит. Окончание статьи о театре. Чтение Тысячи и Одной Ночи. Голод путешествий.

13 июня

Я остаюсь. Диотима собирается. Слишком поздно выезжаем на Литейный, где она хочет заказать дорожное платье. Магазин уже закрыт. Заходим в «Адскую Почту» — редакция закрыта. Застаю Жебелева, с которым должен условиться о сдаче моей латинской работы в типографию Записок Археологического Общества. В глубине души не желал застать его дома и в Петербурге, чтобы не связывать себя обязательством летнего пребывания здесь. Но все устраивается; только он не ручается за быстроту печатания, так как наборщики от рук отбились. У него знакомлюсь с юным профессором, археологом Мальмбергом. Внешность Записок Арх. Общества мне заманчива. Убеждаюсь в этом по книге Мальмберга. Скучные специалисты с какой-то печатью забитости. В Жебелеве что-то вульгарное и не видел доброжелательности, при всей любезности. Верная Диотима ждет меня внизу. Заходим вместе к Браудо — и он чудом дома. Причудливый визит в 10 ч. вечера. Экстренность привычна ленивым на внешние действия, как мы, которых столь метко охарактеризовал в Лондоне приметивший наши ежедневные опоздания к поезду контролер — словами: «you come always rather too late». С Браудо я должен был также условиться о начале печатания моей книги — сборника статей, издаваемого Жуковским. Ко мне вышел, оторвавшись от беседы с врачом и корчась от боли, опирающийся на палку подагрик и просил начать дело через три дня, когда он надеется быть в силах, чтобы поехать в «Обществ. Пользу».

Моя Диотима устала, когда мы приехали ясным вечером при благоприятном знаменнии молодого лунного серпа, домой. Но усталость прошла, как только мы завидели у подъезда одновременно прибывших Сомова и Кузмина. К счастью мы подоспели как-раз во время. Аладин (прозвище Сомова на «башне» — О.Д.) улыбался своей милой улыбкой, ласково дарящей и как бы приглашающей к танцу Харит. А в глазах Антиноя было щедрое солнце и он возвестил о своем желании прочесть, наконец, свой знаменитый дневник. Когда мы сели за чайный стол, прибыл и Repouveau. Замуртуд (Лидия Дм. — О.Д.) легла на кушетку, придвинутую к столу. Аладин протянул ноги на стулья. Я сидел между Антиноем и Замуртуд. Repouveau наблюдал очами en face, чтобы кидать мне иронические упреки, в роде: «он ведь мертвый человек» и т.д. Чтение было пленительно. Дневник — художественное произведение. (Внизу странички, под текстом в углу, направо, сделана карандашом рукою В.И. приписка: 'Прочитано до 23 сент.; от 16 дек. до 22 янв.; с Пасхи до 12 июня'. — О.Д.) Это душный тепидарий; в его тесном сумраке плещутся влажные, стройные тела, и розовое масло капает на желтоватый мрамор. Дневник «специален», и только эта моноидейность грозит перейти в мертвенность. Я был прав, наследивая в Антиное то, и другое, и третье, но то и другое и третье преувеличивал односторонне и грубо, как бывает, когда на долю анализа и угадыванья выпадает чрезмерная работа при невозможности созерцать конкретное. Он нежен

и, по своему, целомудрен. Слегка демоничен (пассивно, т.е. в смысле истерической одержимости) — временами. Чистый романтик, но — и это жаль — быстро удаляется, как я это и раньше заметил, прочь от своего прелестного романтизма. В своем роде пионер грядущего века, когда с ростом гомосексуальности, не будет более безобразить и расшатывать человечество современная эстетика и этика полов, понимаемых как «мужчины для женщин» и «женщины для мужчин», с пошлыми аррас женщин и эстетическим нигилизмом мужской брутальности, — эта эстетика дикарей и биологическая этика, ослепляющие каждого из «нормальных» людей на целую половину человечества и отсекающие целую половину его индивидуальности в пользу продолжения рода. Гомосексуальность неразрывно связана с гуманизмом; но как одностроннее начало, исключаящее гетеросексуальность, — оно же противоречит гуманизму, обращаясь по отношению к нему в *petitio principii*. Для меня дневник Антиноя еще и *lecture édifiante*, помогающая преодолеть некоторое уклонение воли наглядным изображением правды и неправды смутных ее тяготений. Но прежде всего, дневник — художественное отражение текущей где-то по затаенным руслам жизни, причудливой и необычайной по контрасту между услугой, как объектом восприятия, и воспринимающим субъектом, — отражение, дающее иногда разительный рельеф. И притом автор дневника знает почти забытый теперь секрет *приятного* стиля.

После чтения скучноватые разговоры и споры на темы пола. Если б Антиной не упрямылся и не рефлексировал раньше, боясь прочесть мне дневник, — не пришлось бы и мне насчет его упрямыться и рефлексировать, подчас абсурдно, и томить его анализами и полемиками.

Ганимед велел передать мне поклон. (Ганимед — прозвище И. фон-Гюнтера — О.Д. см. стр. 737, 739).

14 июня

Явился Чулков с вестями из Гельсингфорса о «Савве» Леонида Андреева и слиянии издательства «Факелов» с «Адской Почтой», поклоном (вероятно выдумкой чулковой дипломатии) от Л. Андреева, его мнениями и недоумениями, цветами для Диотимы, с Зверинога Острова, рассказами о финнах и их банщиках (будто бы моющих и массирующих мужских пациентов), о Серове etc.

Явились, наконец, и все же внезапно, Анненкова-Бернард и Сергей Александрович, с дружескими упреками за полугодовое молчание и бессодержательными впечатлениями Ривьеры, Парижа и Лондона. Интереснее всего — их обед у Кропоткина. Живет он в коттедже, как рабочий, и будто бы сам помогает стряпать обед. Вечером Ремизовы и Леман. Ремизовы едут ко своей Наташе. (Дочка А. Ремизова и Серафимы Павловны из древнего литовского рода Довгело — Наташа жила тогда в старинном замке родственников своей матери. — О.Д.). Очень милы. Алексей Михайлович прорицал о судьбе декадентов при будущем революционном терроре. Брюсов будет повешен вместе с Гиппиус,

Бальмонт также повешен; Белый утонет в луже; я выскользну из рук судей благодаря предстательству какого-нибудь Ангарского, приласканного на Серее; Щеголеву будет приказано безостановочно хохотать, сидя на одном из коней Аничкова моста; Блок будет нести, по приказанию, как автоматическая кукла, красное знамя; Ремизов и Сомов спасутся, спрятавшись в карманы Добужинского, которого спасет мифологическая длина его ног и т.д. Все это случится во время осады Эрмитажа.

Бальмонту, говорят, отрезали обратный путь в Россию помещением в «Красном Знамени» (парижском) его до крайности резких стихов. Приписываю снобизму его *volte-face* по отношению к Уайльду, которому он уже не прощает (так хочет мода) его капитуляцию перед мнением *vulgus'a*.

Сравнивая форму дневника с формой романа и отрицая, что дневник может стать произведением искусства, Диотима в разговоре со мной, так противопоставляет искусство и жизнь: оба — враги друг другу; задача художника сначала очертить жизнь своими гранями — вот так: (жест, рисующий в воздухе подкову), потом отделить, отсечь очерченное от корней жизни снизу (горизонтальный быстрый жест снизу). Так поступает художник с жизнью, чтобы иметь искусство. Мне это нравится; я воображаю Персея, схватывающего в зажатый кулак левой руки хаотические волосы Медузы, потом отсекающего ее голову острым кривым мечом. Художник — Персей.

Печаль предстоящей разлуки.

15 июня

Визит Нине Павловне. Ее скрытные тяготения к пиетизму нашли себе пищу в По, где она увлеклась священником Вершиним, — повидимому тайным католиком. Рассказы о Лурде etc. Я взял NNе католической *Semaine religieuse de Rome et de Jérusalem* и просматривал их ночью, так как люблю случайное чтение, разрозненные журналы и т.д. Вспомнил свои былые увлечения католичеством. Как далеко все это — и Субиако, и Ванутелли и — еще берлинские споры, вдохновленные идеями Вл. Соловьева. Досадные фигуры четы Сахаров у Анненковой Бернард. Сергей Алекс. вероятно, чахоточный, а его посылают в Англию лечиться щипками какого-то шведа, женатого на русской (все симптомы шарлатана). Чтение и справки у Шрадера о пророках еврейских занимали меня до 5 ч. утра.

16 июня

Пятая вечеря Гафиза. (без Городецкого). —

Я устремляюсь к вам, о Гафизиты. Сердце и уста, очи и уши мои к вам устремились. И вот среди вас стою одинокий. Так, одиночество мое одно со мною среди вас.

Столько о Гафизитах. А теперь уже не об них. Результат целой поло-

сы жизни, протекшей под знаком «соборности», намечается отчетливо: я одинок, как никогда, быть может.

Сегодня какой-то «exit». День, посвященный богу Terminus. Кто-то сказал о чем-то «КОНЧИЛОСЬ».

Solitudo et perseverantia.

17 июня

Правда, я был плохой артист. Гафиз должен сделаться вполне искусством. Каждая вечеря должна заранее обдумываться и протекать по сообщи выработанной программе. Свободное общение друзей периодически прерывается исполнением очередных номеров этой программы, обращающих внимание всех к общине в целом. Этими номерами будут стихи, песни, музыка, танец, сказки и произнесение изречений, могущих служить и тезисами для прений; а также некоторые коллективные действия, изобретение которых будет составлять также обязанность устроителя вечера — εὐρυθμος' а (или архонта). Необходимость покоя и промежутков между свиданиями продолжительностью от 3 до 5 недель.

Мысли о драмах. Об эпическом житии Христофора (не мистерии). Разговор о судьбе звонаря в Волоколамске. Мое предложение. — Поездка на пароходе, при великолепных брызжущих валах, на Остров, к Нине Павловне. Красота Невы, набережных, Мойки на возвратном пути. Рассказы о монетах, прилипающих к иконам в русской церкви в По; о пророческом сне, виденном в Пскове. В Нине Павловне много чуткости и дивинации. Диотима показалась ей в первый раз в черном платье (когда была в желтом). Решение (почти) напечатать статьи Диотимы об Андрэ Жиде как приложение к своему заготовленному к печати томику, для которого ампутирую старые статьи №№ Весов, etc.

Загадочное письмецо Гершен-Зейна (Гершензона — О.Д.) о таинственных и нежных причинах, его задержавших.

15 августа

Послал последнее (16-ое) письмо Лидии в горы. (За два месяца до этой записи Лидия Дим. уехала к детям в Швейцарию, в горное местечко Combazz — О.Д.) Эти 16 писем — дневник мой за время ее отсутствия. Записи одной из поворотных эпох жизни. Страницы переживаний из огня и отравленной тончайшими ядами крови. Хроника небывалого страдания и небывало-полного счастья.

Продолжаю в этой тетради бюллетени моих лихорадок.

Во вторник 16-го Кассандра сидит у меня с после-полудня до ночи и является свидетельницей сумасшедшего va-et-vient у меня и моего психопатического возбуждения. Я счастлив с утра телеграммой: «целую нежно друга, получил чудесное письмо от Диотимы.» Я не привык к этой нежности Сережи. И кончаю дневничек-переписку словами: «laudata sia alma suora mistica, sposa Diotima, amante amata ora sempre». Сергей забегает в течение дня и обещает придти после занятий у Тернавцева. Часам к десяти приходят спрашивать от лица ожидающей

внизу дамы, здесь ли Сергей. Сбежав вниз, узнаю Ольгу, знакомую по портрету — в крайнем волнении. Выясняется, что ее девушка-немка разрешается от бремени, она без прислуги, едва оправилась сама. Стараюсь ее успокоить, обещая сам вместо Сережи съездить за акушеркой, которую и привожу вместе с *garde-malade* в ее квартиру после часа. Ольга мне кажется опасной женщиной. Ее хороший французский акцент, манеры, тип — все выдает сразу польку. Я вижу в ее передней на ее руках Ию, маленького изящного ребенка.

Меня ждут Кассандра и *Renouveau*. Приходит, наконец, Сережа. Нувель поет свои старые арии. Сережа читает последние стихи: я счастлив, чувствуя, что ему завидую. Вижу, как я его люблю. Как сладко и невероятно восхищаться юношей до зависти и гордиться этой осчастливливающей завистью перед собой самим. Он идет спать один, по моему приглашению, когда Нувель по уходе Кассандры читает мне свой дневник. Он уходит — и вот я мучусь желанием и страхом отворить дверь. И не смею. Ложусь в постель. Тушу лампу.

16 августа

16-го утром он говорит, что тотчас ушел бы, если б я отворил дверь. Зачем он так жесток? Он высылает меня, пока одевается, из комнаты. Я послушен всегда, всегда смирен. Уже приносят записку от Ольги, уже зовут его. Он обещает обедать со мной. Запоздывает на полчаса. В эти минуты воображение рисует мне уже наступившими все катастрофы, которых я так боюсь. Но он ласков и нежен. Он любит меня больше всех, ему знакомых мужчин, и все же — сам он настаивает — любить (?) (слово это повидимому выпало — О.Д.) не может, разумея испытанную им любовь к женщине. По дороге в ресторан пробегаем письмо Диотимы, которая пишет о зависти, о моей отчужденности от нее, ставит вопрос — лучше ли мне быть с нею или без нее (о Диотима, и ты не мудра сегодня и не божественна, но я люблю твоё нисхождение в человечность) — и в постскриптуме не велит ни чему верить из написанного. Я провожаю Сережу к Тернавцеву, где сидит еще Евгений Иванов — и люблюсь на Сережу за работой. Они сидят и ломают голову над «букварем», сочиняя рассказы из данного числа букв, подлежащих усвоению учеников. Вечером у меня Мирэ счастливая; заходит Жуковский, и я провожу с ним два часа у Струве в обществе его жены и Франка. Философствуем... у двери встречаюсь с Сережей, паспорт которого швейцар требует для прописки. Он шутив и нежен. Позволяет раздеть себя и смотрится в трюмо, а я читаю ему эстетический реферат об его теле. Я уговариваю его лечь со мной и в темноте чувствую сначала, обнимая его, что умираю. Потом он бегло отвечает иногда на поцелуи, позволяет мне экстазы. Потом он то спит, то дремлет; а я умираю. Сладостнее нет ничего... Если он любил. И он всё-же *любит*, что бы ни говорил и как бы ни вел себя.

Жалкие записи, в которых я не успеваю отметить тысячной доли того, чем живу.

17 авг.

Вопрос, ехать ли на яхте. Сережа велит ждать себя до 12. Не пришел. Встречаюсь по условию с Тернавцевым в Исаакиевском соборе. Он уходит по делам. Жду за завтраком у (неразборчиво написанное название ресторана — О.Д.). Потом едем. Яхта «Мцыри» (имя — прелесть) и прогулка восхитительная. Дома записка, что устал и едет к Ольге: «Не страдай и будь счастлив — говорю без иронии». Что это значит? Не страдать уже не могу. Дальше милое об Ие.

Иду забываться к Гершензону * который заезжал за мной с Кассандрой. Там Ремизов, Жуковский, Ивановский. Гершензон мил, умен, интересен. Он en fête un peu. После яхты был еще в Адской Почте, где хотят устроить клуб. Я предложил редакционные журфиксы. Без меня они, кажется, немного беспомощны.

В странные сумерки — день без теней — мы расстались с Тернавцевым, который много говорил о Сергее. Счастье или чары? Не начинаю ли сходить с ума? Какие-то песенки в ушах, мысль об одном, об одном, об одном. Иду и ничего не вижу. На меня смотрят. Я весел — или отчаян? Всё как-то странно раскрыто в людях. Все люди — двойники меня и — где тот один, где он? Взгляд везде ищет его. Со всеми я хмельно-оживлен, хмельно весел. А голова кружится, кружится, кружится.

18 [авг.]

Жду, жду, жду. Ни письма, ни вести. Придет ли Сергей? Выезжает ли сегодня Диотима? С нетерпением жду ее. Послал Гюнтеру по телеграфу деньги, о которых он умолятельно просит. Так решил С.

КОНЕЦ ДНЕВНИКА 1906 Г.

Покидая Россию в августе 1924 г., В.И. взял с собою из старых рукописей все, что удалось ему наспех захватить. То была крохотная часть из писем, дневников, записных книжек, литературных набросков и черновиков, небрежно разложенных по ящикам и сундукам, которые в последний час перед отъездом В.И. передал на хранение в Гос. Академию Художественных Наук. Когда через несколько лет оборвалась жизнь этой Академии, *disjecta membra* массивного архива были распределены по разным книгохранилищам и рукописным отделам. (Большая часть архива находится в ГБЛ).

Переехав в Павию, В.И. решил пересмотреть еще на родине приготовленное собрание стихотворений и установить окончательный текст (см. Том I, стр. 206-208); он медленно перечитывал старые тетради. В 1929 г. 23 января он послал мне в Рим письмо, часть которого является важным дополнением к Дневнику 1906».

«... Перечитывал дневники Лидии Димитриевны. Выписка: «21 августа (1906 г. — ВИ) подъезжала к Варшавскому вокзалу (возвращается, то есть, из Швейцарии от детей в Петербург — мы звали его тогда Петробагдадом, он был фантастичен, — эпоха «Эроса»... В.И.). До

последней минуты все мысли были там, у оставленной Веры. Я была в плену. Разве это — материнство? Целовала газету, в которую она своими руками завернула мои туфли. Она прекрасна и внушает уважение со страхом, и влюбленность в каждую линию, в звук голоса и эти светлые, гордые и прямые страшно глаза, которые не горят, но светятся, потому что они так устроены, что от зрачка идут светящиеся лучи, расширяясь от центра снаружи радужной оболочкой. Такие глаза как-то называются научно. Когда поезд замедлил ход, и во мне замедлилась жизнь. Я застывала. Так всегда при приездах. Из окна увидела серую шляпу В-ва и его медные кудри, ищущий взгляд. И ждала, не двигаясь, замедляя минуты, пока вышли остальные; очень спокойно позвала носильщика и неторопливо вышла. В-ва позвала, п.ч. он не видел, как я вышла, хотя видел меня в окне; тотчас заметила Г. подходящего от другого вагона, где сторожили. Я и ожидала, и не ожидала его. Я все-таки не поняла всего непоправимого в совершившемся, и потому мне было неприятно его присутствие, но уже завлекало богатство, которое оно приносило. Только больно расставаться с жизнью, хотя бы для жизни. Каждая новая жизнь не может родиться без смерти прежней, и всегда смерть болезненна. Все это промелькнуло неосознанное в те же первые секунды...»

Что-же в сущности произошло?

«Счастье должно принадлежать всем. Оно правильное состояние души.»

Так писала Лидия Д. в драме своей «Кольца» в 1903 г. (Драма эта в печати появилась годом позже в Москве, в Изд. «Скорпион»). Студент-второкурсник В.И., едва оказавшись в «стране чудес», написал другу своему Алексею Дмитриевскому послание в стихах. Оно кончалось призывом:

Да прозвучит в ушах и радостно, и ново —
Вселенской Общины спасительное слово.

Позднее, начиная с первых статей своих В.И. требовал «преодоления индивидуализма», «погружения в целое и всеобщее». Сам он узнал такое «погружение» в опыте большой любви: «две души чудесно обрели друг друга» и «разрушили заклатье разделения».

Свершилась двух недостижимых встреч
И дольний плен,
Твой плен, любовь — Одной Любви предтеча,
Преодолен!

Лидия, безмерно счастливая, начала смущаться, стыдиться уединения блаженного, двуединого: ее «счастье должно принадлежать всем». «Мы не можем быть двое, не должны смыкать кольца (...) Океану любви наши кольца любви!» В.И. по своему говорил то же, что она: Вы счастливы?

Но к алтарям горящим отреченья
Зовет вас Дух.

И они летом 1905 г. отправились из своего тихого Шатлэна «в разлад мятежных волн» России ее роковых лет. В.И. представлял себе тогда «целое и всеобщее» как «хоровое действие» народа, подобное хору «античной трагедии». «Единая душа бесчисленных дыханий» должна найти свое «хоровое тело». Как же осуществить такое задание на заре двадцатого века? Первым ответом были «среды». Собрания на «башне» В.И. считал служением, необходимым шагом на пути образования «вселенской общины». Получилось культурное, даже и духовное общение, но Общины не получилось. И вот В.И. и Л.Д. приняли решение — странное, парадоксальное, безумное. Их двоих «плавильщик душ в единый сплав слиток». Плавильщик дал им пример, урок. Им надлежит в свое двуединство «вплавить» третье существо — и не только духовно-душевно, но и телесно.* Как же приступить к такому действию? Как образовать духовно-душевно-телесный «слиток» из трех живых людей? Духовная близость легко получалась при волнительных беседах на религиозные и философские темы, при чтении и писании стихов; создавать душевную близость В.И. был *Maestro di color che sanno*. Осложнительной и проблематичной оказалась близость телесная. На «башне», особенно среди «гафизитов» (стр. 342, 744 сл), часто обсуждались вопросы, связанные с тогдашними властителями умов и сердец — с Оскаром Уальдом и Андреем Жидом, которых некоторые посетители «башни» считали учителями жизни. В противоположность им размышления и решения В.И. касательно преимуществ гомо или гетеросексуализма имели теоретический и эстетический характер. В соответственные беседы он втягивал свою Диотиму и при ней занимался разбором, прекрасно написанного, но «специального и моноидейного» Кузминова дневника (стр. 750). Ни малейшего желанья эмпирически следовать за Антиноем В.И. не выражает. Можно возразить, что впоследствии, в письмах к Лидии он три раза упоминает о своей «страстной влюбленности» в Кузмина. Но — что это за упоминания? Первое: В.И. описывает визит к Сомову на дачу и сообщает между прочим: — «Брат и сестра (Сомовы — О.Д.) очень мило пели. Я слушал под окном, а в окне рисовалась голова пригорюнившегося Антиноя, в которого я не замедлил влюбиться. Потом мы без сестры Сомова ходили к морю.» (Письмо от 13 июля 1906). Второе упоминание (в том-же письме). В.И. говорит об обратном пути: «... по дороге был влюблен в Антиноя, а дома нашел кипу корректур.» Третье упоминание: Кузмину приходится на время уехать; он заходит к В.И., грустит, поет, говорит о смерти. В.И. сообщает: «Я ж был опять в него страстно влюблен, чуть не плакал над этой хрупкой и изящной, нежно-покорной и не знающей счастья *rauvre âme emprisonnée*. Он и сам согласен, что в нем пленная душа женщины.» В.И. его «поцеловал в страдальчески улыбающиеся щеки» и «отпустил до свидания на вокзал.» (Письмо 15.VII). Совершенно очевидно, что слова «страстно влюблен» В.И. здесь употребляет не в обычном их смысле: здесь они свидетельствуют об эстетическом любовании, дружеском сочувствии — и только. Больше, глубже чем

к Уальду и к Жиду дума В.И. обращалась к Платону и к Леонардо.

Недоумевали В.И. и Л.Д., как приступить к осуществлению парадоксальной задачи. Знали лишь, что сплавить одновременно многих невозможно. «Включение» должно происходить постепенно, поодиночке. Значит надо начать с того, чтобы в их двуединство «вплавить» третьего. Как это сделать? В.И. привык по вопросам строя, гармонии, благообразия обращаться к эллинам, но тут они молчали. По собственному опыту В.И. знал, что исступление «снимает грани личного сознания». Но экстаз как любовь по заказу не дается. Да и значит ли «снятие граней», что *трое* «будут в плоть едину»? Безумие? Однако, Платон говорил и о «безумии правом» (*ὁρθῶς μανῆναι*). При содействии своей Лидии-Диотимы В.И. стал искать, вызывать «другого», недменно сопородного. Вскоре на «башне» появился юноша с гибким отроческим телом и гибким восприимчивым умом. В.И. решил, что *третий* найден. Мэтр начал обучать юношу греческому языку, религии Диониса, поэтическому мастерству, пытался укрепить и обнаружить нежный, духовный росток в его глубине:

Клялся и поручился небу я
За нерожденного тебя.

(«Эрос»)

Молодой человек (звали его Сергей Городецкий) учился по гречески, охотно и успешно упражнялся в стихосложении, но совершенно не собирался перерождаться. Под воздействием В.И. стихи Сергея становились всё лучше и лучше. Учитель гордился им, восхищался его успехами и, согласно требованию Платона, в него влюбился. Но доволен В.И., конечно, не был: ведь все успехи и достижения не уходили за пределы сократо-платоновой «маэвтики», а роль «повивальной бабки» при «рождении в красоте» его отнюдь не удовлетворяла, не разрешала его проблем. Встречи происходили втроем. А в отсутствие Сергея, для осуществления непосредственного участия, Лидия прилежно выслушивала рассказы Вячеслава об его внутренних переживаниях. Когда же она уехала в Швейцарию на свидание к детям, он систематически посылал ей туда отчетные письма. Сам он называл их: «Мой дневничек, хроника небывалого страдания и небывалого счастья». Эти 16 писем дают богатый материал не только для биографии их автора, — они рисуют интересную картину нравов, быта, художественных исканий элиты. Но здесь «дневничек» рассматривается лишь в связи его со стихами «Эроса»; все другие будут разобраны в третьем томе.

Вслед уехавшей Лидии 8 июля В.И. пишет несколько строк, рассказывая о часах, проведенных в тоске по ней, а на следующий день прибавляет многостраничную запись обо всем и сообщает о Сергее: «Доказывал мне, что вышел из меня — хотя это неверно, п.ч. раньше вовсе не читал меня, все же держится этого взгляда в связи литературной эволюции. Так мы пришли к соглашению, что нить действи-

тельно такова: (Коневский, я, он). (...) Он был очарователен, и я счастлив. Не знаю, игра ли это самообмана, отражения чего-то пережитого, радуга и проекция собственной души — но я был всё время счастлив всем трепетом влюбленности, в роде как в начале, во Флоренции, и всем страданием ее — и при этом опять убеждался, что это хорошо; это моя солнечная потребность души, и тебя тут именно и надо, и что было бы божественно (слишком даже слепительно для этой жизни) любить тебя и своего юношу (почему не именно его? он был прекрасен).» И по прошествии трех недель в одиннадцатом письме: — «Что до моих переживаний теперь, — мне поистине кажется, что я вызвал Диониса, с которым нельзя общаться безнаказанно, и что 'Вахх' предстал мне под маской этого юноши, от которого пахнет лесной силой и у которого солнечные и дикие глаза лесных девственных душ. Это молодой быстроногий фавн, зываемый мною в мои сады роз, чтобы в моей золотой прозрачности веяло дикостью дубрей, хвойной смолой и силой корней. Я ждал и говорил, что жду — твоего прихода, таинственный юноша-Вахх с узывными глазами!»

Чем обстоятельнее В.И. описывал новую свою «страстную» влюбленность, тем ярче разгоралась его подлинная любовь к Лидии: «Тебя очень люблю, — б.м. интенсивнее, чем в твоём присутствии. Удивительно, как твоя близость меня пронизает радостью и бодростью: без тебя я как темный туман, не просвеченный солнцем.» (Письмо от 9 июля). А 27 июля: «... мне очень грустно, скучно и безинтересно. За всё время как тебя нет со мной, я не испытал ни одного часа творческого одушевления или, по крайней мере, энтузиазма замыслов.» И 11 августа, за неделю до ее отъезда из Comballaz домой: «Жажду твоей близости как жизнетворной силы. (...) Твое последнее слово необходимо мне, как творению слово Творца: 'хорошо', как утверждающая сила мирового Художника.» — «Добиваюсь от судьбы счастья *втроем*» — вот лейтмотив всех писем. (Слово *«втроем»* подчеркивает сам В.И.). В ту пору и Вячеславу, и Лидии казалось, что *«притяжению третьего»* суждено осуществиться.

Однако: жизнь не идет на поводу у теорий. Лидия упорно твердила Вячеславу: «Я должна давать тебя людям»; она настаивала на выполнении ими составленного плана. А, когда «притяжение» стало принимать эмпирические аспекты, в ней мимовольно, противовольно вспыхнула нормальная женская ревность. Лидия, разумеется, всякую ревность отрицала, даже имени ее не хотела допускать, звала ее «завистью», — но страдала. Такое внутреннее противоречие сказывается в вышеприведенной записи ее дневника: «... мне было неприятно его присутствие, но уже завлекало богатство, которое оно приносило.» Внутреннее противоречие Лидии было обусловлено «двумя душами, жившими в ее груди», двумя, противоположно направленными силами в борьбе друг с другом: одна душа была в ней расточительная, сила центробежная — врожденное, страстное великодушие, стихийное стремление отдать всё, самое дорогое из л ю б в и к о в с е м; другая

душа была хранительная, сила центростремительная — жажда убе-
речь, утаить в последних недрах своего существа божественный дар
блаженной, самозабвенной л ю б в и к о д н о м у.

Всё бывало «счастливо и светло» в отношениях В.И. с Сергеем, пока
они не выходили за сферу душевно-духовную. Но для осуществления
задания — «Трое в плоть едину» — худшего выбора трудно было бы
сделать: неуспех был вполне обеспечен по причине — у избранного —
полного отсутствия соответственных склонностей. Пишет В.И. третьего
августа Лидии; «Пришел Сергей в 11 с половиной. Беседовали до двух.
Было весело и солнечно». Он предложил «стать моим секретарем в
качестве поэта и филолога. Я ему рассказал идеал подражания Лео-
нардусу да Винчи. Ему хотелось бы регулярно работать вместе. Я обещал
его учить всему, что знаю». Потом говорит о Вакхе. На этом письме
Городецкий делает приписку: «То был не Вакх и это горе Вакху. И
будет ли?» В.И. пишет через день. «... вчера было вот что: говорит
он об наших отношениях. Он не устает повторять, что *очень не любит*
меня — прежде всего потому, что я мужчина. Я люблю его тело, не его.
И вообще никого не любил. У меня воображение уходит вперед от
жизни.» Он говорил: «Я буду любить тебя всеми моими другими, кроме
чувственной, любвями». И неожиданно В.И. кончает это письмо в
каком-то дионисийскоплатоновом подъеме: «Бедный мальчик борется
с чем-то и с самим собой, и всё выдумывает, желая рассудить построже
и послужить правде. Я же знаю, что то, что нужно мне, нужно и ему,
п.ч. люблю его и хочу его сделать как боги. И только я могу его сделать
полубогом.»

На людях Сергей вел себя по отношению к В.И. как скромный
ученик, а наедине бывал то дружески ласков, то «холоден до враждеб-
ности». Не скрывал он и своих сердечных связей с женщинами: того-же
5 авг. он просит В.И. прочитать и вложить в свое письмо к Лидии его
записку; «целуя уста и руки» Диотимы, он сообщает ей (первой после
Вячеслава) о рождении собственной дочери. Женат он не был. Каприз-
ным поведением своим Сергей давал Вячеславу эстетическое утешение,
благотворно влиявшее на его творчество. Увидел В.И. в какой-то
ранний час Сергея, как он «подле высокого оконца, бросил, задумав-
шись, вверх вытянутые руки», «был пластичен, строен, красив» и
говорил потом о своей любви к березе. (Письмо от 1 авг.). Отсюда
образы оконца и березки в стихотворении «Утро» (выше стр. 365). Но
всё же — все стихи «Эроса» писались в присутствии Лидии, стали
возникать уже после ее возвращения из Комбалла в СПб.

Начав проводить в жизнь свой замысл, В.И. увлекся: он уверился, что
действительно проходит через миры новых переживаний, страстных
испытаний, больших страданий, его «небывало» формирующих. Для В.И.
реальные и воображаемые отношения с Сергеем Г. приобретали осо-
бую остроту и прелесть потому, что он был т р е т ь и м, что всё слу-
чавшееся и всё несбывавшееся становилось раздумьями в устных или
письменных признаниях Лидии. С ней продолжался «жизненный роман,

которому очевидно не суждено было замереть в спокойных дружеских и супружеских отношениях.» (См. выше, стр. 748). Посылая «дневничек» свой в Комбалла, В.И. был убежден, что его Диотима во всем происходящем реально участвует, что она, вопреки разделяющему их пространству, неизменно присутствует, что с ними двумя она «нераздельна». К Сергею влюбленного чувства, искусственно разжигаемого в угоду теоретическим построениям и философским интерпретациям, посредством порывов воображения и азарта игры, хватило не более, чем на два месяца. И ничего подобного в жизни В.И. никогда более не повторялось.

К концу пребывания Лидии в Комбалла В.И. начал убеждаться, что из общения с Сергеем ничего, им с его Диотимой задуманного, не выходит. Он писал ей: «Выяснилось, что он не может меня понять, следовать за мной в полете моей мечты». Но надежду В.И. не терял. Последнее письмо в Комбалла кончается по отношению к Сергею сомнением: «Всё запутывается и вертится» и по отношению к Лидии горячим призывом: «Напутствую тебя своей любовью, своей жаждущей тебя любовью».

Отослав Лидии последнее, 16-ое письмо, В.И. в тот-же день возвращается к своему «Дневнику 1906 г.»: — «Продолжаю в этой тетради бюллетени моих лихорадок». На душе смута: не удастся ему встретить свою Диотиму известием, что положено начало духовно-телесному единению трех. И вот, в «нетерпеливом» ожидании Лидии, Вячеслав записывает для нее детально всё случившееся днем 16 и за ночь на 17 августа. Пишет в «психопатическом возмуждении» и потому «протокольно». Такова была его особенность: в часы душевных бурь он о них высказывался с предельной, педантической точностью. Лидия это свойство Вячеслава прекрасно знала. Да и сам он в письме к Лидии от 3 авг. о патетических переживаниях своих указывает на свой способ их сообщать: «Когда пишу всё это, с тягостными перерывами волнения, мне трудно сохранить самообладание... Потому обо всем могу говорить только протокольно.» К тому же: имея одну Лидию в виду для чтения тех дневниковых записей, он употреблял разговорные слова как термины в том особом смысле, какой придавал им в своих писаниях. Диотиме, разумеется, ничего не нужно было объяснять. Но постороннему, неискушенному читателю, которого автор дневников никак не предвидел, именно неправдоподобная правдивость В.И., цепетильная точность в передаче фактов при своеобразии словесного рисунка фатально затрудняют понимание: соблазняют увидеть за фактами ясными и простыми, изображенными абсолютно соответствующими действительно происшедшему, что-то, чего там нет. Поэтому, во избежание недоразумений, в целях литературной и биографической ясности мы считаем не бесполезным разобрать соответственный текст. (См. запись от 16 авг., стр. 754, 14 строка и далее).

Описывается апогей романа. Обнаженный юноша смотрится в трюмо. Поэт им любитается и читает «ему эстетический реферат об его

теле». (Реферат, да еще эстетический!) Потом: они на одной постеле ночью в темноте — что же происходит? — «Чувствую, обнимая его, что умираю». Слово «умираю» на языке В.И. означает трансценсус личности, признание первичности «ты». Es ergo sum. Такая перестановка сознания, акт воли. «Это — не периферическое распространение границ индивидуального сознания, но некое передвижение в самих определяющих центрах его обычной координации». Акт трансценсуса. — «Твоим бытием я признаю себя сущим» — переживается как отдача своего «я», как его умирание в любви жертвенной, умильной; переживание зиждательного умирания может быть вызвано и торжеством стихийной страсти, но далеко не всегда. В данном случае о торжестве и помину не было: «возлюбленный (так назвали бы его в древности) «бегло отвечает иногда на поцелуи, позволяет мне экстазы». Что значит »позволяет»? Об экстазах Сергей меньше всего думал; он только хотел, чтоб его оставили в покое. «Он то спит, то дремлет». Беглые, редкие поцелуи — вот всё, на что он соглашается. Еще утром того же 16 авг. он (в который раз!) предупреждал Вячеслава, что любить его «не может, подразумевая испытанную им любовь к женщине».

Как возможен экстаз при неудовлетворенном порыве? Об экстазе В.И. много думал и писал. Здесь, конечно, учение его излагать нет места. В древности исступление было двигателем и следствием дионисийских оргий. В пору «Кормчих Звезд», воспевая бога Дифирамба, В.И. уже знал: «Почил великий Дионис», не вернется боле. Однако увидел поэт, что «бог ликующий, бог страдающий» вернулся, но лишь в виде метода, в виде средства вызывать восторги и упоения, уводящие ваше сознание за сферу индивидуального «я».

Бог кивнул мне смуглоликий
Змеекурой головой
(...)
И в обличьи безусловном,
Обнажая бытие,
Слил с отторгнутым и кровным
Сердце смертное мое.

(«Нежная Тайна»)

Экстаз В.И. испытал как силу, уносящую от «печальной земли» в реальнейшее инобытие. Посвящение в ту высшую реальность он получил в опыте большой любви, когда

«... хищной и мятежной
Рекой смешались бешеные воды
Двух рухнувших страстей.

(«Cor Ardens»)

Вячеслав писал Лидии в Комбалла на том же листе, где признавался в страсти своей к новому Вакху — Сергею: «Я, конечно, не делаю сравнений с пережитою нами страстью: ценна ли была бы она и

божественна, если б это не было слиянием демонических сил, лежащих в наших двух душах? Нет, наша страсть не была просто любовью мужчины и женщины, а любовью двух гениев, двух змей, могущих менять маски и лики.» Хотя любви этой, ставшей душевно «очистительной грозой», и суждено было в течение всей жизни В.И. «расти и духовно углубляться», она являлась не единственным вождем а *gealibus ad gealioa*. Экстаз вызывался не только большими, но и малыми, не только внутренними, но и внешними событиями. В.И. отмечает в дневнике своем 1909 г., августа 22-го: «Перевожу последние стихи из «Смешанных». Испытал слабо род экстаза.» Тому *реальнейшему*, что пало в недра духа и пребывало там в «хранительной тиши», естественно и легко было подыматься навстречу соприродных ему *gealioa*. Экстаз являлся обнаружением такого взаимоприращения.

Тою ночью — уже при первых прикосновениях — чувственное возбуждение, которому не было ответа, обернулось «умиранием», т.е. угашением отъединяющего «я», переходящим в экстаз, т.е. радостным обретением сверхчувственного бытия. — «Сладостней нет ничего». Возлюбленный, «то спящий, то дремлющий», именно этой своей частичной отрешенностью от земли не отягощал, не отяжелял притяжением низшей действительности освобождающего взлета. «Позволял экстазы» — сказал поэт.

Миновался экстаз, и вернувшийся в дольний мир мгновенно ощутил мучительность эротической неудачи, и признается в ней: «Если б он любил.» Но тут же, вопреки всему, упрямо самоутверждается волевое отрицание такого признания: — «И он все-же *любит*, чтоб ни говорил (а говорил он: «Я очень не люблю тебя, потому что ты мужчина») и как бы ни вел себя («холоден до враждебности»). Слово «любит» подчеркнуто самим В.И.

Ничего не произошло, ничего не изменилось. И все же «обнажившееся бытие» закрылось не сразу. И записал В.И. в дневник свой на следующий день: «Все как-то странно раскрыто в людях». А дня через три он и Городецкий вместе поехали встречать Диотиму. В.И. продолжал призывать бога Эроса:

Дай ведать восторги вершин
И сплавь огнежалым перуном
Три жертвы в алтарь триедин!

(«Эрос»)

Возрат Лидии вернул «башне» ее прежнюю жизнь. С Городецким у нее образовалась дружба близкая, нежная, шаловливая; но «богатства», ею ожидаемого, не получилось, и «включение» оказалось явно невозможным.

Заключительное стихотворение «Эроса», звучащее душевным умиротворением и просветлением, представляется неподготовленным дружими пьесами того-же цикла — то страстными, то прощально-погребальными. Чтобы понять внутреннюю связь различных сообщений

«Эроса», следует обратиться к стихам, написанным несколькими годами раньше, к терцинам — «Миры Возможного» (КЗ). Там В.И. впервые говорит о кончине невоплощенного.

Я гибель многую прозрел, встревожен,
Неживших душ и жизни бесприютной.

(«Миры Возможного»)

Миры возможного страшны. Здесь всё — наш грех; и всюду incipit tragoedia. Если *возможность* злая, то мы одним нашим знанием о ней уже с нею соприкасаемся, ею оскверняем; рассказав «духу» о сновидении, покаявшись в несовершенном преступлении, невинный естественно ждет утешения:

И дух: «О, плачь! Плачь в скорби безутешной!
Рыдай и рви волосы; и смой проклятья
С души без грешных дел в *возможном* грешной!

(«Миры Возможного»)

«Миры Возможного», написанные в 1890 г., были вызваны болезненным вчувствованием в чужую вину: В.И. почти не знал того тихого молодого ученого, который неожиданно убил другого человека и потом самого себя. Но вину убийцы он пережил как свою вину, и чувство ответственности за несовершенное преступление дошло до реального кошмара смертной греховности. От кошмара поэт освободился тогда сообщением о нем в Дантовских терцинах. Теоретическое осознание тех переживаний не выходило в ту пору за сферу идей Достоевского — «каждый за всё и за всех виноват». Осенью 1906 г. на «башне» запечатление и осознание переживаний *возможной* вины осложняется наличием действительного личного опыта. Поэта поразила мысль: ведь само изначальное Платоново требование «рождать в красоте» вопреки всей своей героической духовности — всё же несомненно греховно:

Когда мы помогаем единой «нежившей душе» родиться, то тем самым мы губим иные возможности, отстраняем другие души, не даем им воплотиться. И это уже убийство. Но еще трагичнее такого убиения — неудача самой мазэтики, смерть того

Что зачалось, и быть могло,
Но стать не могло.

(«Эрос»)

О печальном «кладбище потерь» В.И. рассказал стихами «Эроса»; они по гётевски доходят порою до почти математической точности, сухости в формулировке мысли, нисколько притом не утрачивая ни своей словесной магии, ни чудесного ритмического звучания. Призыв остался без отклика, любовь оказалась неразделенной, «рождения в красоте» не состоялось.

Всех похорон печальней,
О други, погребенье
Любви неразделенной.

(«Эрос»)

Виновен? Неужели виновен в убиении любви тот, чья любовь осталась безответной? Ведь он — пострадавший! И всё-же виновен: оказался несумевшим, негодным, недостойным — *манэ-фкел*. И он признает свою вину тяжкую, хоть и противовольную; он горько кается — «Презренье — имя мне». («Эрос»). Но таким парадоксальным признанием своей вины, вопреки року, утверждается врожденная свобода выбора, ответственность, «самостоянье человека», его достоинство. В покаянии — катарсис и просветление.

Нищ и светел прохожу я и пою —
Отдаю вам светлость щедрую мою.

(«Эрос»)

Когда по прошествии двух месяцев (со дня, в который было принято решение «вплавить» Сергея) убедились В.И. и Л.Д. в окончательном провале их опыта, они стали уверять друг друга, что неудача произошла из-за ошибки выбора, по причине лжепризнания. Значит надо усовершенствовать выбор. Особенно на этом настаивала Лидия: «Гори сердцем и должно совершиться чудо. Чего т а к хочет душа — сбывается.» На зов явилась женщина. То было в ноябре того же 1906 года. Об этой встрече поэт рассказал в сонетах: — «Золотые Завесы».

«ЗОЛОТЫЕ ЗАВЕСЫ». Цикл «Золотые Завесы» изначально состоял из 17-ти сонетов и впервые появился в Альманахе «Цветник Ор». Кошница первая СПб. Изд. «Оры», 1907. Под № 10-ым стоял сонет, посвященный Аделаиде Герцык. Цикл «Золотые Завесы» в СА состоит из 16 сонетов: 10-ый сонет В.И. под заглавием «Золот-Ключ», сохранив посвящение, перенес в отдел «Пристрастия». (О заглавии «Золот-Ключ» и об Ад. Герцык см. стр. 331 и 733).

Разночтения:

Строка	№ сонета	Цветник Ор	СА
5 сверху	V	Эфирных тел	Воздушных тел
10 сверху	X	Багряным полохом	Полохом пламени

За исключением сонета Ad Lydiam весь цикл «Золотых Завес» в СА обращен к женщине, имя которой поэт прикровенно, но полностью в стихах называет, хотя ни в «Орах», ни в СА посвящения нет. Среди бумаг римского семейного архива Ивановых хранится старая рукописная статья, озаглавленная «Ономастика в поэзии Вячеслава Иванова»; она с предельной точностью открывает намеки и разгадывает загадки поэта, касающиеся именных криптограмм. Автором статьи является близкий ученик В.И. — в пору работы над статьей студент Бакинского

университета, впоследствии поэт, филолог, литературовед, написавший ряд интереснейших исследований. (О нем, проф. д-ре фил. Моисее Семеновиче Альтмане, будет рассказано в третьем томе). Своему ономастическому розыску М. Альтман подвергает многие стихи В.И., особенно девятый сонет «Золотых Завес». Прочитывая его, разгадчик в него вслушивается и сообщает:

«Здесь нагнетающими звучаниями ‘ма’ (‘мается’, ‘вздымая’, ‘Майя’, ‘материк’, ‘немая’, ‘разжимая’) и ‘мар’ (‘Марà’, ‘маревых’) подсказывается первый слог имени той, о ком здесь говорится (‘Мар’). А указанием, что во втором звучании (‘есть звук иной’): ‘вир над глубиной клокочет волн гортани разжимая’, ‘гортани’, по акающему произношению — ‘гартани’, подсказывается второй слог этого имени — ‘гар’. Теперь, выполняя пожелание поэта — ‘Два звука в Имя сочетать умей’, то есть соединяя слоги ‘мар’ и ‘гар’, уже нетрудно получить полностью это имя: — Мар-гар-ита.»

«А дальнейшие намеки поэта, в которых уже, собственно, нет нужды, еще более подтверждают верность нашей расшифровки. Уподобление ‘жемчужине’ (строки 11-12) даже слишком прозрачно: ведь Margarita по латыни и Marguerite по французски — «жемчужина». И, наконец, это имя полностью раскрывается в последнем стихе сонета:

В морях горит — Сирена *Margarita*.

«С этим, девятым, сонетом цикла ‘Золотые Завесы’ следует сопоставить и третий сонет этого цикла, в котором поэт рассказывает, как к нему во сне приплыл Эрос и подарил ему

Жемчужину таинственного блеска,
И в руку мне она скатилась веско...

Исходя из любви Вячеслава Иванова осмысливать собственные имена вообще, и из сближения имени ‘Мargarita’ с ‘жемчужиной’, в частности, вполне правомерно предположить, что в обоих сонетах единого цикла одна и та же ‘жемчужина’, одна и та же Margarita...»

Автор «Ономастики» прав. Имя ее — Margarita. Она была сестрой друга В.И. — издателя-мецената С.В. Сабашникова и женою поэта Максимилиана Волошина. Встреча с нею В.И. началась и протекала под знаком сновидений. Все сонеты «Золотых Завес» обращены к ней, кроме одного, но все они рассказывают сны, кроме того одного, свидетельствующего о настоящей любви и страсти. Впоследствии В.И. с облегчением вспоминает: «К счастью брак не совершился» (см. стр. 777). «Включения» никакого не получилось. Образовалась осложненная дружба с Лидией и нечто вроде *amitié amoureuse* с В.И., причем сторона *amoureuse* нарочито нагнеталась и подчеркивалась. В сущности в жизни В.И. не произошло ничего. Сны воплотились в прекрасные сонеты. Они посвящены Маргарите, но писались для и в присутствии Лидии. (См. ниже стр. 808-810, «Дневники 1909 г.» и Том I, стр. 102-105.)

Наконец оба соревнователя в применении к жизни теории о слиянии

трех начали сомневаться в правильности самой постановки вопроса. Они спрашивали, как и возможно осуществить полное единение, сплав. Будто такое тройственное единение есть какая-то *данность* — пусть далекая, трудно достижимая, но всё же — наличность. Будто ... а если нет? Прежде чем говорить о том, как и добиться единения, следует спросить, возможно ли само единение. Ведь против него восстают все элементарные рефлексы человеческой психики.

В.И. задумался над «неудачами», увидел, узнал, осознал два начала в себе и рассказал о драме, разыгрывающейся между женской и мужской стихиями в нас и о многообразном, сложном отношении нашего рассудочного «я» и певуни Психеи к Самому Разуму истины, к Абсолютному в глубочайшей святине нашего духовного существа. В самом начале 1907 г. он пишет статью «Ты еси», в которой разбирает интроспективно им усмотренные события внутреннего опыта в связи с экзистенциальными состояниями «выхода из себя», вскрывающими антиномию личности. Статью эту Лидия особенно любила. * К вопросам о Психее В.И. впоследствии не раз возвращался и в прозе, и в стихах. Непосредственные высказывания в поэзии и систематические рассуждения этих проблем принадлежат к самому своеобразному и значительному в творчестве Вячеслава Иванова. В те годы, когда модной становилась «психология без души», он решительно пошел против течения, обратив эмпирическую психологию в пневмологию (См. Том I, стр. 178-194). В третьем томе будут воспроизведены все статьи и стихи В.И., касающиеся вопросов о «Психее»; тогда полностью выяснится научный, философский, религиозный аспекты проблемы. Здесь лишь вскользь указывается характер этих мыслей, поскольку они способствуют правильному толкованию последних двух циклов стихов, возникших на «башне» осенью 1906 г., и событий в жизни поэта, послуживших поводом и предпосылкой тех пьес.

Вдумывалась и Лидия в смысл двукратного провала. Для нее «единение трех» являлось лишь частным случаем ее основного требования: — «я должна давать тебя людям». Сомнения свои она уже летом 1906 г. записала в виде «Повести», озаглавленной «Тридцать три уroda». Сперва на «Повесть» — печальную, чистую, покаянную —, ничего не поняв, обиделась цензура, осудила «Тридцать три уroda» за безнравственность. Пришлось хлопотать. «Освобождена от ареста» — с такой пометкой «Повесть» в начале 1907 г. вышла в свет. Она имела огромный успех: одно за другим появилось несколько изданий, но кажется, никто, кроме В.И., не уловил ее идеи.

Полюбила прелестную девушку гениальная актриса. Она (имя ее Вера) ревниво и жадно хранила в душе образ божественной красоты. Обе были счастливы. Вдруг Вере стало страшно; грешно ей одной таить чудесное видение: красота принадлежит всем; грешно еще особенно потому, что не умеет она тот образ удержать, увековечить. Она жалуется: «Всё неверное на земле, и красота тоже. Ты состаришься... Я должна давать тебя людям. Великодушие, великодушие — вот

что делает из зверя человека... Пусть всё остановится... я кричу жизни: стой здесь!» Но жизнь не остановишь: «Всё кружится и ворочается кровь в бешеной суете...» И Вера решила: запечатлеть любимый образ в образе художественном: «... один миг отделится от других и станет весь, весь застывший, полный свой, вечный, это и есть искусство.» Там у них, у художников, у тридцати трех была соборная мастерская. «В тридцати трех внимательных, видящих парах глаз ты отразишься тридцатью тремя вечными, стойкими, полными мигами красоты». И Вера повела к ним подругу и дала им писать ее нагою. А когда увидела 33 изображения на полотне, пришла в ужас. Каждый художник написал свой образ — не тот, который она хранила в душе. 33 искажения, 33 урода. И девушка ей говорила: «Там все не я, потому что в тебе я вся. И больше нигде меня нет». Подмена! Тридцать три урода! Но на следующий день юная красавица вернулась в мастерскую, «к ним». И понравилась себе у них; и опять вернулась; и с каждым днем нравилась себе всё больше, и больше. Измена! Угасло видение чудесное в глазах и в душе Веры. Жертва ее обратилась трагической виною убийства совершенной красоты. «Кто может продохнуть через себя трагедию, тот — спасенный», писала Вера в своем дневнике. Да, спасенный, но в смерти; «продохнуть через себя трагедию» значит умереть. И Вера умерла... Вывод? Выход? «Тридцать три урода» кончаются словами: «Жизнь хрупкая и переливчатая... она настоящая, и Вера ее не хотела принять». («Л. Зиновьева-Аннибал». «Тридцать Три Урода». Повесть. СПб. 1907. Изд. «Ор».)

Лидии страстно захотелось вырваться из Петробагдадского угара. Евгения Герцык вспоминает «ее весеннее решительное: 'не хочу больше'...». И Вячеслава стала манить деревенская тишина. В глуши «Загорья» для него с его Диотимой снова возникли

Дни, когда в душе проснулось
Всё, в чем сердце обманулось,
Что вернулось сердцу вновь...
Всё, в чем сердце обманулось,
Ярче сердцу улыбнулось —
Небо, нива и любовь.

(«Повечерье»)

То, о чем Лидия писала как о «неисправимом», а В.И. — как об «одной из поворотных эпох жизни», расточилось как дым, уподобилось детскому воздушному шару, который взвился и вскоре упал, — источившись. Они были вновь счастливы; быть может, счастливее чем раньше: духовнее, прозрачнее для лучей реальности. И вдруг всё оборвалось. В соседней деревне вспыхнула эпидемия скарлатины. Не думая о том, что скарлатиной она не болела, Лидия помогала матерям ухаживать за больными детьми. Она заразилась и сгорела в семь дней. Перед самым концом в полном сознании она сказала: «Светом светлым повеяло: родился Христос». (См. Том I, стр. 117-120).

COR ARDENS

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

395 «BREVE AEVUM SEPARATUM». Написано в 1908 г. См. Том I, стр. 130-131. На эти слова была написана музыка — Михаилом Кузминым, еще на «башне», и Лидией В. Ивановой в 1944 г. в Риме. «Гимн» Кузмина был напечатан в СА (см. стр. 829).

396 «КАНЦОНА I». Канцона состоит из 9 песен, структурно воспроизводящих Петраркову «Канцону I. на смерть Лауры». Даты первых двух песен В.И. указывает сам: 15 июня 1908 г. он записал в Дневник — «Вчера я кончил первую канцону (канцона здесь означает первую песню — О.Д.), которая тронула Марусю до слез, и Кузмина, у которого загорелись глаза.» Дата второй песни дана в самом стихотворении:

Провлекся год с тех пор, как недопетый
Был прерван вещей стих.

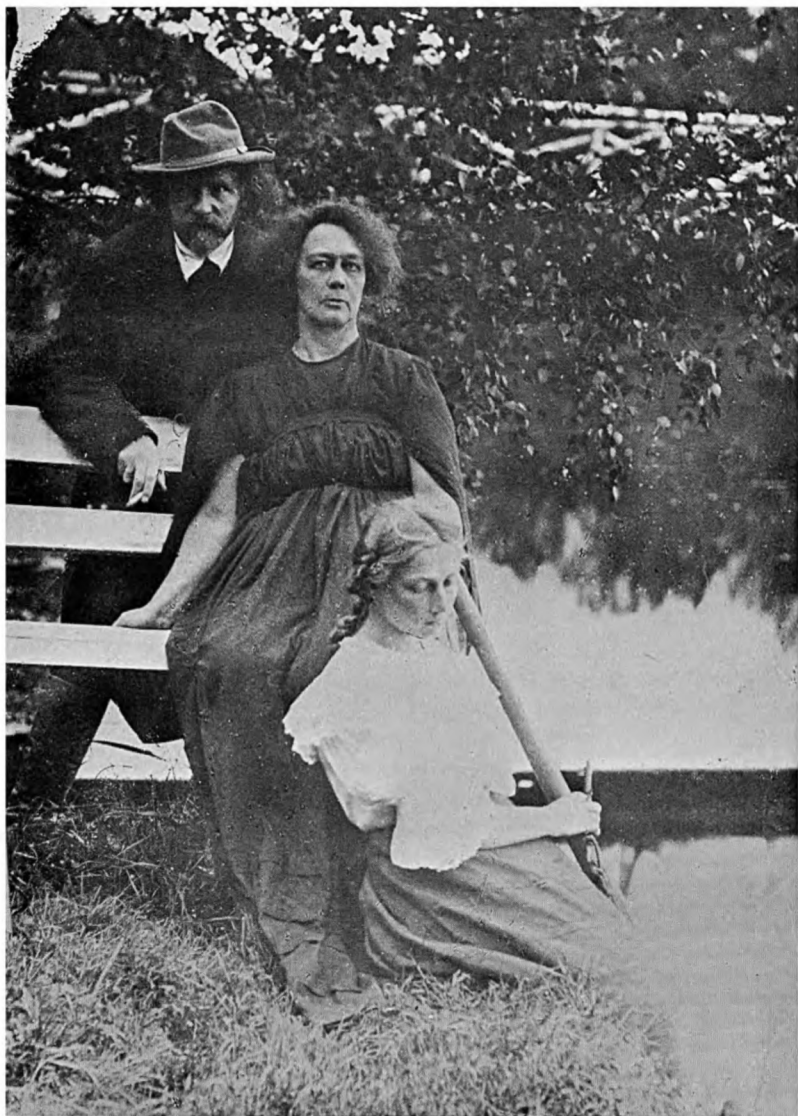
В.И. вспоминает тот, вдруг перед терцинами оборвавшийся сонет, который он писал накануне смертельного заболевания Лидии. Она умерла через семь дней — 17 октября 1907 г. Значит вторая канцона была написана в окт. 1908 г., вероятно 10 окт.

401 «ЧИТАТЕЛЮ». Стихотворение написано 29 августа 1909 г. Запись в дневнике от этого числа — «Написал стихотворение о Смерти, ироническое, которое хочу посвятить «Читателю» книги «Любовь и Смерть» и отдать в сборник, чтобы не обижать этих хулиганов отказом от участия.» А за одиннадцать дней до того, 18 авг., В.И. отмечает: 18 авг. — «Визит Архипова и Абрамовича ради моих сонетов в альманах «Смерть». Кажется был глуп и слабохарактерен, или по своему наивен, дав им какие-то обещания.» Стихи появились в Альманахе «Смерть». СПб. изд. «Нового Журнала для всех», 1910. Заглавия нет. В.И. перепечатал сонет тот в СА, не изменив ни одного слова; добавил лишь заглавие: «Читателю». Единственное разночтение: замена в конце первой строки, точки в Альманахе (Божью.) двоеточием (Божью:) в СА. «СПОР». В «Дневнике 1908», 15 июня В.И. дает самому себе обещание: «42 сонета и 12 канцон должны, по меньшей мере, войти в мою будущую книжку «sub specie mortis» по числу лет нашей жизни и лет жизни совместной. (...) Кузмин советует написать соединительный текст в прозе по образцу 'Vita Nova'. «Соединительного текста» В.И. писать не хотел, а книгу написал, и вошли в нее 49 сонетов и 17 канцон. Через месяц после того самообещания 28. VII. 1908. В.И. сообщает Брюсову: «Я пишу книжку лирики. Если можешь в осенних №№ поместить еще мой

здесь всё необходимо и т.д. и т.д.
выполнено по плану и т.д. и т.д.
это значит закончить работу, как прежде
было, и т.д. и т.д. и т.д. и т.д.
и т.д. и т.д. и т.д. и т.д.

Ожил в такие времена,
Его жизнь в трудные моменты,
но все же вон восток
Испрашивается жизнь тут.

Да вот так: — Мне и т.д. и т.д.
будет дано, же и т.д. и т.д.
вот так так. — Это будет
и т.д. и т.д. и т.д. и т.д. и т.д.
Там же будет и т.д. и т.д.
прежде всего. — Оказывается
всего больше будет. — Ора
e sempre. Beata tua?
Мини, скажи: саша и т.д. и т.д.?
Да вот так: и т.д. и т.д. и т.д.



Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал и Вера. Фот. Загорье. 1907.

цикл, известны: я охотно дам его «Весам.» Цикл этот — девять сонетов — под заглавием — «Спор» появился в «Весак», 1909, 2. Разночтения:

Строка	Сонет	Весы	СА
14 сверху	III	меч — Любовь освобождает.»	меч любовь освобождает.»
12 сверху	IV	Но, зелье выплеснув,	Но, выплеснув вино.
14 сверху	V	В борении б одном	В борении одном
2 сверху	VI	Я пламенник держу.	Я — пламенник любви.
6 сверху	VI	Светит земле,	Светит Земле,
3 сверху	VII	Так из скупых слеза скатилась глаз	Слеза скупая канула из глаз
4 сверху	IX	: «Конь блед.»	: «конь блед.»

Другие различия относятся лишь к знакам препинания.

410 «ВЕНОК СОНЕТОВ». Была в жизни В.И. душевно страшная пора, когда он писал свой первый «Венок Сонетов». А «ключом» к этой «круговой песне» послужил старый сонет из «Кормчих Звезд», напевшийся в счастливейшие, дионисийские часы. Сонеты «Венка» как и все циклы сонетов и канцон, предназначавшихся для книжки «Любовь и Смерть» были закончены к весне 1909 г. В.И. читал их друзьям. Сперва он хотел собрание сонетов и канцон издать отдельным томиком как «Эрос»; потом он от мысли этой отказался. Циклы стихотворений порознь появлялись в периодической печати. Полностью книжка «Любовь и Смерть» вошла в СА. «Венок Сонетов» был опубликован «Аполлоном», 1910, 5.

424 «ГОЛУБОЙ ПОКРОВ». Второй сонет этого цикла был написан 14-го июня 1908 г. Дату эту указывает сам В.И. записью в дневнике 1908 г. от 15-го июня: «Вчера написал сонет о лебедях». В.И. добавляет: «Всего есть для книжки («Любовь и Смерть». — О.Д.) покаместь три сонета.»

ПРОСМІОН Лучшим комментарием к этому стихотворению, как и ко всей «книжке четвертой» СА, являются, ниже печатаемые ДНЕВНИКИ самого В.И. 1908 и 1909 гг.

В семейном архиве Ивановых хранятся четыре дневника В.И., из которых первый, написанный летом 1908 г. (от 13 июня до 21 июня), предваряется двумя краткими записями 1902 г. Дневник этот представляет собою 8 страничек, бережно вырезанных из тетрадки (одна стр. 1902 г. и 7 страниц — 1908 г.). Размер страницы: — 19/12 см. Второй дневник содержит записи от 25 июня по 6 июля 1909 г. Он состоит из 23-х страниц, вырванных из тетради. Размер страницы: — 21/17 см. Небольшая тетрадь, включающая 116 страниц третьего дневника, дошла целиком. Он начинается

1 августа и кончается 7 сентября 1909 г. В той-же тетради, на следующей странице имеется одна большая запись (8 страниц) от 14 апреля 1910 г. (по-видимому за 7 месяцев и 7 дней, отделяющих друг от друга две последние записи, В.И. в дневник ничего не вписывал). После страницы, на которой заканчивается дневник видны края двух срезанных страниц с отдельными буквами пропавших слов. Последние 6 страниц тетради целы и пусты, на них нет никаких следов прикосновения пера или карандаша. Размер страницы: — 17/11 см. Четвертый дневник относится к 1924 г. Мы печатаем здесь три дневника. Четвертый появится в третьем томе этого издания.

ДНЕВНИКИ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

1902

Читаю св. Бернарда. Хотелось бы установить мне связь Богоматери и Древа Жизни. «Мир» в Новом Завете — в Евангелиях — имеет особое таинственное и конкретное значение, и это должно и филологически исследовать. («Мир» — РАХ. — О.Д.)

21 апреля

Итак в лирической форме, в ряде сонетов сказать то, что я знаю (не тем знанием, которое может быть выражено в прозе) о неумирающем Рае и Древе Жизни, о Мире и Девстве, de Mariano Civitatis Dei semine et fulcro?

Итак, опять — поэзия?!

1908

Через шесть великих лет — и один в зримом мире — продолжаю я писать в этой святой книжечке — почти случайно и как раз в те дни, когда откладывая свидание в Крыму с Верой (к которой стремлюсь всюю страстью своей жадной привязанности), работаю на новой Башне, уже давно осиротелой, с той же беззаветно верной и высокой, нет, — еще лучшей и высочайшей Марусей и с милым и гениальным Кузминым над устроением Ее труда, поистине в небеса выросшего из темной земли во славу Духа Святого и огня Его. И как тогда мы шли к людям с благовестием Кормчих Звезд, так и теперь идем с благовестием Великого Колокола и заветом Пламенников. А об Алисе я молюсь еженощно, ибо и мне она должна пребыть святой и дорогой до последнего дня моего, как Ей. (Начальными словами этого дневника определяется год, к которому относятся две предыдущие записи; год там не указан: 1908 — 6, значит — 1902. О.Д.)

Пишу это около 5 ч. утра на 13 июня 1908 г. (Год, месяц, и число не отмечены во главе страницы. Она начинается прямо с текста, являющимся как бы продолжением записи, сделанной за шесть лет до того. — О.Д.) Почему нужно было сегодня начать дневник, не знаю. Много побуждало и раньше записывать переживаемое, многое важное и чудесное, быть может, (и даже несомненно) значительнейшее нежели сегодняшнее. Но сладко было мне услышать сегодня от Маруси, что

во время своей молитвы она увидела и прочла слово *SONO*, которое, конечно, не поняла. На меня же весть эта произвела впечатление сильной радости, потому что по-итальянски говорит Она и говорит о Себе, как тогда на могиле, когда Анна Рудольфовна сообщила мне услышанные ею и также непонятые слова: «*Sia beato come io*» — ясные мне одному как слова ее первой телеграммы из Флоренции по возвращении из Рима, где в Колизее мы отпраздновали свой тайный брак... Не знаю зачем нужно мне это провозглашение ее бытия, эта весть о бытии — но знаю также, что эти четыре буквы ВСЁ для меня. Да, она есть и она ждет.

Она надела на меня золотой венок с длинными золотыми лентами и приложила золотой треугольник к моим устам, и дала в руки мне золотую лиру, и сказала: «Пой последние песни». И мирты падали к нам под ноги. И мы любили — в видении, и она обещала...

15 июня

42 сонета и 12 канцон должны, по меньшей мере, войти в мою будущую книжку «*sub specie mortis*», по числу лет нашей жизни и лет жизни совместной. Вчера я кончил первую канцону, которая тронула Марусю до слез, и Кузмина, у которого загорелись глаза. Вчера написал сонет о лебедях. Всего есть для книжки покамест три сонета. К совету написать соединительный текст в прозе по образцу «*Vita nova*».

Сегодня странно и таинственно на сердце и вер (оторван край страницы. Вероятно написано было: — верую. — О.Д.). Три нити, кажется, привязывают меня к земле. Одна — общая нам с Лидией — дело. Другая — быть может, необходимость исполнить озаменованное тайными и темными предвестиями большое, неожиданное, невероятное. В непрестанном ожидании первых исполнений этого таинственного будущего я живу непрестанно. И есть третья нить — глухая неутоленность одного единственного темного и рокового желания.

Лидию видел с огромными лебедиными крыльями. В руках она держала пылающее сердце, от которого мы оба вкусили: она — без боли, а я — с болью от огня. Перед нами лежала, как бездыханная, Вера. Лидия вложила ей в грудь огненное сердце, от которого мы ели, и она ожила; но, обезумев, с кинжалом в руках, напала на ярости на нас обоих. Потом вдруг смягчилась и обняла нас обоих, и прижимаясь к Лидии, говорила про меня: «он мой?» Тогда Лидия взяла ее к себе, и я увидел ее, поглощенную в стеклянно прозрачной груди ее матери.

21 июня

Комната под сводом. Я лежу. А.Р. (Анна Рудольфовна Минцлова — О.Д.) сидит возле. Небольшие квадратные окна. Из них видно с боль-

шой высоты море, набегающее на берег шелестящими валами. Средневековая книга с заглавными буквами киноварью. В ней читаю: Ex Deo Nascimur. In Cruce Morimur. Per Spiritum Sanctum Renascimur. Terra Sepulcrum; Caelum Velamina. Sepulcralia Aromata Animae Plantarum (aliamque vitarum?). Лидия появляется у входа. Берет меня с собой. Тропинка вниз. Стада буйволов, охраняемые белыми остроухими овчарками. Потом стадо агнцев. На холме в светлоголубом нимбе Некто, держащий крест — пастух, на которого глядеть нельзя. Мы проходим мимо и видим с перевала ущелья пылающее огнево. В разливе огня смарагдовый храм с колоннами. Мы сходим в ущелье и вступаем без страха в огонь, но идем по лазури, среди огня. Входим в изумрудный храм, но в нем мы оказываемся в рубиновом нимбе. Во храме на троне Сидящий, лицо Которого закрыто гексаграммой. Он дает корзину с раскрытыми гранатами и змеей вокруг. Л. и я едим гранату. — Тогда я опять на месте, где лежу. Голова моя помещена в вертикальное остроконечное вместилище, ноги и руки в четыре таких же горизонтальных. Весь я в пентаграмме, верхний конец которой вертикальный, а остальные конечности в горизонтальной плоскости. Мимо в радугах проходит М. (Маргарита Сабашникова-Волошина — О.Д.), которая сыплет мне на середину груди раскаленный песок, образующий как бы жидкое огненное копье; оно пронизывает меня через грудь и спину насквозь. И вот четыре нижних конечности пентаграммы рук и ног моих обращаются в крылья, у меня две птичьих лапы, а голова моя покрывается головой тигра. И я слышу слова: Ardens Volo, Esuriens Sator, Bibo Medullam, Rosam Edo.

(Дальше несколько неразборчиво начертанных строк. — О.Д.)

1909

На 25 июня

Летние дни в городе. Хорошо на башне. Устроенный, прохладный, тихий оазис на высоте, над Таврическим садом и его зеленой чашей-прудом с серебряными плесами. Латинские корректуры, филологические эзукубрации, мифология. Вечером мое открытое полукруглое окно, налево от старинного дедушкиного бюро, за которым я сижу спиной к другому маленькому Лидиному бюро из красного дерева, где розы перед ее портретом, — окно мое становится волшебным просветом в мир зеленых, синих, фиолетовых пятен, зыблющихся за светлой рекой призрачных морей, облачных далей и багровых закатных химер. Музыкальные ночью свистки пароходов, и взвизги сирен. Я один с Марусей, Вера поехала в Мерекюль. В 12-м часу, за вечерним башенным чаем вижу Ивойлова. В постели ночью прикасаюсь там и здесь к стихам Новалиса, которые хотел бы перевести. В душе чувство огромного сиротства.

Лидия словно не дома, как и Вера, — я остался работать дома, она уехала, как уезжала тогда, в лето Городецкого, в Comballaz к Вере. Я несколько одинок — и потому сух — душевно. Недаром аппетит к филологическим элукубрациям. Я даже очень сух; лишь почти раздражает все неточное, не заверенное, примесь фантазии, т.е. желания также все несоразмерить с естественным человеческим диапазоном познания и вмещения. Я бы хотел *mich bergen in jugendlichsten Schleier*, может быть расшифровать жизнь *im farbigen Abglanz*. Конечно, это покажется реакцией, это «*menschlich, allzu menschlich*» естественное *ressentiment*? Но все же я и трезвее, осторожнее, мудрее, — и благороднее. Мое огромное сиротство есть сиротство воина, одинокого в поле, — а он думал, что из тумана подают ему знаки брата-паладины, — и вот туман уже почти рассеялся, *et je suis bien seul*.

На 26 июня

Конечно, Лидия уже раньше «вкусила смерть», перешагнула за порог ее — во время земной своей болезни, даже до того что могла принести весть — уже оттуда... И потом жила, наполовину уже принадлежащая тому миру, жила подле меня, со мною, и чая, отмеченная, познавшая, благосклонная, обеспокоенная всеми возможностями, которых за меня, за нас боялась, знающая путь. Теперь во сне она является мне такою же, наполовину из другого мира, но я это вижу во сне и этим томлюсь, — тогда же не видел и не томился, только до боли болел и трепетал за нее.

Телеграмма от Маргариты: «*Komme jetzt Petersburg*», в ответ на мою телеграмму: «*Reise scheint gegenwärtig unmöglich. Dankbar.*» Эта весть не огорчила, не порадовала меня, не испугала, — не взволновала вовсе.

Вера пишет какое мрачное перед ней море и вокруг какой мрачный пляж. Я тоскую уже, и смутно боюсь за нее, и не хотел бы, чтобы она была там.

Сижу и работаю. Забочусь об «акрибии». Строю планы о книгах. Сиротствую духом. К Анне Руд. не пошел вечером, как почти обещал: написал записку о том, что полное одиночество помогает пережить духовное сиротство, что пойти к ней мне стоило бы большого усилия. Гулял поздно в Тавр. саду, видел призраки. Был странен своим видом, чужим, отсутствующим, грустнорассеянным, быть может безумным (каким я иногда замечаю себя в зеркале, когда поднимаюсь в лифте) и невозможно отросшими дикими волосами.

... Мне грустно, что я не могу все эти дни говорить о себе естественно «мы» — т.е., конечно, не людям, а себе про себя говорить, — хотя подчас и людям... Нет этого чувствования двойной жизни в душе как ни близка часто Лидия.

Вообще полоса почти уныния, почти гефсиманская ночь в тех садах

души, куда я стараюсь не заглядывать. Я не знаю, что теперь с моей Психеей. Она была мной как бы жестоко избита, я знаю, что таскал ее за волосы, потом запер в подземелье, в каменный погреб. Когда я поднимаю, взявшись за железное кольцо, дверь люка и кричу ей: «Пой», она еще поет, но с усилением и слабым голосом. Ее, быть может, навещает Лидия. Иногда доносятся их тихие голоса из погреба. Я же наверху чем-то все занят, что-то все строю.

Иногда кажется, что я очень устал. Что устало, должно по смерти отдохнуть. Мать моя устала. Итак, Лидии долго вдоветь? И после моей смерти? Ах, я хотел бы жить ее жизнью, но отчего эта тяжесть свинца на крыльях души? Тогда, в Загорье, она меня лечила, она меня катала в лодке по маленькому пруду, из которого мы втискивались в маленькую речку, в ручеечек — она меня развлекала как ребенка, она обманывала меня, когда я старался удержать, зацепить лодку и лодка выскальзывала и неслась дальше, а она смеялась торжествуя, а я тосковал — так она гнала неумолимое время, когда я старался удержать неповторимый миг. И каждый чувствовал всю неповторимость неоцененного, целую жизнь замыкающего в себе, как кристалл вечности, мига. Я *очень* тоскую. Я не иду, а влачусь по земле.

Es giebt so bange Zeiten,
Es giebt so trüben Muth,
Wo alles sich von Weiten
Gespenstisch zeigen thut...

(Слова, которые произносит Лидия, написаны другим почерком с какими то кругами, завитками, начертаны неуверенной рукой. Строки неровные, слова порою по два, порою по три соединены в одно, но «твердый знак» всюду сохранен в конце каждого слова, связанного с другими. — О.Д.)

Ее голос: «Ты должен видеть дали, ты должен волишь Даль. Его свет тебя ведет ко мне. Я там, где видим Его отраженный Лик. Он тебя ведет верно ко мне. Ora e Sempre. Beata tua...»

Лидия, скажи: зачем ты ушла?...

Ее голос: «я ушла на богомолье.»

Что же меня не взяла, как обещала?

Увела тебя из дому:
Ты доверчивой рукой
Взял мою, забыв истому
Мысли стойко-огневой...

Ее голос: Отец волит в нас другое. Отец дает воскресение в теле мне. Отец волит твоего воскресения в Духе. Дар мой тебе дочь моя, в ней приду — Ora Sempre

Родимая твоя Лидия

Радуйся Ora e Sempre tua Amante.

Прочел «Яму» Куприна. Люблю его. Он хочет быть справедливым и правду любит. Страшно быть глашатаем великих *слов*, как я, немощный, стать голосом *Слова*. Неправда в *словах*, не претворенных в дела. Нет путей к жизни. Все пути ведут из жизни или пролегают в ней. А я вне жизни, и все же мечтаю наложить печать образа светлого на жизнь. Строгости большей и большей чистоты требует от меня жизнь. Непрерывной внутренней молитвы, которую я уже знаю и которой, быть может, уже дышу, но еще не полною счастливою грудью.

Перевожу духовные песни Новалиса. Была Анна Рудольфовна. Она меня мучает всеми вскрывшимися подозрениями, всеми противоречиями — и я мучил ее откровенно и сознательно, излагая ей, строя целые здания мрачных гипотез, целые романы демонических сплетен, зная что только какая-то часть из всего правда, но что некоторая часть все же правда.

— Видение облачной колесницы. —

Два года я ношусь над землей между фантазмагорией и потусторонней истиной, и дух мой глубоко устал в этих попытках различения между сном и действительностью, в этих обрывающихся усилиях беспримесного приятия миров иных.

Мистерии — система мытарств и испытаний, молотилок и веелок. Кто отойдет в демонизм, будет — пусть будет! — каинит. Кто сойдет с ума, оказался на каком-то урочном месте немощным. Кто не избежал волчей ямы, но должен действовать на земле, и гибель его лучшая участь. Не устраняются возможности смерти, их число напротив увеличивается для того, кто восхотел непорочного дела и возлюбил Агнца; если умрет он, лучше ему пойти на богомолье там, чем здесь, — ибо здесь какое ж богомолье? В редчайших случаях друзья Агнца остаются на земле долго, если утверждают эту дружбу жизнью, действительно и творчески.

Я не сомневаюсь, что А.Р. страдает вместе со мной, несмотря на всю соблазнительность и противоречивость всей совокупности ее поступков, за все время нашей дружбы. Но непонятого и возбуждающего подозрение так много вокруг, так много скрытого и рассчитанного, что и приезд Маргариты не кажется мне только удовлетворением ее слишком настойчивой душевной потребности в свидании. Она писала АР, что известие об отсрочке моего путешествия ее «поразило как гром» и она поняла сама впервые, до какой степени жила ожиданием нашей встречи. — Почему АР нашла нужным написать ей из Гельсингфорса? В Москве знали, что АР. едет в Гельсингфорс. Я прямо говорю ей, что не могу поездку в Гельсингфорс считать случайной и объяснять так, как объясняет ее она. — Как бы то ни было, я несомненно имею настоящих врагов в лице —, (Тирè в оригинале — О.Д.), с которым также, несомненно, связано все это дело.

Евгения написала, наконец, уже из Фрейбурга. Вражда Ж-го * будто бы сменилась «уважением и восхищением».

Фрейбургский «Логос» и русский философский кружок — наивны. По-видимому хотят моего косвенного участия. Я похож на натягиваемую тетиву, не знающую, ни кто ее натягивает, ни куда метит стрелок. Я спасаюсь моралью исполнения злобы наступающего дня. Я всегда знаю, что нужно делать непосредственно. Почему-то пристально следя за общей жизнью, даже внимательнее относясь к газетам, — я стал недоумевать о многом, что еще недавно казалось вполне выясненным. Я стал плохой и робкий философ. Мне кажется, я плыву на судне, где не я кормчий.

(Меняется почерк — О.Д.). Он тебя водит вожатый, по лабиринту водит в темноте. Я тебе одинокому товарищ. Он твой. Морем ведет в даль обетованную тебе, где Мы вместе будем, и — одно. *Ora e Sempre tua*. В одиночестве твоя сила крепнет. Мой верный дар тебе моя Дочь. Она тебя — Дорофея волит. Я могу тебя водным Даром Дорофея волить. Я твоя в радостном радостном видении весною весною буду. Сон весны один — твой водный Дар. Я творю твое тело для Дара Дорофея. Он тебя ведет в обетованную даль. *Ora e Sempre* Лидия.

Я мою дочь вижу в Тебе. Она в Тебе. Она должна волить в Тебе. Дорофея волить в Тебе. Вижу ее в Тебе. Две розы я и ты — Чаша Дорофея. Она нас воздвигнет в Духе. *Ora e Sempre*.

На 28

Телеграмма М.: «буду завтра восемь тридцать». Телеграфировал Вере: «приезжай завтра необходимо быть одним вместе». «Одним» — чтобы удержать от приезда Кассандру. Известил телеграммой АР. Она приехала в 11-м часу. Долгая прекрасная беседа о храмовой легенде. Я сказал о Содоме и Гоморре и Лоте. Послал с ней записку Маргарите: «Дорогая М. светлым и благословенным да будет Ваш путь и этот день нашего свидания. Я не хочу встречи на вокзале. Рассудите сама, где Вам лучше быть и возможно ли Вам остановиться на башне. Радость будет нам, если да. Здесь все ждет Вас любовно. Вячеслав.» Долго стоял часа в 3 ночи в комнате Лидии, отдернув занавес с портрета, писанного Маргаритой. О, эта комната! Л. сказала мне: «Один твой долг — Дорофея. Она должна образовать розу в кресте нашей любви.»

(Изменившимся почерком пишет, прислушиваясь к голосу Лидии — О.Д.) Я тороплюсь придти к тебе вместе быть с тобой. Дорофея дар мой ее живое тело тебе. Лидия. *Ora Sempre*.

На 29 июня

Свидание

Пишу ей: «Дорогая М., как ни тяжело признаваться в своей необдуманности и противоречить себе самому, однако, то, что я понял при

более спокойном рассмотрении, обязывает меня к такой поправке. Я понял, что не должен брать на себя ответственность, вытекающую из Вашего решения остановиться на башне. Я не уверен, прежде всего, что Марья Мих. не почтет этого моего поступка несоответствующим тем намерениям, которые я высказывал ей при нашем свидании. Недолжно также, чтобы те, многие, которые сочиняют и распространяют о нас сплетни, оскорбляющие не наши только два имени, имели в своем распоряжении определенный и точный факт Вашего переезда ко мне. Уважение к той, которая незрима людям со мною, обязывает нас не поступать иначе как *открыто, прямо и цельно* и не питать толков о наших взаимных отношениях двусмысленными в глазах людей действиями. Этим одним соображений достаточно, чтобы вчерашние слова мои: «не зову к нам, но радуюсь приходу нашей, если она решила, что поступить так может», заменить совсем другими: «нет, не приезжайте жить с нами, как ни радостно это было бы для нас; права на это ни Вы, ни я не имеем; я же имею еще и обязанность не только предостеречь, но и удержать Вас от действия ответственного и недолжного.

Дорогая, напишите с посланным, когда мы увидимся — я думаю, приезжайте, как хотели, завтра, и мы вместе с Верой и б.м. с А.Р. обдумаем не поехать ли втроем куда-нибудь за город на то время, пока Вы здесь. ВИ».

Ее голос: *Eo de tiari hac larvis bona sape bene me Onoras tua hospitalitate.* Ты велишь воде против огня, Воде против тобою пойти. Тебя дадут воде, тебя дадут волнам водным в добычу, если ты не выгонишь воду из башни. Она видит Тебя водным. Ты в волне водной. Ты в том теле, которое тебя творит демоническим. *Fac hodie finem huius pomarii Priapi. Ora e Sempre tua.*

Ты меня толкаешь вон.

(Ниже приводимая запись Дневника, сделанная на оторванном листе, есть, очевидно, продолжение какого-то сообщения, начертанного на предыдущей, автором уничтоженной странице — О.Д.)

Пятница — начало последнего разрыва (приезд М. из Финляндии). Вторник, среда, четверг без нее. Надеюсь, что завтра последнее свидание, потому что это пребывание ее невыносимо тяжело. И вместе не хочу отпустить ее под впечатлением внешнего раздора, с обидой на тяжелое слово. Сегодня утром: «ты ничего не поняла и не приняла в моих отношениях к Л. Общине наше в Л. стало невозможностью...» И потом: тот, кого имеешь, не муж тебе. Ее бегство. Приезд Кости. На беседе о том, что настоящее свидание мне подтверждение Загорского, где уже положено было: прекращение эротики (моя любовь была в ритме 3, не 2 — к счастью брак не совершился) и установления братства. Следовало склониться пред законом Света, отойти от меня и Л. Особенно после телеграммы в Октябре. Тогда все было бы честно и прямо и в самом ее страдании светло и цельно. Отсюда вина и все блуждания во тьме, все падения.

Вчера. Усмотрен во мне «эгоцентризм», «Кошачья живучесть» (sic) от «неотрешенности». «Неужели все жертвы напрасны?» Я не с Лидией. Нет плодов. Света нет, излучения. И Лидия мне нужна для меня только. «Венок» разбил основной, цельный, прекрасный сонет, оставляющий столько возможностей. Темный оккультизм («медиумизм» — по поводу...). Перенесение страсти в потусторонний мир. Не сила, а слабость. Жестокость, дурное в опыте — и вечное самооправдание (обратно Лидии), облучение в формы...

Сегодня вечером: — Почему не нравятся мои сонеты — не эстетически, а субстанциально? — Потому что вы в них бальзамируете. — Самого себя, в таком случае. — Именно. Вечность мумии. Вы поспешили причислить себя к лику святых! — Я читал многим, никто не воспринял так — все были достаточно чисты и чувствовали светлое. — *Vous êtes profondément impure*. Вы сатанистка в глубине души; я не встречал такой дерзкой профанации. Безличный, змеиный яд. Здесь нет ничего личного.

Ее устами говорит Ш. (Рудольф Щтейнер — О.А.); *elle est possédée par lui*.

На 6 июля

Трудно и страшно описывать беспощадную битву этих дней, безжалостную, жестокою рубку зеленеющего и нежного, но ядовитого и обитаемого злыми демонами, проклятого леса. Кажется, что я добиваю что-то мучительно живучее, умирительно выглядящее и с последнею злобой пытающееся ужалить смертельным жалом. Как многоголовая змея, как гидра, у которой одна за другой отрубаются головы, извивается, клубится и надувается черной отравленной кровью, приподымаясь и вытягиваясь для нового нападения, эта колдунья, которая упрямится не уходит и, быть может, надеется утопить меня.

Днем в тюрьме у А. (Аничков — О.Д.) Вечер с М. и А.Р., которая едва движется под тяжестью переживаемого. 4-ая симфония, мучительно противоположная совершающемуся; ужас чтения Евангелия Маргаритой. Во время паузы несколько страниц из «Колец», где каждое слово нетленный пламень и меч пронзающий, огненный — слезы. Все время попытки злоупотреблять ее именем со стороны колдуньи и ее мудростью, посягновения и покушения. Молюсь Лидии об изгнании этого лика темной силы, мне ненавистного ныне, несмотря на все усилия мои пребыть верным обету общения в свете и любви братской. Лидия, помоги изгнать ее и не погубить, а — быть может, спасти этими копьями света веры Христовой и любви к тебе и в тебе сильнейшей смерти, смертью твоею нашу смерть попирающей. Аминь.

(Изменившимся почерком — О.Д.). Со мною тебе нет опасности и Вере нет опасности. Я вам ограда божественной помощи. Маргарита любит тебя волею дотера (sic. — О.Д.) Вынь дотера из нее волею ко мне и молитвою о даре общем всем одиноким, даре Марии Девы. В

тебе нет желания, но дотер твой был в ней. Будь моим до конца и мощным (*Дневник обрывается на этой записи. Он возобновляется в другой тетради 1 августа того же 1909 г. — О.Д.*)

1 августа

Проснулся поздно. Во сне долго была со мною Лидия. Была радостно-удивленная уверенность, что возврат ее действительно осуществился. Из моего открытого окна Август дышал то теплою мглой, то негой ливня. С Невы доносились свистки пароходов. Зелень была коричневой. Облака всегда разнообразны, особенно на закате. Мысль о живой множественности человеческого состава, о демонах человека, о браках демонов в соотношениях и общениях людей, о светлой множественности живых сил в ангелах, о внутреннем согласии и стройной устремленности этих миров, одаренных личным сознанием как человек.

Знание о человеке в том, чтобы видеть его как живую множественность соподчиненного мира духов. Я рад, что мог остаться по обычаю, дома, так как присутствие в городе Ивана-Странника * делает ненужным завтрешнее посещение Аничкова в тюрьме. Иначе нужно было бы выйти сегодня и остричь волосы, длины которых я стыжусь. Работаю у окна над примечаниями к Дионису. Аббат приятен. Нужен Филострат — он у него есть. С ним можно говорить о поэзии, филологии, музыке, католичестве, старообрядцах, иконах, романтизме, 18, 17 и т.д. веках, о древности — с исключением всякой идеологии и даже обобщений слишком далеких. Поэтому изящная культура без остроумничанья и скепсиса, культ ясной формы, и мудрость чистой феноменологии, и эстетика прагматизма. Гуманисты такого типа есть еще только в католическом духовенстве. Вечером он продолжал Моцартова «Дон-Жуана», который мне доставляет наслаждение. Изумительно это *prestissimo* тех людей, без всякой нервности; кто бы выдержал теперь такой темп? Все говорит мне между строк о моих замыслах; они рассеяны как сумрачные облака. За Прометеем и Ниобеей я вижу Раймунда Луллия, и влекусь к нему больше всего. Аббат читает свой дневник за ноябрь 1907 г. Вчера я, нарочно, чтобы пронзить себя болью, настоял на прочтении октября. Здесь — т.е. в дневнике — также *presto*; но все так скупо, тесно и мелочно. Его общество полезно. Он не знает *taedium phaenomeni*, терпелив и прилежен ровно.

Только что спрашивает меня досадно отражающая, как зеркало, Маруся — о причине моей «угрюмости». Но разве я не велел вчера нарочно читать октябрь? Она разлилась прудами слез. «Я хочу, чтобы вернулась Лидия». Конечно, браню ее за эту мысль. Но разве и все кругом не темно? Почему в народе иступленно ждут кончины света, и пророчествуют, что все пришло к концу? Я не раз ловил себя на удивлении, что жизнь продолжается после ухода Лидии. За обедом и чайным столом я скучаю, что ее нет дома. Сегодня мне казалось, что она возвращается, принося с собою зимнюю свежесть.

Во время последней вечерней прогулки в Таврическом саду мне казалось, что она подошла быстро в черной шляпе, и мы пошли под руку, и она была *au courant* текущего дня; так провожала она меня некоторое время. Жду Веры. Какою она вернется? Все время готовлюсь к ней. Наступит ли наконец, — приблизится ли обетованное мне и вместе как бы от меня требуемое Лидией? Как можно требовать от меня того, что должен осуществить и исполнить другой? Мой час продолжать перевод Новалиса. — Окончил песню Крестоносцев.

2 авг.

День бледный. В обычные занятия я вносил невольно какое-то торопливое беспокойство. Чувствовал усталость. Приехал из лагеря стройный Костя, скучающий и недовольный тем, что Зиновьевы его не зовут на остаток летней вакации в Копорье *. Я выпросил у него снимок с могилы. Вечером читали две новых главы из «Иосифа», продолжался «Дон-Жуан»; потом Кузмин сыграл *adagio* из 5-й симфонии. Ясно чувствуется в каждое воскресенье и каждый праздник, как понижается уровень коллективной души; трудовое напряжение, бессознательно подчиненное Логосу, подымает ее. Поэтому не мог выйти из дома. Перевел только что Песню Сказки.

3 авг.

День большею частью был занят правкою латинских корректур. Странная тягучесть моей жизни заставляет меня считаться еще теперь с тем, что принадлежало, казалось бы, чьей-то чужой жизни. Но не только жива связь, а более того: я все еще у себя дома в том давно чужом круге мыслей и интересов. Из письма А.Р. узнал о ее 23-х листах, исписанных по-французски, по-итальянски и по-латыни о Лидии. Не знаю много ли сказано во всем этом о Лидии. Было бы лучше доставить мне рукопись, чем увозить за границу. Я ни в чем не уверен. О рукописи не было речи, она внезапно открыта в бумагах! В письме следы *ressentiment* против Веры, *se qui me déconcerte*.

Милые строки Сережи, которого печаль бывает почти поэтической. Визит к циркульнику и молчаливое удивление, возбужденное моею фигурой, космами и блузой. — *Détente*. Том арабских сказок (*Mardrus*), взятый из комнаты Веры. —

Написал заключительное стихотворение для *Speculum Speculorum* о состязании Пиерид.

4 авг.

Счастье снов. Долгое, интимное присутствие Лидии, веселой, шутовой, молодой, худощавой, немного бледной, с распущенными воло-

сами. Страх, что она не долго останется. Робкие расспросы об испытанном ею во время разлуки. Впечатление не полной пробужденности от смутной грезы, как только касаешься прошлого. Она кажется как бы безумной, тихим безумием пережитого. Но она все знает. Наконец, я хочу прямо спросить ее о страхе ее возобновленной среди нас жизни. Говорю ей: «Я знаю, что ты сильная и все знаешь. И вместе ты такая хрупкая, бледная. Я не решаюсь спросить тебя о том, что хочу знать.» Она смотрит спокойная, немного грустная, с легкой улыбкой, понимающим взглядом. И сообщает нечто, напоминая, что день ее рождения 17 октября, — что я воспринимаю как некий срок: она говорит о 17 сентября. (17 сентября — именины Веры — О.Д.) Но вопрос о том, уйдет ли она опять, остается в моей душе без ответа, я счастлив ею — и веселым, счастливым просыпаюсь.

День был совершенно бесплодный для работы, рано прерванной приездом Гумилева, который остался обедать. Я люблю его и охотно говорил с ним о многом и читал ему стихи. Вечером аббат окончил «Дон-Жуана». Я высоко ставлю работу Da Ponte. Миф о каменной статуе намекает на окаменение Дон-Жуана, на фаллическое окаменение этого сверхчеловека Фаллоса. У Пушкина неверно сказано о тяжести пожатья. Холод ощущает Дон-Жуан, муку окаменения, распространяющуюся по спинному хребту, захватывающую конечности, двигающую пол тяжело неподвижным в своем конечном напряжении, обращающую мозг в ад ярко озарившихся, но застывших в своем движении идей и образов, отягчающую грудь невыносимым бременем оледенелого сердца. Жернов, привязанный к горлу-полу, камни, которыми забрасывается блудница, — это ты, пол.

Гумилев просил об издании в «Весах» его рассказов. Он принес Северные Цветы, собранные бароном Дельвигом (1825). Они доставили мне много радости. Я читал стихи вслух Марусе и вдруг, дойдя до пушкинских строк, не мог удержаться от слез. Как я люблю его! Значит, это любовь моя ворчит и сердится. Я счастлив этим. Кстати, для меня не стало, как кажется, больше умерших и, быть может, отсутствующих.

Мы чокнулись с Марусей за здоровье Веры. Я послал новорожденной телеграмму: «Поздравляем. Будь счастливая. Зовут Гриневичи *. Живи спокойно. Целую. Да.» И послал Городецкому телеграмму: «Поздравляю целую нежно.» Мне ли не помнить, когда и как родилась его Ия? И притом мне казалось (а он, притом, на днях писал нежно) уместным сказать ему, чтобы он, как прежде, любил Ию. Сегодня я был счастлив описательным письмом Веры. Ночь — *chômage* как и день, если не считать за работу, что я выясняю вопрос о моей старой *Ars Mystica*, которую покушаюсь напечатать в своей книге — и понятно колеблюсь.

— Лепестки из письма Веры. —

Строки от AP. перед отъездом из Москвы.

Просьба Каблукова о свидании. —

Перевел из Новалиса гимн «*der sterbende Genius*».

Вера, *χαίρε καὶ ἀνάστηθε* Θεοῦ δῶρον.

5 авг.

Телеграмма новорожденной (Вере) —

Вечером был на редакционном собрании «Аполлона». Встретил, кроме Маковского и Анненского, Бенуа, Добужинского, Мейерхольда, Судейкина, Врангеля. Приехал с Гумилевым. Говорил с Волошиным, который был забавен, — по поводу его бранного фельетона обо мне. Дома застал Сомова и Нувеля у Кузмина. Repouveau был после всей парижской и Cowes' ской эпопеи — англоман. Сомов устал и мил. По их уходе аббат играл Моцартов квартет. Я очень полюбил Моцарта, ясно читаю его музыку и вижу его самого. Он внушает мне лирические мечты, проникнутые кристаллическою радостью. В *adagio* квартета вдруг «черный человек». Была спета ария Grétry (прекрасная) и Fasolo. Кузмин рассказывал, что думает представить в 6-й и 7-й частях Rolla, который очень меня занимает. Я ему дал в общих чертах сюжет 4-й и 5-й части, а потом требовал еще продолжения — до 7 части. Что он задумал нежно и изящно; но б.м. опасно (и даже не наверно ли?), поскольку может содержать намек на мои мистические искания и, как он б.м. подзревает, увлечение и разочарование. Il y eut, en réalité, des vicissitudes et des tentations, mais je n'eus pas de désillusions, puisque je me méfiais des promesses exagérées et que je ne m'adonnais point à la rêverie passionnée et sans bornes. Mon jugement était sain, mon esprit clair et indépendant, mon expérience analytique.

Перевел «Geistliche Lieder», XII.

6 авг.

Люблю этот праздник, (Преображение — О.Д.), и жаль, что спал долго. Появился Модест. Рассказывал о житье на острове Гельсингфорсе, о бухте «Царевна», о лодках. Читал статейку о «поэтической академии», заказанной Вольфом. Я поправил его французские стихи. Он продолжает быть, чем был весной: нравственно ненадежен, глубоко неуравновешен, *sournois*, ласков и ущемлен. Хотел в чем-то исповедоваться или о чем-то посоветоваться — т.е. просил того, что называется «аудиенцией». От Маргариты получена тетрадка Штейнера, от Савитри письмо о добродетели «de la révolte éternelle» и о грехе «неподвижности» вместе с благодарностью за мои разговоры и мою «светлость». Это по поводу спора, где я доказывал, что поляки без Рима ничто, а революционные *velléités* молодежи — вредный Польше политический дилеттантзм. Пришел вечером Каблуков, проникнутый ко мне большою привязанностью и доверием. Он глубоко огорчен утратой своего старого друга Ст. Смоленского, историка музыки, музыкального палеонтографа и отзывчивого, живого, религиозного русского душой и вкусом человека. Негодовал на Розанова, с которым часто виделся. Кажется, что Розанов окончательно утверждается в

своем христорстве. Книга, которая будет, вероятно, изъята из про-
дажи, прямо кощунственна. И, кроме того, порнографична. Каблуков
занимался исследованием подъемных пустот, образовавшихся на фин-
ляндском побережье и указанных отложениями (неразборчивое слово
— О.Д.). Его интересовала меньше опасность для Петербурга, чем
величина в надежде определить сжатие земного эллипсоида. Пишет
диссертацию. Очень интересовался стихами, Новалисом. Я сказал ему,
что радуюсь его математическими занятиями; математика для него —
роза в мистической формуле правого синтеза физических и религиозных
энергий. Познакомил его с Кузминым на почве духовной музыки. Аббат
показал свои Антифоны св. Лаврентия, *Amor Christi*, духовные стихи.
Разговор в гостиной, за чаем и у рояля был в духе католических романов
Гейсманса. Мне было весело. Каблукова мы напутствовали *allegretto*
7-й симфонии. По его уходе Кузмин принес дописанные им сегодня
заключительные главы Иосифа. Читая сцены с Мариной я не мог
удержаться от слез. «Роман» в конце было неожиданностью. Кузмин
не только исполнил хорошо, что я ему советовал относительно послед-
них глав, долженствовавших собрать и углубить роман (к сожалению в
начале испорченный несколькими пошлыми анекдотами), но и превзо-
шел все мои ожидания. Что касается содержания выраженных идей, —
можно подумать, что я диктовал ему их. Мне кажется, что пора мистиче-
ского общения не была для него неплодотворна. Он не рассуждает, но
все же думает, и постоянная гармония его сознания обуславливается
ясными и глубокими решениями в области духовных проблем. Роман
несомненно нечто значительное вопреки ожиданиям. Я радуюсь за
Кузмина. Друзья находят его светлым и радостным. Он, кажется,
счастлив, что живет здесь, и душа его ясна.

Перевел 1-й сонет посвящения к «Офтердингену».

7 авг.

Маленький ремонт все же доставил маленькие хлопоты, в роде выбора
обоев, и неудобства в виде квартирных баррикад. Вопрос об *Ars Mys-
tica* разрешил отрицательно вчера ночью: «*Tollo aeneum vas e medio
quia melioribus uteris, onus mihi impones ferendi quod minus aptum est
ad ornandum templum*»...

Приехал Мейерхольд. У Ольги Михайловны был выкидыш *, и она в
больнице. Мейерхольду я должен был рассказывать о Тесписе и о
киклических хорах. Затем он и приезжал, чтобы дополнить разговором
свои летние изучения Вагнера. Был Гумилев, потом Нувель и Потемкин.
С *Renouveau* я, конечно, большею частью шутил; дразнил его напу-
скною надутостью и пр. Он как-то холоден, несмотря на все усилия при-
творства. Потемкин очень задумчивый, серьезный почтительно серди-
тый и напряженно устремляющийся в мыслях к вечному сомнению
своему в поэтическом таланте, провел лето, контролируя в вагонах

пассажирские билеты и переводя Гётовский «Диван». Образчики перевода пришлось наполовину осудить. Пелись арии Гретри, было вобщем очень живо. Я выдумал для Renouveau проект союза, который окрестил «кларистами» (по образцу «пуристов») от «clarté»*. Утром пришлось бранить Костю — для чего нарочно велел себя разбудить — за самовольный ночлег у Модеста. Вере послана телеграмма, что Мейерхольд здесь. — Перевел второй посвяtitельный сонет из «Офтердингена».

8 авг.

Письмо от С. Котляревского и его belle-mère о Вере. Первый благодарит, кроме того, за книгу и говорит о наплывших воспоминаниях; личное общение задержано, но не прервана дружба: *desinunt illa, non pereunt.* —

От АР. из Берлина об инциденте между Мосовой и Вяткой о камне, брошенном в поезд. От Сергея, забывшего о дне рождения Ии, и жены, его, (последнее, довольно фальшивое и пошлое по тону). Они просятся всей семьей на башню, в чем я откажу. Сергей присылает рукописную «Русь». Он мил и нежен, но стихи, долженствующие быть разнесенными по Руси десятком тысяч книгонош, — как ни лестно мне видеть украшенными эпиграфом из меня, — не достойны стать народным достоянием. Я очень боюсь за Сергея. Не знаю, долго ли ему жить на свете; но что он не возвышается даже только до прежней высоты — вижу ясно. Магдалина оказывает на него, по-видимому, дурное влияние, упоена его теперешнею «гениальностью» и воображаемым значением народного поэта, достойнейшим предтечею которого являюсь, по их своеобразной доктрине, я. В нем же воссияло солнце всенародной лирики. Не сомневаюсь, что в этой формулировке я не далек от их подлинных представлений. Кажется, что с Сергеем уже случился, как с художником, аналогичный Бальмонттовскому маразм. Слабохарактерный юноша, бесконечно трогательный и сердечный, гибнет жертвою женопоклонства, звериного пристрастия к женщине, соединенного с человеческим подчинением ей и в то же время с презрением к ней самца. Брр... Отвратительно! Я очень зол на Сергея всею своею любовью.

Пишет и бедный Сережа. (Пасынок — О.Д.) — Появился нудный и безвольный Ивойлов. Появился безнадежно тот же Чулков. Хорошо еще, что этот не окончательно захирел и все как-то бодрится и держится. По уходе его Кузмин играл квартет Моцарта и пел старину. Опять я испытывал свои моцартовские настроения, опять мечтал о ясной радостной лирике, о затемленном в сознании людей счастливом лике жизни. Читал «Русь», которая не понравилась не только одному мне. Кузмин облюбовал как раз то, что и я отметил: Пичугу и Голубя, и Мать. Да еще — но почти напрасно — несколько строк из Витязя.

Перевел «*Wer einmal, Mutter, dich erblickt*».

Сегодня я должен был навестить Аничкова, по случаю воскресного приема в тюрьме, но замешкался из-за оклеиванья обоями комнат и пропустил законный час. Признаюсь, мне было приятно взглянуть на часы и усмотреть запоздание, так как хотелось ехать в Лавру. Я чувствовал живой призыв. Подходя к могиле обходами, я увидел кошку с пойманной на могиле мышью. Хорошо было на кладбище; казалось, над могилами зыблется и струится другая жизнь. Могила говорила всеми своими цветами и плющом на кресте, покривившемся так, как мне нравится, — движением Лидии. Через некоторое время она попросила у меня настойчиво душистой розы. Я не знал как понять это внушение; осенью мы посадили розовые кусты. «*Feliciter te orabo ut me delectes dono Rosae odoriferae; Rosam dona, te oro*». Я пошел ко входу кладбища, где продаются цветы; роз не было. Потом вышел из Лавры и направился в магазин на Невском. Из окна сверкнули мне алые розы. Магазин был открыт. Я попросил душистую красную розу, и имел ее. С нею вернулся в Лавру и зашел к вечерне. Пели о светлом солнце, о многоцветной звезде. Монахи образовали хор в два креста посреди церкви и в дивных словах славил бесчисленных праведников, живших во Христе. После «Свете тихий» я вернулся на могилу и подарил мою розу.

Странно случилось, что во время моего отсутствия был кем-то или чем-то вывернут с корнем кустик белых астр, посаженный Верой у подножия могилы. Мне показалось, что Лидия хочет, чтобы я пересадил кустик на самую могилу, куда хотела поместить его Вера. С помощью перочинного ножа и рук я принялся вырывать яму и потом засыпать ее землю с соседних черных мест и между прочим с места, где, я надеюсь, будет моя могила. Погружая руки в землю могильной насыпи, я имел сладостное ощущение прикосновения к Ее плоти. Мне казалось, она говорит, что мой подарок услада, что на ее могиле должны быть розы, ибо Розе подобен ее дар мне, что ее желание было, чтобы то растение присоединено было к цветам ее могилы, потому что приятен ей был тот наш дар. Я сидел на скамье перед могилой, когда по ту сторону барьера медленно пробежала огромная крыса. В ответ на мое смущение Лидия стала говорить мне, как мне кажется, чтобы я не гнал мышей, потому что — или лучше по-латыни, как я воспринял: *Mures ne depellito a dono pulveri dato; nam orant de Terra ut pulverem accipiat neve offerat illum daemoniis*. Какой неожиданный ответ. Все же, размыслив, я его понял. Уходя, казалось, будто вижу над могилой нечто зыбкое и прозрачное как рассеившийся фимиам. Она сказала мне «до свидания, иди с миром домой» и обещала придти. Бросил последний взгляд на могилу, живо созерцал в мысли ее образ, покрытый светом над истлевшим телом, — не знаю как и насколько истлевшим — думаю есть только белеющие кости, или полное нетление (но об этих мыслях знаю, что писать уже какое-то нарушение), — и ясно представился мне ее лоб. Усталый вернулся домой и занялся Новалисом. Перевел песни о

земных недрах. Обедал с Марусей вдвоем. Кузмин в Ц. Селе. За поздним нашим чаем явился вернувшийся из лагеря Костя. Читалась повесть Чулкова «Полунощный Свет», которую он просил непременно прочесть и сдать ее к утру понедельника швейцару. По окончании чтения пришел Кузмин с головной болью. Попытка ухода сегодня вечером была напрасной. Перевел еще «Wenn nicht in Zahlen und Figuren» и «Обручение времен Года» из Офтердингена. Вспыхнуло желание скорейшего появления моей «Пиры Новалиса». Лидия еще напоминала мне о розе.

Была Postkarte из Нюрнберга от АР.; она была встречена на вокзале, и пишет оттуда несколько слов. Я доволен.

11 авг.

Новалис мой близится к концу. Хотел условиться об издании с «Общественной Поэзией», но управляющий в отъезде. Костя завтра с утра уезжает в Копорье. Написал живописную брань Городецким: что-то из этого будет? Кузмин продолжает играть 9-ую симфонию. Чувствовались близость и почти голос Лидии при последней части. Перевел еще две песни из «Духовных». Détente...

Было сегодня письмо из Нюрнберга. Я не вполне понимаю эту постановку вопроса, эти совещания и необходимость таких решений! И может ли деятельность АР. иметь здесь столь определяющее значение? Буду ждать событий.

11 авг.

Была беседа с Чулковым. Я придал ей характер общий; но он внимательно слушал и не понимал до конца, постарался перевести ее на личное, свое. Я говорил о запросах времени, о законе исторического утверждения эгоистического познания (об индивидуализме, как выявленном ясном сознании человеческого низшего ego), об индивидуализме интеллигенции, и, отвечая на вопрос, что личности делать, сказал: «прежде всего быть религиозной». Он спрашивал, в чем я полагаю религиозность и, когда не удовлетворился простым ответом о вере в живого Бога, я стал говорить о необходимости различения смерти и жизни в окружающем нас, о чувствовании трупности и правом отношении к ней, ибо и это один из путей, одно из определений религиозности. Чулкову именно это счел я нужным и плодотворным объяснить. Он просил совета о своей личной жизни, указывая на непоправимую трещину в его отношениях с Н.Г., на то, что сознание разбитости любви делается еще тягостнее вследствие невозможности быть откровенным вполне. Я дал ему простую заповедь: быть очень трудолюбивым, непременно учиться, отказаться от вина, всяких помышлений о любви помимо Н.Г., довести свою жизнь до полной упорядочности

поведения, до полного и простого благонаравия, поставить себе за норму и закон постоянно глядеть в глаза жене, ища увеличить ее счастье, быть ей приятным, заслужить ее одобрение и, с другой стороны, считать запретным все, что возбуждает в ней малейшее неудовольствие; невидимо написать на своем щите ее имя и принять обет ее рыцарства; ничего вовсе не рассказывать ей о прошлом в течение всего времени, когда он перед ней и самим собой докажет свою верность и безупречность, и тогда после того, как всегда впервые расцветет или даже впервые совершится окончательно их любовь, спросить себя, не нужно ли раскаянья в старом; но об этом не придется и думать, потому что все само собою будет взаимно понятным, и прочувственным и милым. Только так, и никак иначе, он «переживет революцию»: ибо в пылу разговора он сказал, что кажется с революцией умер и он, что вот уже три года как чувствует последнее внутреннее опустошение и изнеможение. На что я заметил, что несомненно для очень многих революция кризис, которого им нельзя пережить. Но нужно быть моложе поколения 1905 г., должно иметь силы жить дальше и, главное, по-иному. Ибо что-то новое, глубоко национальное зачинается и выработывает медленно еще никем неугадываемые, неожиданные формы, и отшелушаются мертвые и сухие, а еще вчера зеленевшие и свежие покровы: такова интеллигенция.

Чулков читал начало повести «Шаткие Ступени», где я многое сильно порицал: не столько даже «распятую Афродиту», и кривую, устарелую дребедень его романтико-революционной идеологии, сколько привычку реферировать протокольно биографии знакомых, в данном случае Мирэ. Хуже всего все-таки что нет ни одного тонкого штриха, что все, быть может, и очень «литературно» но грубо и деревянно.

Появились гости. Кузмин, меланхолический Потемкин и немного захлебывающийся от нежности к последнему Нувель. Был прелестный концерт в резонирующей пустой гостиной. — Grétry, Шуберт.

Перевел Дух. Стих. III.

Телеграфировал Вере, чтобы не торопилась. Читал Верины описания вслух.

Détente.

12 авг.

Проснулся в 10 ч. со вскриком ужаса: в ухо услышал демонический голос. Стучали железом по крыше: устроили в куполе башни временную мастерскую для железных работ. Потом опять спал. Было письмо от Евгении с корабля — о Неаполе, о бенедиктинцах и о монастыре вообще, как «возвращении к жизни», о Мессине, обо мне — милое, глубокое, интересное; она старается победить свою «женскость». — От Юрия Верховского сонет без рифм, кот. я прочел без труда, а Кузмин долго с трудом склеивал. Вечером написал ему ответ, кот. хотелось бы

поместить в «Пристрастия». Бетховена квартет с русской темой, Гретри и Глюк — в почти пустой — Лидиной и Марусиной комнате, которую я счастливым выбором обоев обратил в кусочек неба, в лазурный грот. Видение в зеркале. Настроение поэтически оживленное, молодое. Отчего? Причины есть глубокие и сложные. Кажется, я больше не горю желанием призыва туда, — нужно так много разбирать и различать, что на эту аналитическую и почти детективную работу уходят все силы. Да это еще не все — *Menschliches, Allzumenschliches* — невозможно, неприемлемо *in investigandis rebus divinis*. Окончил Духовные Стихи совсем.

Lydia de baptismo, initiatione et vino novo. Accipio omen. Amen.

13 авг.

Была Савитри, когда я спал. АР. пишет из Мюнхена о *Festspiel*, о *Schüré*. Вечером «Орфей» Глюка и неразрывно связанные с ним мысли об одном, об одной. Говорил о поэтической «церковности», о предании Парнаса, о его золотом, прозрачном посвящении, об увенчании его лавром всякого поэта, сполна облеченного в свой сан. Кузмин очень хорошо говорил о Шекспире и его эпохе, об их сангвинической экзальтации; он не может читать шекспировой строчки без трепета. Пересмотрел Гимны Ночи, и кажется, сегодня ни одного стиха, но взамен много мыслей о возможных, близких, быть может, стихах.

14 авг.

Обедал милый Сомов. Мы читаем ему стихи. Он говорил о живописи, своих меценатах и художниках. Я давал свои характеристики последних. Утверждал против него одаренность Бакста, *le grand art* декоративных панелей. Заказывал ему, т.е. Баксту и притом, конечно, в фантазии фрески из орфического цикла, египетский суд мертвых, встречу царицы Савской. Разговор коснулся Маргариты, я сказал о нашей отчужденности во всех восприятиях жизни.

Сомов немного пел, рано ушел, обещал, что я буду им за зиму доволен — он напишет три картины. С Кузминым ссорюсь, бракуя новый № из *Rolla*, монолог венецианки и, прекословя его планам. Но, кажется, вырабатывается согласие.

Перевел песенку о Любви из Офтердингена. — Сомов говорил о лице Веры, не переносит ее греческой, холодной надменности.

15 авг.

Встретил этот день предчувствием священного мгновения, воспоминанием об афинской *πανοχία* и о Лидиной молитве в Афинах в этот

первый день ее выхода на улицу, в церковь, во время моей болезни, от которой спасла меня она, отдав за мою жизнь на земле свою. И то, что испытал и узнал с вечера было именно откровение Панагии. Вижу премудрость и благодать Божию и жертвенную любовь ее вижу, постигаю, легко приемлю и покорно, познавая закон и благодать, значение прошлого и обретение грядущего.

Пока я беседовал так с единой возлюбленной, — Марусе, спавшей в левой башне, ясно показалось, что дверь моя открылась. — Она подумала, не я ли вышел — Лидия подошла к ней, сладко замершей с закрытыми глазами, и сильно кинула на нее как-будто покрывало, потом склонилась и легко и нежно ее поцеловала. Я видел волнующие сны, которые стараюсь запомнить в точности, но помню смутно. Знаю, что опять радостно соединялся браком с прежней первой женой; потом, что Лидия была вместе, и я весь дрожал от страсти, и она уже хотела мне отдаться, но в комнате медлила радостная Вера, и стесняла меня, но не Лидию...

Пришло письмо Веры и с письмом фотографии прекрасной лунной ночи над широким Хопром и фотография группы в полях, где впереди видна любимая Вера в «леопардовом» колпачке, серьезная, устремленная, строгая, с каким-то напечатлением меня в чертах и положении тела, дальше довольная, и также духовная какая-то Кассандра, поодаль Ольга Павловна, оба живописные Котляревские. В частной записочке несколько ласковых намеков. Айхенвальд благодарит за мою «ценную» книгу. Правил кропотливо латинскую правку. Маруся была с утра на кладбище, куда я пустил ее с особой запиской. Поправила плющ на кресте и наделила розами Лидию и меня. Аббат был прекрасен и томен, страдал зубною болью. За вечерним чаем (12 ч.) встретился с его гостем Repouveau и Потемкиным. Читал им стихи Новалиса. Repouveau водит П. вероятно для воспитания на башню. Заставляет читать свои стихи. Была прочтена китайская поэма Шредера. Музыки не было. Переложил маленькую песню, звучащую из дерева в Офтердингене, расширил и вовсе изменив ее в картину Мадонны.

16 авг.

Я был еще в постели, когда вбежала вернувшаяся из Царского Лидюша. Она немного выросла, смотрит умно; глаза очень косо поставлены, скулы очень велики, она не красива, но оригинальна, и мила, хотя еще неловка от эгоизма, детского и моего, моего же атавизма и неравновесия между робостью и отвагой, материальной косностью и оживленную неожиданную предприимчивостью талантливой природы. Аничкова в тюрьме нашел раздраженным и подавленным сценою с знаменитым Иониным, который велел ему встать при своем появлении и сделал внушение о том, что если он, как профессор, заставляет вставать перед собою студентов — и т.д. и, что здесь не гостиница, а

тюрьма, на что А. попросил его воздержаться от аналогий между их ремеслами. А. боялся наказания — лишения права на свидание; но я был допущен. Кончил прилежно правку латинской корректуры и принялся, наконец, за давно залежавшуюся корректуру стихов. Читал «Эрос» со стороны, как чужую книгу, и был поражен хмельной и темной напряженностью какой-то магии страсти, тайнодеяния и тайновидения. Стихи изумительно инцизивны и оригинальны, но не все мне нравятся. Пришло «Золотое Руно», поспешившее приветствовать мою книгу целую статьей, весьма хвалебной, вероятно, чтобы поднять акции «Руна». Письмо к Городецкому вернулось назад; но он не показывается. Они могут нахлынуть на башню. Впрочем, едва-ли. В «Руне» вообще нашел разные себе комплименты; подтверждение, что «Велес *» будет Городецким издаваться. Лишнее основание избегать его сожительств. Костя приехал из Копорья, где пребывание было значительно испорчено рубкою леса, и уже уехал в корпус. Вечером к страждущему зубами Кузмину приехал Судейкин, которого я взял в гостиную пить чай. Он был мил, почтителен и просил быть в его мастерской; говорил о французском модернизме в живописи, как о подходах к природе и отсутствии достижений, об их технике как о декаденстве.

Перевел еще по-другому стишки о Матери и Младенце, и еще песню Пиллигрима.

A noter: разговор с извощиком об узнике, к которому я ехал.

По окончании правки зашел к Кузмину недвижимому и беспомощному, читал ему немного из Тассо — тогда пришел Судейкин. Сомов будто бы зовет его «утопленником»; это относится к его бледности и некоторой пухлости.

17 авг.

Статья Л. Галич в «Речи» о моей книге: «Эрудия» — *ausgetrommelt*, что о стиле мне льстит. По содержанию, я — ритор, пересказчик Ницше первого периода, Ницше — только литератора. «Он должен был скитаться по Элизии языческих теней и беседовать с эллинами по-эллиниски — чтобы обрести Диониса.» — «Какие глубоко автобиографические слова!» — Это определит отношение к книге очень многих. Почти тяжело.

Гумилев по просьбе Маковского * читал мне и Кузмину стихи Анненского и Волошина, чтобы выбрать интереснейшие. Мы по обыкновению совпадали в приговоре.

Перевел из *Vermischte Gedichte* и написал ответный сонет Гумилеву.

18 авг.

Справился с корректурами «*Cor Ardens*». Визит Архипова и Абрамовича ради моих сонетов в альманахах «Смерть». Кажется был глуп

и слабохарактерен, или по своему наивен, дав им какие-то обещания. При мне пришел Чулков. Я его учил радости. Н.Г. не позволяет ему к ней вернуться. Читал два рассказа в присутствии Савитри, пришедшей во время обеда. Один хорош (о разливе весны) и это радует. Аббат впервые опять играл — Моцарта. Читал с большим часто восхищением Зайцева, чтобы держать в голове его книгу — он должен придти. Переводил из *Verm. Ged.* немного. Послал книги с корректурами в «Сирин».

19 авг.

Сны обрадовали меня. Кофе принесла мне Лидия и письмо от АР., которая как-бы прощается с жизнью. Женя пишет из Афин, что она нашла прекраснейшую в мире страну, — этот восторг перед Грецией мне чужд. М. была у ректора женских Курсов, который наполовину обещал прием Веры. АР. передает мне и Кузмину привет от Бальмонта. Написал стихи, ему посвященные, для отдела «Пристрастия». Его, изгнанника, кажется еще никто не приветствовал стихами. За обеденным кофе появился, пришедший к аббату, *Renouveau*, потом, наконец, Городецкий. Письмо свое я дал прочесть Сергею, когда мы были наедине. Велико было его волнение. Он сперва не то задумался, не то омрачился. Пришла его жена. Я прочел ей (немного против воли Сергея) почти все письмо. Она спорила и сердилась. Мы говорили прямо. Я надеюсь, что мой протест будет полезен во время этого пароксизма самопревозношения. Она сказала, что не любит Сергея. Он был серьезен и премил и сказал, что есть у него подозрение, что она б.м. права. Рекомендовал строгость и расхождение, как лучший способ и честнейший самопроверки и самосознания в свободе. И т.д. Не могу — или лень — уловить наиболее характерное в длинном, сложном, всех троих волнующем разговоре. Письмо говорит все. Они поселились временно в пустой еще мастерской Маргариты; так было разоблачено его решение поселиться на зиму в Петербурге. Сергей прекрасен, нежен как девушка; я его по-прежнему люблю, он меня волнует. Кузмин после их ухода играл 28 сонату — для «очищения страстей».

В постели не пишу, довольствуюсь сонетом, написанным днем.

Ная больна. Мать мила, по-видимому озабочена.

Все же перевел из *Verm. Ged.* «*Was passt, das muss sich ründen*».

20 авг.

Вера пишет, что выезжает в среду — куда? Жду ее трепетно. Латинская корректура. Нелепая статья в «Бирж. Вед.», по Галичу. Я окончательно провозглашен «ритором» в этой части прессы, которая, конечно, не знает, как отделаться от неудобного пришельца — моей книги.

Вероятно, ее рекомендуют для осведомления о идейной жизни верхов интеллигенции русской и европейской из компетентного источника; и мне хотелось бы, чтобы ее скорее раскупили.

Вечером Кузмин играл «Серенаду» Моцарта для духовых инструментов с партитуры — очень искусно. Послал в «Скорпион» стихи Бальмонта, назвав их «Ultima Cera».

21 авг.

Видел сон; запомнил из него, что пришел священник в дом кропить святой водой. И вот я, спрашивая себя мысленно, хочет ли этого Лидия, прошу его войти в ее комнату и окропить ее, так как она должна приехать «завтра». А священник отвечает мне, как бы подтверждая мои слова об ее приезде: «Да уже поверьте, теперь все давно в гробу истлело», — и этот тон мне кажется неловким. Мы идем по ряду комнат, находим небольшой рукомоийник, с водою и земляным осадком на дне и, когда я ишу воды, священник говорит, что это как раз что нужно. Мы идем с водой до закрытой, нежилой комнаты, отпираем ее, и я вижу очень большую комнату в полном порядке, обильно мебелированную, с большим, знакомым каким-то письменным столом (в роде Вериного, но гораздо больше) и с застоявшимся, как в нежилых замкнутых покоех, воздухом; но все полно присутствия Лидии, хотя я не узнаю ни одной из ее вещей.

Маруся отпустила Лиденьку с Ниной, и я беспокоился; но во время обеда они благополучно вернулись, и Лидия принялась рассказывать о посещении богадельни. За обедом я спросил Кузмина, когда мы говорили о наружности Леонардо, пошел ли бы он в ученики Леонардо. — Но я не занимаюсь живописью. — Не для живописи. Вы бы стали играть на лютне. — Конечно, да. Я пошел бы ко всякому, кто велик. И посмотрел особенно, и я почти покраснел, и потупился на весь конец обеда, продолжая говорить много, но с усилием. И вечером К. все время немного особенный, ласковый. Пел свою *Missa brevis*. Ко мне пришел прочесть свой автобиографический очерк. Много говорил сегодня об искусстве, о легендах, о литературных возможностях (драматических житий и т.д.), о Георгии, Арх. Михаиле, об ангелах.

Сегодня я возобновил работу над «Дионисом», и составил примечания к Аристее и Мелитее. Сейчас перевел послание к Тику о Якове Беме, кроме нескольких последних строф. Очень жду Веру. Очень жду ее постоянно.

22 авг.

Вера телеграфирует, что выезжает завтра в Полтаву. Ответил ей одобрением. Нужно скрепиться и ждать. В газетах более подробные и точные сведения о Куке. Никто не волнуется открытием полюса.

Испытал чувство полюса. Его достижение — великий знак мистического круга времен. Все поглощены впечатлением от белых птиц, залетающих в воздухе, Фарманом и Цеппелином. К авиатике скоро привыкнут. Недавняя весть о приближении к южному полюсу и торжественная весть о достижении северного — словно ударивший мировой колокол, возвестивший наступление некоего часа.

В этом году Венера особенно близка к земле; потом отойдет на сорок лет. Вижу свет сквозь занавеску окна, подобный звезде утренней. Окончил послание к Тику о Якове Беме и прочел Кузмину. Этот пишет Ролла; мы обсуждали каждое стихотворение, которое потом иногда изменяется. Работал над Дионисом. Костя не пришел: за опозданием в прошлый раз он оставлен без отпуска; это мудро. Вечером разбиралась «Thaïs» Массенэ. Должен спешить в обработке Диониса. Нога premit. Перевожу последние стихотв. из «Смешанных». Испытал слабо род экстаза.

23 авг.

Лидия маленькая разбудила меня, по моей просьбе, скрипкой. Нужно было ехать в тюрьму. Я предчувствовал тяжелое. В самом деле, в свидании было отказано. На месяц Аничков наказан. Это, конечно, из-за столкновения с Иониным. Я пытался говорить с начальством. Заведующий свиданиями пошел доложить обо мне начальнику тюрьмы. Тот правильно отказал в свидании, говоря, что мера, все равно, изменена быть не может. Мне сказали что: чтение у А. не отнято; о письмах не сказали определенно. У входа ко мне подбежал Фарбман и потом подошла жена Гржебина, которую я, конечно, не узнал, но рассмотрев, нашел привлекательной и интересной. — Фарбман велел Гржебиной поговорить об А. со мной, в надежде на помощь Зиновьева — конечно, фантастической. Я сказал о своем Новалисе. Гржебин на этой неделе выйдет из тюрьмы и придет ко мне. — Лидия была на кладбище, кормила птичек, принесла мне розу; потом поехала с М. к Косте, в корпус. — Кузмину видно хотелось быть вместе, он медлил у меня, я стал сочинять с ним какую-то комедию — выходило нескладно. Потом он играл свое старое, в котором был открыт интересный гимн к Антиною и красивая «Бессонница». День вялый и тяжелый. Позднее встретился в гостинной с Repouveau. Был «Севильский Цирюльник» и спокойная, шутливая болтовня: О Баксте с его агониями и переменеми вер, о какой-то проектированной Abbaue, о Розанове и прочий вздор. Открытка Валерия из Бриенца была радостью дня. Он требует Cor Ardens, говорит, что книга «всем нужна». Новалис в сущности окончен (остается только маленькое стихотворение: Надпись на воротах кладбища.) Пора кончать: я стал работать небрежно, произвольно, без стиля.

24 авг.

Une avalanche — или «arrivage d'huîtres» —

Судейкин, Гумилев, С. Маковский. Первый просит прочесть перевод жены; второй зовет в Ц. Село в воскресенье; последний — все об Аполлоне, аполлонийстве, аполлонийцах журнала. Просил дать стихи для 1-го №, и я набросал потом проект того, что придумал во время скучноватых толков. «Показывал» Кузмина. Занятия — примечания к Дионису, которые меня обычно живо занимают. Скучаю по Вере. Л., кажется, сообщит мне поразительное — о Яффской встрече.

25 авг.

Интересные примечания к Дионису. Вторичное открытие полюса обсуждается в газетах. Вечером пришел ко мне на аудиенцию Потемкин. Говорил открыто о себе... Я посоветовал ему воздерживаться абсолютно от пола, поскольку он сочетается для него с настроениями печали, душевной униженности и т.д.; но не воздерживаться, когда и поскольку страсть сочетается с душевным подъемом и радостью. Также пол соединяется у него всегда с каким-то чувством изнасилования. И это преодолеть. О цветах. Он ужасался на вольность моих переводов, которая в самом деле часто, кажется, непозволительная. При Потемкине вернулся из «Вены» проскучавший там с Сомовым и Нувелем Кузмин. С Ниной случился род эпилептического припадка. Завтра жду Сережу. Нехорошо без Веры. Я многим молодым какой-то друг, старший брат; меня, кажется, любят — так, что даже не боятся исповедоваться, и почтительны настолько, что никто никогда не спрашивает ничего личного обо мне, все со мной говорят о себе и своем. Я говорю немного о себе и своем — из вежливости, для равенства. За последнее время чувствую себя, пожалуй, очень скромным. Это АР. делала меня каким-то внутренне претенциозным, желая однако лишь доброго — воспитать меня до учительства и водительства душ. Мне естественнее быть просто поэтом благожелательным, умудренным, знающим многое человеком. Это соответственнее желанию Лидии. Только чтоб не быть чрез это слишком развязанным и слабым и даже *terre à terre*. Даже такая опасность есть, ибо я все в себе и вокруг себя упростил и упрощаю. Скучаю по Вере.

26 авг.

От Веры не имею известий и беспокоюсь и тоскую. Приехал с утра Сережа. Он загорел и стал со своими казаками какой-то казак по виду. Внутренне очень умудренный, стремящийся вперед, сердцем умный и твердый. Я с ним помирился; его не должно более тяготить сознание разлада со мной. Я от него требую одного: серьезной работы. Эмми не будет в Юрьеве, по-видимому он рад этому. Я провел с ним большую часть дня. Он много рассказывал. Я был с ним интимен о себе как,

быть может, никогда. Говорил откровенно о Маргарите, умолчал только о чувственном. О моих отношениях с Верой также, конечно, ничего не говорил. — Перед обедом прочел Кузмину сонет, написанный для «Аполлона». После обеда опять говорил с С., отпустив его спать в 10 ч. Час занимался Дионисом. Написал о Дафне. Потом Кузмин знакомил с оперой Гофмана «Ундина». Мне она понравилась очень. Эти романтики нам, в самом деле, очень близки. Мне нравится и симфоническая структура, и Lieder как арии, и мифическая сказочность, и близость к Бетховену. Потом К. говорил со мною, видя мою хандру. Переделываю свой сонет. Хочу написать свою жизнь подробно и верно, но пластично и округленно как роман. Недоумеваю: неужели я, никогда, быть может, не бывший несчастен надолго и бесповоротно теперь в самом деле окончательно несчастен? Как же это, что однако, — может быть? Разве так и не случится осчастлививающее чудо? То конкретное осчастлививающее и все восстанавливающее чудо, которого органически хочет и природно требует моя темная душа? Кажется, что я должен исстрадать еще неразделенную любовь, кажущуюся близкой и возможной, полудобытую, обещающую при ее исполнении именно Чудо, в полноте этого слова, едино желанное, чудо Орфеево, — но

27 авг.

Принесены были желанные корректуры *Cor Ardens* (вместе с № «Весов» и их критическими цветами), когда я собирался уже выезжать к Беляевским *, чтобы навестить их в день рожденья и поблагодарить за Лиденьку; между тем Савитри рассказывала, что с Гумилевым творится недоброе. Заехал к Г.И., не застал его и вызвал к себе назавтра запиской. Был у «малюток», обрадованных, конечно, визитом и послешил вернуться домой, ожидая Каблукова. Пришел Каблуков, беседа с которым началась на темы о бессеменном зачатии и кончилась квадратурой круга. Ему нова была символика последней. Сообщенное им сведение о возможности квадратуры при помощи кривых мне показалось также символичным. Творчество является по моему этими кривыми в историческом процессе. Ночью читал *Cor Ardens*, волновался из-за опечаток, искажающих прекрасную книгу, и радовался, испытывая сердцебиение при чтении первых двух отделов глазами постороннего читателя. Не знаю, стройна ли только вся книга и везде равно высокого достоинства. Но все же имел впечатление грандиозности своей поэзии. Хочется дать книгу совершенной лирики. Она уже быть м. открыта новым сонетом. Хочется написать свою жизнь.

28 авг.

Утром мистериозное письмо из тюрьмы. Аничков пишет необычайно чутко о моей книге. Отсюда большая радость. Явился на зов Чулков.

Я опять убеждал его соединиться с Н.Гр. Судейкин привез перевод жены, прочтение которого нужно кончить к понедельнику. Между тем навалились и подписанный Жебелевым лист диссертации, и гранки-простыни мелкого текста. Очередные работы затеснены. «Тишина» Чулкова мне понравилась — хотя с оговорками — очень. Это мне всегда радость. Кузмин читал Чулкову конец своего романа. Я сказал много сердечного Кузмину об этом религиозном деле.

29 авг.

Послал наконец телеграмму, чтобы узнать что-нибудь о Вере. Но не зная телеграфного адреса Гриневича должен был адресовать к Кассандре. Были сестры Беляевские, с которыми я решил провести весь вечер. Читали они мне «Часы». Поздно, при сестрах появились Renouveau и Потемкин, принесли мне свое описание достопамятного маскарада у Ростовцевых. Потом Кузмин рассказывал мне известные от Нувеля сенсационные известия о романах Бенуа и Дягилева, во время парижских триумфов. Написал стихотворение о Смерти, ироническое, которое хочу посвятить «Читателю» книги «Любовь и Смерть» и отдать в сборник, чтобы не обижать этих хулиганов отказом от участия.

30 авг.

Кассандра телеграфирует, что «Верушка писала из Полтавы» и адрес Гриневичей, куда и послал телеграмму. Вчера послал телеграфные извинения в Царское, чтобы не ждали к обеду. Читаю, как и вчера, с Кузминым перевод Принцессы Малэны Судейкиной. Кончили 4 действия. Прелестен вчера и сегодня Костя; я просто влюблен в него минутами. Лидия имеет мгновения странной, очаровательной, немного загадочной нежности. Сережа опять успокоен и скучноват. Вечером была 28-ая соната Бетховена. Заходили на короткое время Леман и Врангель. Я сказал Леману, что не хотел было его принимать, и дразнил дружбой своей с Кузминым. Меня находят имеющим здоровый и цветущий вид. Это от лета в городе. Но на душе большая тоска и великий голод. Кажется, я вынослив и терпелив в самом деле, несмотря на всю внешнюю изнеженность и избалованность, и, кроме того, кажется, что я трудолюбив.

31 авг.

Письмом Саши извещен слишком поздно (почему так случилось?) — о кончине Анны Тимофеевны в В. Субботу под Пасху. Это известие показалось мне знаменательным и многое уготовляющим в близком будущем. Обедал Широкогоров. Вечером был Судейкин. Он показывал

свои эскизы к «Maleine». Они очень красивы и интересны. Ольга Афанасьевна * читала стихи. Чета мила, немного наивна. Я говорю о нем: il a de l'embonpoint artistique.

Предчувствие об Анне Рудольфовне.

1 сентября

Я велел разбудить меня в 12 часов. Мне принесли письмо АР. Она прощается в нем перед окончательным уходом. Решение принято братьями уйти, уйти от земли. Оно выработывалось в течение 5 недель. Все возможности, касающиеся меня лично, рушились. АР. очевидно намерена уйти в монастырь. И притом немедленно. Едва остается время для телеграммы. О ней она просит, чтобы услышать от меня последнее слово. Это так взволновало меня, что я остался в постеле. Через некоторое время уснул, и меня посетили сладостные сны. Когда я проснулся, мне принесли письмо Веры. Она предлагает мне провести с ней зиму в Риме. Письмо осчастливило меня. Она предлагает также встретиться в Харьковской губ., у Бердяевых. Это отвечало моим мечтаниям о посещении Д.М. и Саши в Харькове. Можно ли встретиться мне с моею первою женой? Какова будет эта встреча? Не будет ли неожиданного, странного, запоздалого, мгновенного сближения? Все это со вчерашнего дня роилось в голове моей. Все же я почти решил тотчас же в Харьков не ехать и звать Веру в Петербург. Тем не менее, не мог ничего телеграфировать ни Вере, ни особенно А.Р. целый день. Пришел после обеда Бородаеский. Я рад был опять его увидеть. Он бывает всегда не влопне такой, какой он есть на самом деле; замкнут, холодноват, упрям в манерах, и так даже тогда, когда открывает тайники своей души. Мы встретили в гостинной не одного аббата, с которым мне хотелось его познакомить, но и Renouveau с Потемкиным. Renouveau старался быть снобом. Потемкин m'a froissé чем-то, что было, или случайно вышло у него хамством. Я подчеркнул это. Все согласились. Была бесконечная «Schöne Muelllerin». Кузмин был безмолвно участлив и нежен, видя и зная, что я грущу и волнуясь. Но мысль о Вере и ее письме всякий раз вливала в меня волну счастья и жизни. Вдруг я почувствовал Диониса и не мог удержаться чтобы не подсесть к Кузмину и не шепнуть ему, что меня в этот миг волнует. Он казался странным — таким, каким он бывает, когда ждет видение, когда ощущает невидимое присутствие. Я сказал ему: «Вы слышите шепот?» — я разумел мой — ибо в это время Renouveau слабым своим и музыкальным голосом пел «Muelllerin» К. испугался тихим ужасом — думал, что говорю про чей-то таинственный шепот. Успокоив его, я сказал: «кто же не знает шепот Диониса? не чувствует его? не влюблен в него? не ощущает его, как я? он вдруг, как только-что, глянет несказанными винными глазами и промчится в сладком мягком ветре? Отчего же это у меня? Демоническое навождение? А Вы знаете

это?» К. сказал, что понимает и что это не навождение. Когда мы разошлись, я написал текст телеграмм. Вере, чтобы она приезжала в Петербург, и что Сережа ее ждет, и что письмом ее я счастлив. Анне Рудольфовне: *Dominus tecum* (— так велела Лидия). *Oro venias ante discesum memor discipuli. Derelictus maneo, veniam vocatus.* Тогда мне стало легче.

2 сент.

Телеграммы посланы. От Валерия из Женевы открытка: это мило и трогательно; он не может не вспомнить там меня. Едет в Париж, но не пишет адреса. К сожалению я не знаю адреса Бальмонта. Мне хотелось бы написать ему стихи. Бородаевский пришел к обеду. Был радостен и доверчив. Хорошо познакомился с Кузминым, который очень приласкал его. Он читал с Б., по моей просьбе, из Пролога. Б. прочел новые стихи. Прекрасен «Кремлев Дуб» («Багрянородному», — под которым он, как сказал вчера, понимает — меня!) и «Орлов». Там ночевал стих — очень остры и смелы. Он очень поэт. Я в нем не ошибся. Вечер был посвящен мною воспитанию Бородаевского посредством Кузмина. Между прочим я сказал: «вы видите в нем эту религиозную гармонию, вместо которой в вас раскол?» Б. сказал: «вижу и завидую». Я в ответ: «завидовать нечего, это достижимо, средство простое, — его нельзя назвать вслух». И намекнул: «непрестанная молитва.» Сумма молитвы в жизни К. так велика, что сделала его цветonosным и плодоносящим. Молитва — это дыхание. Обилие и непрерывный ритм любви, благорастворение воздуха, в котором он живет. Б. едет в Вологду за стариной. К. кончил 3-ю часть «Rolla». Я сказал ему, что он ведь принадлежит и «Орам», по литературному родству. Сообразоваться с условиями гонорара и другими выгодами ему нужно прежде всего; что до остального, я бы хотел видеть «Rolla» в издании «Ор».

А.Р. пишет о том, что трудно покинуть призывающую ее на свидание Клеопатру Петровну и что она б.м. выпросит отсрочку.

3 сент.

Не было ожидаемых вестей ни от Веры, ни из Нюрнберга. Был у Маковского, меня встретила его *garde-malade*; у него плеврит; он невидим. Оставил у него книжку Бородаевского, письмо, стихи свои и Верховского. Со мной ездил спутницей Лидия, о которой извозчик сказал: «видно, что дочка: в одно лицо». Мы с ней заходили за мячиком. За обедом были Гумилев и бедный, томный, ласковый, больной Ауслендер (Сергей Абрамович Ауслендер [1886-1943], писатель, племянник М. Кузмина — О.Д.). Бородаевский был еще раз вечером и Судейкин. Чета была наивно перепугана («*désastre*», восклицала Ольга Аф., по

словам мужа) — тем что осрамилась на башне 1) переводом 2) наивным увлечением поэзией Матерлинка. Пришлось успокаивать. Кузмин читал *Juvenilia*, где есть значительное. Явился позднее Сережа, гревшийся у семейного очага новобрачных Косвенос и преважно, почти грустно заявивший: «я хочу жениться», из чего я вывел заключение о необходимости успешных занятий к экзамену по римскому праву. По его уходе игралась 31-я соната.

Лидия сказала: «самые хитрые люди, каких я знаю, — Таня * и свечник. У них глаза смотрят в череп». Я теперь требую от нее рисования по мыслям Судейкина.

4 сент.

Телеграмма Веры: «Кажется Весы зовут в Рим. Почему отказ?» Это наполняет меня сладостным счастьем. Письмо от AP. о том, что едет в Базель, где имеет право прожить 10 дней для Христофоровой. Моя телеграмма не получена. Была ли переслана? Потом Маруся о мистификациях. Колеблюсь как телеграфировать? обещать ли свой приезд? Решаю телеграфировать: «Habe Nürenberg telegraphiert. Brief folgt». Вере: «Весы правы. Счастлив. Дела держат. Телеграфируй, когда приедешь. Ждем». Между тем ко мне придет приехавшая Кассандра, которой затем я себя посвящаю. Она рассказывает о Вере. У нее болит горло. Я советую беречь горло. За обедом Загорский и Савитри. Он только что выпущен и счастлив миром обывательского жития. Он написал несколько сносных стихотворений, пожалуй даже недурных. Тяжело с поэтами, в таланте которых неуверен; их трудно бранить, и хочется, но страшно хвалить. Быть может он выровнится; он старается. Написал для Савитри реком. письмо к Бенуа. Чета уезжает к родным в деревню. Они меня полюбили; они трогательны. Вечером телеграмма от AP. из Базеля: «Semper tecum derelictus non sis venio Benedictus Maria». Здесь мне не вполне все по сердцу, но от души отлегла смутная тягость. Я радуюсь ей. Кузмин, вернувшись с представления пьесы Островского, которою наслаждались он и Сомов, пел Бессонницу, колыбельную песнь девушки и сладостный гимн Антиною, такой мистически проникновенный и подлинный. Кассандра разволновалась гимном. Кузмин был прекрасен, когда пел его, — *quelle beauté austère, douce et troublante! en même temps!...* Боже, как мне трудно без Лидии. И как я жду Веры!

5 сент.

Первым моим вопросом было: нет ли телеграммы от Веры? Не было. Она имеет немного смешную привычку слишком долго размышлять перед телеграфическим ответом. Она слишком обдуманна, осторожна,

подозрительна, глубокомысленна. Секретарь Маковского пишет, что «Аполлон» благодарит за доставленное (значит я устроил стихи Верховского туда?) и что больной просит заехать к нему. Собираюсь завтра, чтобы передать стихи Бородаевского и устроить комнату для Мандельштама, о чем просил сегодня Ауслендер. Кассандры не было; она у приехавших, вероятно, Сологубов. Явился Шубной, который говорил о купленной им в Архангельске моей книге, о религии и читал новые, недурные стихи. Он менее нервен чем прежде; шепелявит и неловко и как-то туго рассуждает, он нескладно беловолос, с карими глазами, северянин, тяжеловат и, кажется недаровитым. Но в нем есть *quelque chose*. Я окончил длинную латинскую корректуру. Сережа был у Тирковой, которой передал мою книгу; она впрочем уже имела ее. Любопытно, что рассказ Чулкова «Полночное Солнце» был принят на мой счет. Кузмин еще застал меня, вернувшись с сеанса у Войтиной, которая должна снять целую серию литографических портретов с сотрудников «Аполлона», и про меня говорят, что я считал ее за самозванку, т.к. не иду к ней, не получив приглашения от Маковского. Кузмину, несмотря на поздний час хотелось прочесть несколько страниц из своих *Iuvenilia*. Мы говорили о его религиозном синкретизме александрийской эпохи, напечатлевшемся в ряде на половину подлинных видений этого цикла. Я советовал ему дать очерк своего религиозного развития или изложить свою *profession de foi* в проповедях, аллегориях и видениях. Мы должны все знать как выросли в нем эта душевная гармония, как далось ему сочетать в своей душе Розу и Крест. Мне казалось, что Лидия смотрит в открытое окно из глубокого мрака темной ночи.

6 сент.

Посылаю следующее письмо в Базель

Любимый учитель! теперь то письмо, о котором я известил Вас в Базель, почти излишне, слава Богу. Мне не нужно более говорить Вам всего, что я должен был бы сказать, если бы моя нюрнбергская телеграмма не была получена и если бы Вы не ответили мне единственно мне нужным, единственно меня успокаивающим и вновь оживляющим «*venio*». О том, что я пережил также не буду говорить...

Одним словом, мы увидимся во всяком случае раньше Вашего окончательного решения, касающегося того *ухода*, о котором Вы писали. Здесь я имену сказать Вам бесконечно много, напрасно было бы пытаться исчерпать эту тему в письме. Однако я не понимаю и не приемлю: каким образом подобное личное решение может зависеть от постановления братьев и регулироваться предписанием времени и места. Еслиб дело шло об определении миссии и деятельности, я, само собою разумеется, знаю что личная совесть в этом случае прекращается. Но в вопросе об *уходе от земли* личное (как напр. о монастыре) решает личная воля, личное *устремление*: здесь между душой и Богом посред-

ников уже нет. Единственная, мыслимая для меня возможность вмешательства заключалась бы в *запрете* ухода. Но предписывать уход и сроки его есть нарушение Христова закона Свободы. Итак, я ничего не понимал в Ваших словах о сроках, диспенсах и т.д., поскольку дело шло, судя по всему, о Вашем личном решении уйти.

Чтобы не было ошибки в чтении моей б.м. искаженной телеграммы, повторяю ее текст. — Итак, я приехал бы, если бы Вы не могли приехать и разрешили мне приезд. Первые же два слова мне было (так мне казалось) велено сказать. Что касается «*derelictus*», это относится равно к Вам, как и к братьям. Не мне произносить над собой суд. Я понимаю, что мог и заслуживал быть осужденным. Но почему же не помочь мне, если я, поскольку осужден, нуждаюсь в помощи? Я ведь не знаю, почему я осужден, и не могу воспользоваться этим испытанием для своего исправления. Ибо если в том все дело, что нельзя *дать* отроку в руки меч, то с другой стороны нельзя оставить отрока без научения. О, я знаю, что Вы протестуете против слова «суд» и слова «осужден». Между тем я отринут, отстранен — и это уже факт. Значит — «был взвешан и найден слишком легким». Я прочел «Манэ — Фекел — Фарес» в этом молчаливом отстранении и это называю право «судом» и «осуждением». Каково бы ни было испытание, оно не должно переходить в прямой соблазн. Но я знаю, что есть Роза и Крест, — конечно, лучше и вернее тех (не знаю, кто они), чье Вы передаете в словах: «И это тот, на кого мы оставляем землю (!) уходя (почему? по какому праву?). Но иначе нельзя, нельзя (должно, должно, — если *тот* неправ!). И, конечно, Шт. больше всех нас приспособлен к земле, и условиям земным (ужас!). С ним толпа и успех (Вот в чем дело?!). Но, дорогая АР., если таково Ваше мнение о «земле» (что мне кажется в данном случае некоторой гиперболой) и ее потребностях, о толпе и успехе, об оппортунизме и компромиссе в делах религиозного воспитания человечества, — nous ne sommes plus coreligionnaires. Вы в этих словах — и еще больше в изгибе мысли — не *от Христа*, а от Антихриста, от Великого Инквизитора, его предтечи. С теми, кто *так* думает, мне нечего говорить более de rebus divinis.

Совершенно не понимаю, почему Вы должны быть именно в Базеле, т.е. при докт. Штейнере. Если братство требует штейнерианства, — то понятно, что все что было раньше, напрасно было, что я обманул ожидания (которых, впрочем, и не хотел возбуждать) — понятно, что все было простым недоразумением. Но между мистиками не может быть «недоразумения». Кто-то, следовательно, не мистик, или перестал быть мистиком вследствие особой «приспособленности к земле». Может быть, именно я, — земной, материальный, слепой, неведующий я. Но отчего меня не научили Свету? Ибо моя готовность была искренней.

Целую Ваши руки. В.

Был у больного Маковского. Он благодарил за стихи, которыми очень доволен. Просил позировать. Говорил о поэтической академии.

Устроено тотчас дело Мандельштама (он велел секретарю послать 25 р.). Рассказывал о том, что явился Макс с «Венком Сонетов». Иронически я сказал, что рассчитываю на деликатность Макса и счел бы опубликование «Венка» раньше моего не вполне корректным. Была мягкая серая погода; все стояло отчетливо и без теней в теплом влажном воздухе. Я пришел домой пешком и рассказал результат Ауслендеру. По дороге впрочем — забыл было упомянуть — зашел к Сологубу. Кассандра, кажется, обиделась, что я тотчас велел постучать к Ф.К. Благодарил его и Катю за гостеприимство, оказанное Вере. Передал ему свою книгу, а он мне — свою юбилейную брошюру (библиографию своих напечатанных работ). Долго болтали с ним о сценической переделке «Мелкого Беса», о «Новых Чарах», о максимализме художника, никогда не удовлетворяющего революционеров, как минималистов, об Азефе и конце рев. партий и пр. Потом он понес глупый и жестокий вздор о желательности избияния младенцев, полном уничтожении целых наций и т.д. Когда же я заметил, что нашествие монголов его утешит, он пожелал уничтожить немедленно монголов. Жалкий маниак! — Пришел за обедом Ивойлов, во время разговоров о политике по случаю предвыборной агитации и рассказа Сережи о собрании избирателей, куда он проник. С Ивойловым отдельно продолжалась политическая беседа, где я опять развивал свои старые государственно-правовые идеи, напоминающие теорию Каткова. Потом явился Столпнер, длинная беседа с которым позволила б.м. видеть все тайники интеллигентской души, но утомительна и ненужна была не в меру. Кузмин играл при нем Моцарта и читал стихи. Началась же беседа с вопроса о Бердяеве, которому Мережковский посвятил сегодня фельетон, по случаю его письма к арх. Антонию о своем возврате в церковь и о мерзости запустения на месте святе... Assai.

Не приедет ли Вера неожиданно? Ивойлов знает, что Джонсон (?) приедет с Гриневичами и притом на днях.

7 сент.

Маруся была в «Журнале для всех» и продала мой сонет, а также в «Общ. Пользе» и узнала, что они напечатают Новалиса в кредит; только просят понемногу уплатить стоимость бумаги. От Ремизова письмецо и вырезка из Русск. Вед. — письмо его к редактору по поводу обвинений в «плагиате», обстоятельное и интересное как статья — о мифотворчестве, с очень широкими горизонтами. Думаю, что это заявление будет и нечто больше даже, чем «Ehrenrettung». Болтал с Кассандрой. Рассказал ей и проект комедии, и проект романа, из чего увидел, что этот новорожденный проект в самом деле и строен, и осуществим. Костя без отпуска — вероятно, опять опоздал; это меня с Сережей очень беспокоит; последний год корпуса решительный; его оптимизм и легкомыслие, в соединении с полною инертностью в занятиях могут повредить всей его будущности. Приходил Леман справиться от имени А.Р.

все ли №№ ее писем получены. Вел себя очень «эмиссарно» и весьма «окультино»; на редкость умно, пронизательно и дипломатично. Его визит произвел на меня приятное, почти благотворное действие. Двух №№ (из Мюнхена) нет: по-видимому они не дошли. Вечером были общие мои и Кузминские гости: Сомов, Нувель, Толстой, Потемкин, и специально Кузмина и потому был допущен студент Тарасов. Было столь же оживленно сколь чинно. Я старался или молчать, когда нужно было критиковать, или высказываться по особенной просьбе. Толстой читал слабые стихи и три талантливый рассказа не равного достоинства, но равно почти ярких и остроумных. Потемкин продолжает СПб. поэмы, которые отнюдь не нравятся Сомову. Последь пели. По их уходе Кузмин играл 16 сонату, а я говорил об упругости Бетховена и «девятом вале» в вариациях его тем. Кассандра дулась за то, что я простился с ней быстро при Кузмине и не принял ее потом, чтобы бороться с нелепою привычкою и претензией, — и присылала нелепые записки в мою комнату. Пришли напечатанные 4 листа моей латинской работы, которая меня очень веселит в напечатанном виде. Сомову я всегда истинно рад, но не было сегодня обменено ни одного *особенного* слова. Нестор Котляревский обещал по телефону скоро придти, раз у меня к нему (как телеф. мне М.) — «влечение, род недуга» — хоть мы, по его сентенции — относимся друг ко другу как «лед и пламень».

8 сент.

Проснулся от острой боли и крика души de profundis, призывавшего Лидию. Помню, что всюю волею нужно было позвать ее, всюю болью разлуки, всю тоску и страх ее вместить в этот троекратный призыв. И когда я кликнул ее, бледно раздался ее ответный оклик. И я миг успел почувствовать все счастье и всю надежду, вспыхнувшие во мне от этого отзвона, прежде чем проснулся. Но это было так мгновенно, что казалось будто я проснулся от своего второго зова. Звать же нужно было оттого, что она опять вернувшись и прожив со мной некоторое время, исчезла и я не знаю, что с ней и как ее заставить вернуться.

А раньше сон мой, чрезвычайный живой, водил меня то в церковь, то в сад церковный с Дуней *. Она куда-то хотела уйти, а я ее удерживал. Я приводил ее в церковь и внушал ей слышанные нами богослужебные слова. Она же как бы утекала от меня — тем неудержимым, утекающим удалением, которое похоже на ухождение в смерть. Я вывел ее из церкви и ходил за нею по весеннему талому снегу сада. Нам нужно было перейти по бревну чрез ручеек темневшей меж снегов воды; она перешла на другой берег первая, я ступил на бревно за нею — когда этот первый сон меня покинул. Первою мыслью по пробуждении были мысли о Дуне, которая быть может умирает или скоро умрет. Я проснулся в II часов и уже не мог больше заснуть — проснулся от своего крика, который на весь день наполнил мою душу. Уже раньше решил я

быть сегодня на кладбище. Я принес на могилу розы и посадил их стеблями в землю у подножия креста; но Лидия, казалось, велела пересадить их в противоположную кресту сторону могилы. Было мягко-солнечно, мягко-тепло и сладостно. Пахло ладаном. Могила была свежа и красива, вся в благоухающих цветах. По кресту полз плющ; пахнул вьющийся горошек. Ромашки глядели мило. Были еще и пунцовые, и голубые цветочки на могиле, и анютины глазки. У ограды калитки милые настурции. Астры, хризантемы. Лидия обещала мне утешение в Дорофее опять и опять.

Проезжая по Невскому, видел свою книгу в витрине. Ростовцевых не застал. В кабинете М.И. сделал надпись на оставленной книге и отметил на карточке: «Дорогой М.И., помяните Веру на совете». Книги лежали в кабинете еще массами на полу, но все являло уже следы немедленно возобновленной научной работы: карты, скеды, рукописи и т.д. От Ростовцева я поехал к Поликсене. Но в их гроте уже не нашел ожидаемой дощечки. Напротив, там уже поселился какой-то Lucius. Таковы были следы недавней смерти. Старое гнездышко соловьевское было уже сметено. Мне нужно было отыскивать Поликсену с черного хода Манасеиных. Лай Гильды возвещал, что Négrillon на месте и постольку все еще all right. В первой комнате «Тропинки» род магазина; все тюки и рабочий упаковщик: это экспедиция журнала. Поликсена вышла на мой голос и ввела меня в комнату, ставшую очевидно ее комнатой, судя по привычным картинам и т.п. Там были Наталья Ивановна и Венгерова. Тяжела атмосфера у Манасеиных. Катя осталась на всю зиму одна в Давосе. Они живут ежедневно ожиданием вестей от чахоточной дочери. Надеются на прекращение легочного процесса. Но признаки беспокойные, и тамошний доктор говорит о новом процессе на месте угашенного старого. Они и Мих. Петр., и мать как-то ажитированы, как-то чрезмерно оживлены. Н.И. странна и беспокойна. Поминала Чюмину. Мне были видимо рады. С Венгеровой говорил о Новалисе. Звал дам на башню. Входил домой как бы с предчувствием Веры; я бы не удивился, если б она меня встретила, или встретила весть от нее. Маруся встретила меня со словами: «телеграмма от Веры, видимо с дороги». В самом деле, раскрыв телеграмму из Буды Кошелевской, — я прочел: «буду среду Царскосельском 4 часа дня». А я думал — в четверг. Большая радость наполнила сердце. АР. пишет, что моя телеграмма была ей единственно необходима, что придет ко мне на 3/4 дня всего, — и опять об упадке Штейнера по поводу базельских лекций о Евангелии от Луки. По словам АР. инспирацию потерял, остался простой буддизм, а в прошлом письме говорилось, что Шт. отрицает нужду в древних подлинниках и материалах, каковы Евангелия, и единственно за чтением Akasha-Chronik признает значение, — читает же ее он один.

За столом было почему то всем весело. Присутствовали Широкогоров и Ауслендер. Потом Ауслендер читал начало романа и повесть об Акуловне. Повесть очень хороша. Она навела на сложные разговоры.

Потом Кузмин играл 1-ое действие «Малоп». За чаем Сережа пришел от Ростовцевых. Телеграмма — сообщение, что Вера принята на курсы. Радость. Поздравления и чоканья. Как примет она радостную весть, которую ее встретим, — скорее встречу, так как хочу ехать на вокзал один. Конечно, это радостно и важно и подымает чувство уверенности в себе. В роде производства в офицеры. Все этим упрочивается. Но максималистка хочет университета — мечтательно. Что же до Рима, здесь ничего не меняется; разве только приличнее было бы первый год хорошо заниматься в награду профессорам за честь и доверие. Но все это выяснится само собой.

1910

14 апреля. В. Среда.

При каждом взгляде на окружающее, при каждом прикосновении к вещам должно сознавать, что ты общаешься с Богом, что Бог предстает тебе и Себя тебе открывает, окружая тебя Собою; ты лицемеришь Его тайну и читаешь Его мысли. Благословением и благоговением должно стать каждое движение твоих чувств, устремленных вовне тебя, и твоего тела, плывущего в Боге. Так славя непрерывно Бога, во внешней данности, душа твоя будет сливаться со всем, ибо ее хвала будет утверждением божественной реальности в тебе самом.

Должно сознать, что столь же идеалистичен Мир, сколь реальна Земля. Ты поймешь, что грешен мир, потому что ты грешен, и страдает, потому что во страдание вверх его ты, и безобразен, потому что ты исказил его строй. Душа, извне в тебя глядящаяся, реальна и божественна; но мир, в тебя глядящийся, твое отражение в зеркале. Сделай так, чтобы мир окрест тебя был в глазах твоих чист и свят, и понеси на себе грех его. Научись видеть темное светлым — научись вбирать в себя тьму окрест живущего и отдавать ему свой свет; будь теургом.

Если будут светлеть окрест тебя лики темные, это будет знаком, что ты мужаешь и крепнешь в Боге. Не бойся вбирать в себя тьму и отдавать свет: не бойся учиться тайне понести на себе грех мира. Если ты видишь убивающего, узнай в нем Бога страдающего своим взглядом на него — и взглядом своим прекрати убийство: отдай ему свою любовь, и недуг его ярости сделай своим; ты не умрешь, привив себе чужой убийственный яд, и не уьешь ни в этот миг, ни в миг грядущий. Ибо ты принял в себя привитый яд, и познав убийство в Боге, обличил ложь убийства в мире. Если ты видишь страдающего неизлечимым недугом, узнай в нем Бога страдающего и излечи недуг, взяв его на себя: ты не умрешь от прививки недуга, но будешь цел от него вовек, ибо ты понял недуг в Боге и обличил грех недуга в мире. Так станешь ты теургом могущественным.

Не реальность должно преобразить, ибо она — ослепительный свет

преображения. Преобразить ты должен мир. Свой преобразая мир, ты преобразуешь его. Будь губкой, втягивающей горечь мира, и уста твои станут устами Распятого за грех мира.

По мере того как будет светлее становиться и прозрачнее мир, тебя окружающий, перед глазами твоими, — все реальнее будешь ты Христу сораспинаться; тогда низойдет на тебя радость в Духе. И радостно будешь ты взирать на мир, ибо из его ран подымутся розы, и из тления его вылетят пчелы: так будет с тобой, если ты сделаешь своими язвыны мира, и тлен его тленом своим.

Подобно тому как индусы бросают трупы в священный Ганг, бросай в волны реки божественной тленное и тлеющее. Чрез тебя струится священный Ганг.

Подобно тому как огню предают трупы, все тленное и тлеющее мира в очистительное бросай пламя. Феникс вьется над тобой, ища свить в душе твоей свое пламенеющее гнездо.

Подобно тому как в землю хоронят трупы, все тленное и тлеющее мира погреби в душе твоей. Твоя душа — живая могила, ибо она — уста Матери-Земли.

Подобно тому как птицам отдают трупы, пусть душа твоя клюет все тленное и тлеющее мира: будь орлом, вьющимся над трупами.

Маслину мира пусть несет душа твоя, как голубь ковчега, ибо в душе твоей обнажились вершины от губительных вод, и она ждет ковчега. И если мир шлет тебе голубя с маслиной верной, это знак, что ты спасен в ковчеге твоём — от губительных вод.

С благодарностью и умилением обводи окрест взор твой, ибо ты видишь Бога. Все ценно, и великою куплено ценой. Выпей взглядом сукровицу греха, и ты увидишь за ней кровь Розы. Чтобы видеть лик вещей божественных, научись видеть божественность вещей: утверди божественность в вещах, и они явят тебе Лик божественного.

(Здесь меняется почерк. Ее голос — О.Д.) *Ora et semper*. Одиночество твое есть воля ко мне в мире. Если ты войдешь в Бога, встретишь в Нем меня тою, какой ты ищешь меня в мире. Бог есть видение в вещах вселенского Слова. Светлое в них есть Бог. Иди в Боге одеждою моею облеченный и дерзай Вселикого в мире. Я тебя в видении наставлю как Рафаил, зрачок в ночи слепой. Слава, будь верен в Боге, дерзай войти в Него. Аминь.

КОНЕЦ ДНЕВНИКОВ

«ДНЕВНИКИ». В.И. 1908 и 1909 гг. представляют собою глухое бормотанье о тех душевных состояниях, которых точным лирическим выражением является вторая часть СА. Тут нечего ни комментировать, ни добавлять. Но несколько записей дневника 1909 г. дают как бы эпилог событий, отразившихся в «Эросе» и «Золотых Завесах», засвидетельствованных письмами той поры и дневником 1906 г.

С тех пор как в конце октября 1906 г. стало очевидным, что первая попытка единения трех сорвалась, между главными протагонистами сразу установились добрые приятельские отношения, — те, что в сущности изначально существовали под декоративными теоретическими надстройками, освещаемыми искусственными огнями взбудораженных чувств. Под эгидой В.И. молодой Городецкий написал и в 1907 г. издал свой первый сборник стихов «Ярь», имевший большой успех и поставивший автора в ряды признанных поэтов. С Лидией у Сергея образовались отношения непринужденные, шаловливые. Ее смерть была для него личным горем. Евгения Герцык вспоминает: «... На мокрой платформе, под низко нависшим небом, мы ждем. Медленно подплывает товарный вагон. И гроб. (...) Поодаль чинная и высокородная родня — Зиновьевы. Ближе, теснее, непритворно угнетенные лица — Блок, Кузмин, Чулков и многие, которых не знаю. Сотрясаясь, как мальчик, рыдает Городецкий.» (Об Е.Г. см. стр. 717). Но через некоторое время Гор., возомнивший себя великим поэтом, стал сочинять слабые стихи. В.И. был огорчен. Он написал своему protégé резкое наставление, порицая его за небрежные строки и неподобающее новобрачному поведение по отношению к юной жене. В записях дневника 1909 г. от 16 и 19 августа описывается реакция Сергея на то письмо; сам В.И. надеялся, что его «протест будет полезен во время этого пароксизма самопревозношения». Сергей «сперва не то задумался, не то омрачился». Потом стал «серьезен и премил». Он «прекрасен, нежен, тих». И В.И. добавляет: — «Я его по-прежнему люблю». Это неожиданное «по-прежнему» весьма убедительно и характерно.

Разрыв В.И. с Маргаритой Волошиной, происшедший после смерти Лидии, был мучителен, хотя та вторая попытка «слияния трех жизней в одну» в свое время протекала сновидчески, без драм. Маргарита, проездом в Коктебель к «Максу», посетила Ивановых в Загорье и провела с ними день. В своей книге «Зеленая Змея» (Margarita Woloschin. «Die grüne Schlange» — «Lebenserinnerungen». Stuttgart. Deutsche Verlags-Anstalt. 1954) она говорит о том заезде в деревню: «Он (Вячеслав) был полон любви с отеческим оттенком, что мне было только приятно (...) И тот день у Ивановых был для меня счастливым сном.» А Максимилиан Волошин писал из Крыма в Загорье (почт. шт. 18.8.07): «Дорогой Вячеслав, вчера приехала в Коктебель Амори (так они звали

Маргариту. — О.Д.) радостная и счастливая после свидания с тобой и принесла с собой твоё венянье и твои отблески, и мое сердце тоже с радостью устремлено к тебе теперь и благословляет то, что ты еси. Я жду тебя и Лидию в Коктебель. Мы должны прожить все вместе здесь на этой земле, где подобает жить поэтам, где есть настоящее солнце, настоящая нагая земля и настоящее одисеево море. Все что было неясного и смутного между мною и тобой я приписываю ни тебе и не себе, а Петербургу. Здесь я нашел свою древнюю ясность и все что есть между нами мне кажется просто и радостно. Я знаю, что ты мне друг и брат, и то, что мы оба любили Амори, нас радостно связало и сроднило и разъединить никогда не может. Только в Петербурге с его ненастоящими людьми и ненастоящей жизнью я мог так запутаться раньше. Я зову тебя не в гости, а в твой собственный дом, потому что он там, где Амори и потому что эти заливы принадлежат тебе по духу. На этой земле я хочу с тобой встретиться, чтобы здесь навсегда заковать все темные призраки петербургской жизни...». А раньше в том же 1907 г. он писал: «Дорогой Вячеслав, эти дни были очень смутными днями и много писем к тебе и к Лидии было разорвано. Только сегодня, сейчас кончилось это наводнение и могу снова с полной верой как брат говорить тебе. Я снова верю, что мы можем и найдем те формы, ту истину общей любви, которая позволит нам всем жить вместе, верю в то, что мы — я и ты — преодолеем любовью к Амори те трепеты вражды, которые пробегают между нами невольно.

Я верю в то, что я, обрученный ей, и связанный с нею таинством, и принявший за нее ответственность перед ее матерью и отцом не предаю ни ее, ни их, ни мою любовь к ней, ни ее любовь к тебе...»

Получив в Коктебеле известие о смерти Лидии, Маргарита хотела поехать к В.И., но по настоянию Анны Р. Минцловой не поехала. Зимой 1907-1908 г. Маргарита прожила в Риме, где по воспоминаниям и фотографиям она написала торжественный портрет Лидии в темно лиловом хитоне. Летом 1908 г. Марг. послала портрет этот В.И. в Крым, где он гостил у Герцык.

В.И. полюбил этот портрет. Он никогда с ним не расставался. Маргарите он послал в сентябре 1908 г. в Лейпциг, где она слушала доклады Штейнера, письмо, первое после смерти Лидии, полное горячих благодарений и изыскано ласковых слов, но существенно холодное и на *Вы*. Он знал, что Маргарита переписывается с Минцловой, (жившей тогда у него на башне) и слишком интенсивно ждет свидания с ним. Маргарита обиделась, глубоко огорчилась, но все же в июне 1909 г. приехала в Петербург. (см. ее книгу, стр. 207 и 208). После ухода Лидии весь смысл прежних отношений для В.И. пропал, а Маргарита стала жить надеждой на новый образ их сближения. Это было естественно со стороны

женщины, но для В.И. совершенно невыносимо. Он требовал «установления братства», радовался, что между ними никогда не было физической связи, и прежние отношения их его ни к чему не обязывают. Он писал в дневнике 25 июня: «моя любовь была в ритме 3, не 2. К счастью брак не состоялся.» А она мечтала именно о браке и о том, что В.И. сумеет стать не только обручником. Столкновения начались сразу при ее появлении. Он старался «отпустить ее без обиды на тяжелое слово». Но все кончилось резким и мучительным разрывом. (см. записи дневника от 25 июня до 6 июля).

Конец лета Маргарита провела в имении своих родителей; с осени решила поселиться в Петербурге. Но она нашла Вячеслава «unzugänglich» (недоступным), поняла, что разрыв окончателен и уехала через несколько месяцев надолго к Р. Штейнеру. По-видимому издавек она нажаловалась Волошину на Вячеслава. И вот тут Максимилиан впервые серьезно рассердился и стал строго порицать своего «брата и друга», перед которым благоговел. В.И. получил от него письмо из Коктебеля, помеченное 17 мая 1910 г.: «Благодарю за слова ко мне и обо мне. (Благодарность относится к рецензии В.И. на «Киммерийские Сумерки» Волошина в «Аполлоне» 1910, 7, — О.Д.) Любовь к тебе велика и не умрет. Но не судить тебя не могу. А судию во мне вызвал к сознанию и бытию ты сам. Я же перебороть его пока не могу. И он судит тебя гневно и негодуя. Ты сам знаешь. Твои слова обо мне справедливы: таинство жизни для меня закрыто — я его *понимаю*, и не умею жить.»

- 447 «ROSARIUM». Согласно свидетельству самого В.И. «Rosarium» был им написан в течение лета 1910 г. (см. выше стр. 697). Но после такого утверждения, сделанного в письме к С.А. Полякову 13 ноября 1910 г., В.И. поздней осенью в Италии, потом зимою и летом 1911 г. в России включал в «Розариум» все новые и новые стихи и поэмы. Некоторые Газэлы и Духовные стихи были опубликованы в периодической печати до выхода в свет второй части СА. Так в «Антологии» изд. «Мусaget», Москва 1911 г. появилось семь «Газэл о Розе» и четыре «Духовных стиха». Разночтения: в СА изменен порядок Газэл:

Мусaget	(Заглавий нет)	СА	Заглавия
1	II	Роза Преображения
2	III	Роза Союза
3	VI	Роза Обручения
4	I	Роза Меча
5	V	Роза трех Волхвов
6	IV	Роза Возврата
7	VII	Роза вечных Врат

Строка	Мусагет	СА	№
1 сверху	Милый меж юнаков — роза;	Ты меж юношами Крита — роза;	III III
7 сверху	Белый куст! Ты рой пчелиный кроешь.	Белый куст, ты рой пчелиный кроешь!	III
3 сверху	Молодая ревновала мужа —	Молодая мужа ревновала —	IX

«Песни о Розе» предваряются длинным, длинным реквиемом: — книгою «О любви и Смерти», посвященной «имени Лидии Димитриевны Зиновьевой-Аннибал». «Розариум» посвящен «Единой и нашей вере», «Ее Дочери», преемнице Лидии в жизни поэта. (См. стр. 352, 739 и Том I, стр. 133-140). Восемнадцать Газэл, входящих в отдел «Розариума», посвящены Владимиру Францевичу Эрну.

В четырех «Духовных Стихах» («Сон Матери-Пустыни», «Три Гроба», «Ροσάλια τοῦ ἁγίου Νικολάου» и «Святая Елизавета») — разночтения лишь в знаках препинания. Посвящение Аничкову «Стиха о св. Николае» появляется впервые в СА; в «Мусагете» его нет. Но примечания В.И. к «Стиху», как и к другим пьесам «Розариума», — все напечатаны уже в «Мусагете»; они без изменений вошли в СА. Об Е.В. Аничкове (1861-1938) см. третий том наст. изд. и прим. к стр. 755.

- 451 Владимир Францевич Эрн (1881-1917), философ, религиозный мыслитель, ближайший друг В.И.; они много созвучно беседовали и спорили о христианстве в древних верованиях. В. Эрн писал в предисловии к своей «Борьбе за Логос»: «Логос есть коренное и глубочайшее единство *постигающего* и *постигаемого*, единство познающего и того объективного *смысла*, который познается. Истина этого первоначального единства была открыта великой эллинской философией и с незабвенной силой возведена на новую ступень сознания в глубоком умозрении и глубочайшем внутреннем опыте христианства.» Это высказывание датировано 2-ым мартом 1911 г.; в то время В.И. и посвятил Эрну свои «Сны об Афродите Небесной» — 18 газэл. Об отношениях В.И. и Эрна и о самом Эрне сказано в третьем томе, где помещены стихи В.И., обращенные к Вл. Эрну (см. стр. 690).
- 454 — миро — благовонное масло.
- 506 «КОЛЫБЕЛЬНАЯ БАРКАРОЛА». Стихи эти написаны в 1910 г. в Петербурге, но не до поездки в Италию, а по возвращении из Гесперии домой. На исходе лета, в которое был написан Розариум, В.И. отправился в Рим. Там он встретился с Верой; она приехала из Греции, где она с университетской экскурсией под руководством проф. Ф.Ф. Зелинского осматривала древности античного мира. В «Вечном Городе» В.И. и Вера во исполнение настойчивых

приказаний Лидии решили соединить свои судьбы. Рим опять стал местом больших решений в жизни В.И. На обратном пути в Россию они остановились в Венеции. Они неизменно чувствовали соединяющее их присутствие умершей. Об этом «Баркарола».

- 512 «БЕЛЬТ». Впечатление, произведенное Бельтом, не могло быть сообщено ранее лета 1911 г., которое В.И. с семьей и друзьями провел на берегах Балтийского моря и в Финляндии.

Указать точные даты возникновения «РАЗНЫХ ЛИРИЧЕСКИХ СТИХОТВОРЕНИЙ» удастся лишь после того, как будут разобраны и описаны все архивы, где хранятся оригиналы этих произведений. В семейном Римском архиве Ивановых находятся рукописи почти всех стихотворений В.И., написанных после «Нежной Тайны», т.е. после 1912 г. Более ранние стихотворения имеются только в оттичках, корректурах и книгах; немногие из них датированы.

Печатание второго тома СА задержалось до последних дней 1911 г. — В Римском архиве хранятся корректуры заключительной части «Розариума» с типографской пометкой: 23 дек. 1911 г. Очевидно, что книга не могла выйти раньше конца того года.

ПРИМЕЧАНИЯ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

- 449 AD ROSAM. — Роза имеет особенное значение в предании о чудесах св. Франциска Ассизского. «Рай» Данта раскрывает символику мистической Розы. Пафос и Кифера — места культов Афродиты-Киприды, священный цветок которой — роза. Легенда о спящей царевне, «*belle au bois dormant*», — легенда о розе. «Глава и гусли», плывущие по морю, — голова и лира погибшего Орфея.
- 452 РОЗА МЕЧА. — «Таково представление о *Rosengarten'e* в Вормсе и в Тироле. К нему ведут четверо золотых ворот, и обведен он вместо стены шелковой нитью; но горе тому, кто проникнет к его розам, аромат которых разносится по лесу: смельчак поплатится рукой и ногой. Там царит демонический Лаурин, похитивший красавицу Симильду; витязи старонемецкой поэмы, носящей его имя, отваживаются на подвиг. Лаурин взят в плен, красавица освобождена». А.Н. Веселовский «Поэтика Розы»
- 452 РОЗА ПРЕОБРАЖЕНИЯ. — «У елисаветпольских армян есть праздник Вардавар, Преображение Христово... Вардавар означает «сияние розы». Песни, которыми обмениваются парни и девушки в навечерие и ночь на Преображение, сопровождаются припевом, в котором говорится о розе. А христианское толкование такое, что Христос до своего преобразования был подобен розе в бутоне, а

во время Преображения из его тела разлилось и загорелось розовое сияние, которое было и у Адама в раю и которым Христос показал славу и величие Творца». Ibidem

- 453 РОЗА СОЮЗА. — «Когда в византийской поэме о Дигенисе его милая зовет его прекрасной, распутившейся розой, роза понята как символ красоты вообще. «Ты роза, и я роза», поется в одном критском двустишии: «будем расти вместе, смешаем ветви, дабы ничто нас не разделило». Цвет розы — яркость желания, но и краска стыдливости». Ibidem
- 454 «РОЗА ТРЕХ ВОЛХВОВ. — «В саду одного из волхвов вылетел голубь из цветка, что был краше розы». Ibidem
- 460 РОЗА ЦАРИЦЫ САВСКОЙ. — Образы этой газэлы внушены виденными мною образчиками абиссинской живописи.
- 462 UNA. — «Кто нашел на стебле три розы», слывет, по народному немецкому поверью, как «Rosenkönig».
- 466 ТРИ ГРОБА. — «Образ, встречающийся в немецкой песне и в целом ряде малорусских, белорусских и моравских: на горе стоят три ложа, три гроба, лежат в них Господь Бог, Богородица, св. Иоанн; над св. Девой вырастает роза, из нея вылетела птичка; то не птичка, а сын Божий». А. Веселовский,
- 466 ΡΟΣΑΛΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ. — См. исследования Е.В. Аничкова: «Микола-угодник и св. Николай», в Зап. Неофилолог. Общ. 1892 г. № 2, и «St. Nicolas and Artemis», в журн. «Folklore» за 1894 г.
- 516 ФЕОФИЛ И МАРИЯ. — «*Virgines subintroductae*» назывались христианские жены, связавшие себя обетом девства в супружестве. Церковь запретила старинный обычай на Западе; но он долго существовал на Востоке, особенно у монофизитов. До наших дней сохранился в Армении, как религиозный эквивалент венчания обряд благословения на безбрачную жизнь в церковно-юридических формах брака. Феофил и Мария — имена девственно-супружеской четы X века по сообщению одного недавно открытого византийского жития: прекрасной наружности юноша и девушка появляются в одном городке Месопотамии на публичной сцене в роли мимов, привлекают внимание благочестивого пресвитера, тайно соблюдающего в браке обет безбрачия, и разоблачаются им как последователи того же закона. Поэма заимствует из жития одни лишь имена героев. — Главные моменты действия совпадают с празднованием весеннего цветочного праздника Розалий, унаследованного христианским миром от язычества. В античной Греции Розалиям соответствовали Дионисовы Антестерии (роза посвящена Дионису). Веселая встреча весны соединялась с угощением усопших («навьи гостины»), души которых выходили в эту пору из подземного царства и смешивались с толпою пирующих живых родичей, а потом изгонялись последними, при посредстве

заклинаний, с лица земли в подземные жилища; о глубокой древности общеарийского верования и обряда можно судить и по наличности соответствующих заклинаний в священных текстах санскрита. — «Венцами две хмельных лозы согнуты и белой повиты волной овец» (срв. 5-ую строфу Первой Канцоны, стр. 13: «волною агнца снежной...»): эти слова описывают обычай, донныне сохранившийся в греческих церквах, — венчать новобрачных не металлическими венцами, а обручами из виноградной лозы, обвитой белою шерстяною лентой.

В.И. после опубликования СА заметил несколько ошибок в знаках препинания. Он указал их в списке «опечаток» и отметил карандашом на своем экземпляре книги. Она хранится в римском архиве Ивановых. Вот эти изменения, уже внесенные нами в текст второго тома:

Страница	Строка	Напечатано	Должно читать
18	снизу 5	гроба.	гроба,
39	снизу 2	поля, —	поля —
50	сверху 4	в мире.	в мире,
90	снизу 3	да, — с глаз	да — с глаз
97	сверху 13	кольчуги,	кольчуги
131	сверху 15	венец	венец;
132	снизу 4	царевна	царевна;

ДВЕ СТИХИИ В СОВРЕМЕННОМ СИМВОЛИЗМЕ

- 536 Прочитанная Вячеславом Ивановым публичная лекция на эту тему была им расширена, обработана, уточнена и в виде статьи опубликована в «Золотом Руне», 1908, 3-4, 5. В 1909 г. В.И. включил эту статью в сборник — «По Звездам», дополнив ее двумя «Экскурсами». Второй из них — «Эстетика и исповедание» был ранее напечатан в «Весах», 1908, 11. Экскурс этот представляет собою возражение Андрею Белому на его статью «Символизм и русское искусство», появившуюся в предыдущем № «Весов» (1908, 10). Превращая этуод об «Эстетике и исповедании» в Экскурс к «Двум Стихиям», В.И. внес в него большую цитату из своей рецензии о книге А. Белого «Пепел». Об этой замечательной рецензии, появившейся в «Критическом Обозрении», СПб., 1909, 2, будет сказано особо в третьем томе этого изд. по поводу истории отношений между В.И. и Андреем Белым. В автоцитате текст в «Критическом Обозрении» сохранен полностью. Разнотчения лишь во второй фразе: «Писатели, вышедшие из реалистической школы, как Л. Андреев, усвоивая приемы символистов (...) утрачивают внутрен-

нюю связь с нею, подобно герою «Черных Масок». Так в «Кр. Об.»; в «По звездам» слова «как Л. Андреев» и «подобно герою 'Черных Масок'.» отпали; после «с нею» стоит точка (.). Других различий нет.

ПРИМЕЧАНИЯ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

- 538 Первая речь о Достоевском. Собр. соч. Т. III, стр. 175.
- 547 La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les couleurs, les parfums et les sons se répondent.
- 549 Мистик Новалис также убежден, что поэзия — «das absolut Reelle; je poëtischer, je wahrer».
- 549 Wie Natur im Vielgebilde
Einen Gott nur offenbart,
So im weiten Kunstgebilde
Webt ein Sinn der ewigen Art.
Dieses ist der Sinn der Wahrheit,
Die sich nur mit Schönerem schmückt,
Und getrost der höchsten Klarheit
Hellsten Tags entgegenblickt.
- 549 Dass sie von geheimem Leben
Offenbaren Sinn erregt.
- 550 Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.
- 553 «Die Geisterwelt ist nicht verschlossen: dein Sinn ist zu, dein Herz ist todt». Слова Фауста, у Гете.
- 563 Paul Verlaine, Poésies religieuses. P. 1904.
- 567 «Весы», 1908, X, стр. 44-48 (статья Андрея Белого: «Символизм и русское искусство»).

- 567 «Критическое Обозрение», 1907, II (рецензия о «Яри» С. Городецкого).
- 568 «Критическое Обозрение», 1909, II (рецензия о книге Андрея Белого «Пепел»).

О ПОЭЗИИ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО

- 573 В.И. называет «АССОЦИАТИВНЫМ СИМВОЛИЗМОМ» поэзию И. Анненского и дает точное определение нового, им вводимого термина. Статья описывает особый образ, аспект, особый вид символизма; она естественно примыкает к исследованию, рассматривающему другие виды того же направления в поэзии. Вот почему она и поставлена (в этом томе) непосредственно после этюда о «Двух Стихиях в современном Символизме».

О быстро созревшей дружбе И. Анненского с В.И. см. прим. к стихотворению *ULTIMUM VALE* (стр. 742). Стихи эти датированы сентябрем 1909 г.; статья была написана в декабре того же года, сразу после неожиданной смерти поэта (30 ноября 1909 г.), глубоко огорчившей В.И. Она появилась в четвертом № «Аполлона», — январском 1901 г. (первый № журнала вышел в октябре 1909). Статья посмертная, и В.И. озаглавил ее именем *умершего*, памяти которого она посвящена. Статья не дает душевного портрета Анненского, не сообщает ничего интимно личного в его жизни; она рисует образ его поэзии, изображает характер и роль ее в русской литературе, определяет И. Анненского как создателя *«ассоциативного символизма»*. Думается, что этот *неологизм*, раскрытие которого является основной темой статьи, следует отметить в подзаголовке. Статью из «Аполлона» о «Поэзии И. Анненского» В.И. без изменений перенес в отдел «Одинокие Могилы», заканчивающий книгу его «эстетических и критических опытов»: «Борозды и Межи» (Москва. Изд. «Мусaget», 1916).

ПРИМЕЧАНИЯ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

- 582 Сравним следующую мысль из статьи «Художественный идеализм Гоголя» — одно из немногих мест в сочинениях И.Ф. Анненского, где он прямо высказывает свое философское мирозерцание: «Нас окружают и, вероятно, составляют два мира: мир вещей и мир идей. Эти миры бесконечно далеки один от другого, и в творении один только человек является их высоко-юмористическим — в философском смысле — и логически непримиримым соединением.»

- 582 Это стихотворение, потрясающее своею задушевностью и силою и написанное как бы в предчувствии близкого конца, помечено в рукописи датой: 12 Ноября 1909.
- 584 И.Ф. Анненский. «О эстетическом отношении Лермонтова к природе.»

ИСКУССТВО И СИМВОЛИЗМ

- 587 В.И. так озаглавил второй отдел в «Бороздах и Межах», стр. 119-229. «Искусство и Символизм» состоит из четырех статей, которые печатаются в том самом порядке, в каком разместил их сам В.И.

ЗАВЕТЫ СИМВОЛИЗМА

- 588 К этой статье (первой в отделе «Искусство и Символизм») В.И. на стр. 120 «Бор. и Межи» сделал примечание: Статья представляет собою переработку двух докладов, читанных в московском Обществе Свободной Эстетики и в петербургском Обществе Ревнителей Художественного Слова. — Напечатана в журнале «Аполлон» за 1910 г., май-июнь, вместе с параллельным докладом Александра Блока в Обществе Ревнителей: «О современном состоянии русского символизма».
- 597 Сборник Фета.
- 602 «В современной литературе лирический элемент, кажется, самый могущественный... Самое большее, что может сделать лирика, это — усложнять переживания, — загромождая душу невообразимым хаосом и сложностью». А. Блок, предисловие к «Лирическим Драмам».

МЫСЛИ О СИМВОЛИЗМЕ

- 604 В «Бор. и Меж.» статья эта (стр. 148-159) и «Экскурс: О Секте и догмате» (стр. 160-163) предваряются на стр. 147 примечанием В.И.: Доклад в петербургском Обществе Ревнителей Художественного Слова. Напечатан в «Трудах и Днях издательства Муссагет». 1912 № 1, стр. 3-10.
- Экскурс «О Секте и Догмате» — заимствован из речи, произнесенной в Петербурге в январе 1914 г. на публичном «Диспуте о современной литературе»; стенограмма речи напечатана в журнале «Заветы» за 1914 г., кн. II, отд. 2, стр. 80 сл.
- «Тетрадь» «Трудов и Дней», в которой появилась статья «Мысли о Символизме» была не только первым № 1912 г., но первым №

журнала *новорожденного*. Его начал издавать Эмилия Метнер, глава издательства «Мусагет», с целью создать орган символизма в противоположность «Аполлону», становившемуся все более и более акмеистическим. В своем заявлении *«От Редакции»* Э.К. Метнер пишет: «Труды и Дни ставят себе двойную цель. Первое *специальное* назначение журнала — способствовать раскрытию и утверждению принципов подлинного символизма в области художественного творчества. Другое и более общее его назначение — служить истолкователем идейной связи, объединяющей разносторонние усилия группы художников и мыслителей, сплотившихся под именем Мусагета.» Объявление о журнале гласило:

ТРУДЫ И ДНИ

Двумесечник
Издательства «Мусагет»
под редакцией
Андрея Белого и Эмилия Метнера
при ближайшем участии
Александра Блока и Вячеслава Иванова.

За год до появления «Трудов и Дней» В.И. сообщает Блоку, что «Мусагет» и он *«давно»* подумывают «о периодическом издании совсем иного, чем обыкновенно бывает, порядка.» И в том же письме от 20 января 1911 г. он уточняет: — «'Дневник трех поэтов' (вместе под одним заголовком трое — Вы, Андрей Белый и я...»). Что значит это — «давно»?

Блок пишет В.И. 13 февраля 1910 г.: «Дорогой Вячеслав Иванович, Я не иду к Вам лично, а пишу Вам потому, что у Вас живет А. Белый...» (Следует деловая часть об организации спектакля в память В.Ф. Комиссаржевской). В.И. письмом от 16 февраля просит Блока придти в Академию (так сотрудники «Аполлона» называли образовавшееся при журнале «Общество ревнителей художественного слова»), где Андрей Белый будет выступать с докладом о ямбе. А. Белый утверждал впоследствии: В.И. делал «все возможное, чтобы сгладить шероховатости моих отношений с Блоком.» («Между двух революций». Ленинград, 1913, стр. 393). Но Блок упорствует; отвечая В.И. на следующий же день, он кончает письмо (опять по поводу спектакля) словами: — «Нет, я не хочу усложнять и без того сложного, и не приду завтра в академию. Понимаю, что Вы любите Б.Н. Целую Вас. Любящий Вас Ал. Блок. 17 февраля 1910.» (Б.Н. — Борис Николаевич Бугаев — Андрей Белый. — О.Д.) Но, в начале ноября того же 1910 года Блок, будучи в Москве, пошел на лекцию Белого о Достоевском, и там произошло полное примирение между поэтами после длительной ссоры, вспыхнувшей еще в 1907 г. А. Белый был в востор-

ге. Он пишет В.И.: «Дорогой, любимый, милый Вячеслав! Целую Тебя. Хотел бы видеть. Скоро уезжаю за границу — *просто*. Верю Тебе. Свершилось То, о чем мы с Тобой говорили когда-то: А.А. Блок и я примирились. Теперь я ближе, еще ближе к мысли о трех нас — в литературе по крайней мере. Ты, он, я — будем же вместе. (...) Любящий Тебя нежно Твой брат Борис Бугаев.» Письмо это (что обычно для Белого) не датировано, но время его написания легко определяется по содержанию.

«Давно» В.И. в отношении к «Дневнику трех поэтов» не может предшествовать времени примирения Блока и Белого, т.е. ноябрю 1910 г. Первое литературное единение трех поэтов осуществилось в начале 1912 г. Коротка была жизнь «Трудов и Дней». Уже в мае того же года обнаружилось резкое идеологическое расхождение Метнера с Белым, и бурный спор редакторов сказался гибелью журнала. Об Эмилии Карловиче Метнере (1872-1936), об истории «Трудов и Дней» как и о судьбах всех других журналов и альманахов той поры рассказано в третьем томе этого издания.

По просьбе Метнера для первой тетради «Трудов и Дней» В.И. написал статью об «Орфее». (Статья редакционная по поводу печатаемой «Мусagetом» серии «избранных произведений литературы мистической», отмеченной «знаком Орфея»). Статья эта по характеру своему и своим темам соответствует содержанию третьего тома (этого изд.), в который она и помещена; но в конце ее В.И. ставит вопрос — «Кто был для эллинов божественный вождь хора?» — и говорит о стихиях творческого духа; заключительный абзац статьи как-бы дополняет отдел «Искусство и Символизм». Вот он: «Мусaget — 'водитель Муз'. Вокруг лучезарного лирика движется согласный хоровод богинь — дочерей Памяти. Как планетные души окрест солнца, движась, творят они гармонию сфер. Кто был для эллинов божественный вождь хора? Одни говорили: «Аполлон»; другие: «Дионис». Третьи — младшие сыны древней Эллады — утверждали мистическое единство обоих. «Их двое, но они — одно», говорили эти: «нераздельны и неслиянны оба лица дельфийского бога». Но кто же для эллинов был Орфей? Пророк тех обоих, и больший пророка: их ипостась на земле, двуликий, таинственный воплотитель обоих. Лирик как Феб, и устроитель ритма (*εὐρυθμος*) он пел в ночи строй звучащих сфер и вызывал их движением солнце, сам — ночное солнце, как Дионис и страстотерпец, как он. Мусaget мистический есть Орфей, солнце темных недр, голос глубинного, внутренне-опытного познания. Орфей — движущее мир творческое Слово; и Бога-Слово знаменует он в христианской символике первых веков. Орфей — начало строя в хаосе; заклинатель хаоса и его освободитель в строе. Призвать имя Орфея значит возвать божественно-организующую силу Логоса во мраке последних глубин личности, не могущей без него осознать собственное бытие: «fiat Lux».

МАНЕРА, ЛИЦО И СТИЛЬ

- 615 Статья эта появилась впервые в журнале «Труды и Дни». Изд. «Мусагет», 1912, № 4-5, стр. 1-12. В БМ она занимает третье место отдела «Искусство и Символизм» (стр. 167-185).

О ГРАНИЦАХ ИСКУССТВА

- 627 К «Границам Искусства» — последней статье в отделе «Искусство и Символизм» — В.И. (на стр. 188 БМ.) сделал примечание: «Доклад в Московском Религиозно-философском Общ. и публичная лекция в Петербурге (1913) — «Труды и Дни», издательство Мусагет», тетрадь VII стр. 81-106. (БМ, стр. 189-229). На своем экземпляре «БМ» в конце второй главки (стр. 202) В.И. карандашом приписал: (после слов: «... представляется опять-таки нисхождением») — «Во всяком случае, чтобы нисходить, нужно быть на высоте. И нет великого произведения искусства, которое не имело бы необходимою предпосылкой больших событий в духовной жизни его творца, хотя бы последние оставались навсегда тайной для его биографа.» Но через несколько лет В.И., перечитывая статью с целью установить окончательный текст для предложенного ему перевода, приписку эту опять карандашом, слегка, одним штрихом зачеркнул.
- 635 В «Границах Искусства» В.И., приводя первую картину сонета Микель-Анджело, дает ее прозаический перевод. Через много лет по написанию той статьи автор ее в Риме 9 августа 1924 г. перевел в стихах весь тот сонет. Он был напечатан в «Новом Журнале», кн. 100, Нью-Йорк, 1970 г. Вот картина, процитированная в ГИ
- Нет замысла, какого б не вместила
Любая глыба мрамора. Творец,
Ваяя совершенства образец,
В ней открывает, что она таила.
- 643 С. выше, стр. 112.

SIMBOLISMO

- 652 «СИМВОЛИЗМ». — статья для итальянского Энциклопедического Словаря *Трекани*. Enciclopedia Italiana. Istituto Giovanni Treccani. Статья была написана в июле 1936 г., через четыре месяца после того как В.И. поселился на Капитолийской *via di Monte Tarpeo*. В печатном тексте Энциклопедии нет имени М. Волошина. Но в рукописи оно стояло на том самом месте, которое ему здесь отведено. Выпало оно по вине типографии: ему естественно надлежит быть восстановленным.

Перевод стихотворения Бодлэра принадлежит В.И. (см. стр. 656)
Статья о Символизме написана автором по-итальянски. В.И. всегда думал на том языке, на котором писал; и на каком бы языке он ни писал, он никогда не делал по русски предварительных заметок и набросков. Статью — «Символизм» перевела О. Дешарт.
После статьи в итальянской Энциклопедии В.И. не возвращался к вопросу о Символизме.

* * *

- 673 Исследованию своему «Дионис и Прадионисийство» (Баку, 1923) В.И. предпослал перечень основных тем каждой главы. Список этот он назвал: — «Содержание». Приводим, цитируя подлинные слова самого автора (ср. выше стр. 673), содержание двух глав, касающихся вопросов трагедии:

Гл. X. — ПАФОС, КАТАРСИС, ТРАГЕДИЯ.

Понятие и древность «страстей». Обрядовый дуализм и его последствие: катарсис как коррелат пафоса. Психология обрядового дуализма; его преодоление в религии Диониса. Страсти божественные и героические. Подражания страстям. Оргии и таинства. Θεοὶ ἐμπαιθεῖς и ἀπαιθεῖς. Языческие страсти и христианство. Существо патетических состояний и задачи катартики по воззрениям древних. Платон. Катарсис и учение Аристотеля о трагедии. Трагедия, как всенародное выражение страстной дионисийской идеи. Автономия дионисийской катартики. Трагедия, как «подражание страстям», расцветшее искусством.

Гл. XI. — ВОЗНИКНОВЕНИЕ ТРАГЕДИИ.

Обрядовый дуализм в мусических искусствах. Строй аполлинийский и строй энтузиастический. Дифирамб. Первобытная драма. Трагические хоры Сикиона. Трагический дифирамб Ариона. «Тесей» Бакхилида. Аттика. Священные действия и аттическая трагедия. Драма Сатиров. Трагедия, как отправление героического культа. Женщина в эволюции трагедии.

- 692 В серьезные попытки установить значение «ивановских сред» для «культурного развития России» вкрадываются неточные указания, искажающие хронологию и характер фактов. Из уважения к исторической верности даем (не на шатких воспоминаниях, а на документах той эпохи — на письмах и дневниках — основанное) топографическое описание башенной квартиры, ее постепенные преобразования и последовательные смены ее насельников.
31 июля 1905 года В.И. сообщает Брюсову свой адрес в Петербурге: — Таврическая, 25. (В 1913/14 году строения на улице Таврической были заново нумерованы, и дом № 25-ый стал домом № 35-ым). «Круглая башня над Таврическим парком», о которой В.И. пишет 29 августа, есть закругленная угловая часть дома,

выходящего одной стороной на Тверскую, другой — на Таврическую улицу. Окна «башни» направлены на Таврический дворец с его дивным садом. Из шестого этажа квартиры, в которой вдвоем поселились В.И. и Л.Д., дворец и парк представлялись находящимися под ними. Решив остаться в Петербурге, Ивановы назначили у себя журфиксы по средам. «Среда день наших приятелей» сообщает В.И. в сентябре. (См. письмо к Брюсову от 20 сент.). Собственно «башня» состояла из одной круглой комнаты, с двух сторон перерезанной легкими стенами-перегородками: посреди получался прямоугольник с одной закругленной стороной, а по бокам его образовывались два полулунообразных сектора. В центральной части «башни», освещенной лишь одним окном, происходили собрания по средам. Тогда со всей квартиры туда приносились стулья; большой стол для освобождения места сдвигался к выходной в переднюю двери; гости проходили через маленькую боковую дверь левого сектора. Стол не оставался пустым: на него обычно садилась Лидия с ближайшими друзьями. Все комнаты, кроме башенной, были мансардными. На Тверскую выходила просторная двухоконная комната Лидии; обстановку этого помещения — оранжевого, цвета античной терракоты — составляли две большие, низкие тахты, заброшенные бесчисленными подушками, шальями, платками, и высокая урна, в которой Вячеслав и Лидия хранили свои рукописи. (См. Том I, стр. 88-94). Против комнаты Лидии находилась ярко красная, точно огневая, рабочая комната Вячеслава. Маленькая комната эта висела над двором-колодцем; вида из нее никакого, но в нее входили небо, солнце и тишина. Возле комнаты Лидии была еще комната для приезжих. Эти две мансардные комнаты, выходившие на Тверскую, и маленькая комната, выходившая во двор, изначально образовывали отдельную квартиру; но она, еще до въезда Ивановых, была присоединена к башенному помещению. На Таврический сад смотрело окно («башни» смежной) большой, темно-зеленой комнаты — столовой.

«Среды», начавшиеся ранней осенью 1905 г., продолжались без перерыва до поздней весны, вопреки политически тревожной зиме и произведенному на «башне» обыску. В 1906 г. после летнего перерыва «среды» возобновились. Они были прерваны в декабре болезнью Лидии: из-за воспаления в легких ей пришлось некоторое время пролежать в больнице. В начале января 1907 г. Л.Д. вернулась домой, но, слабая, больная, она была не в силах устраивать многолюдные приемы. Весною несколько собраний по средам состоялось, но нерегулярно. Летом Ивановы уехали в имение друзей — Загорье. (См. Том I, стр. 117-124), где 17 октября Л.Д. неожиданно скончалась. Зимой с телом жены В.И. вернулся в Петербург. В 1908 г. «среды» начались вновь. Вновь там «разбились» стихи, вновь велись беседы утонченнейшие, вновь

симпозиально встречались люди различных специальностей, профессий, мировоззрений, но — ушел из «сред» их дионисийский трепет, «умерла их душа», говорил Бердяев про Лидию. А вокруг В.И. попрежнему толпился народ, попрежнему (даже больше чем прежде) являлся он и мишенью нелепейших инсинуаций, и предметом безусловных поклонений. Эпитет «мудрый» сделался как-бы составной частью его имени. Близкие друзья и люди, мало знакомые, стали просить у «мудрого Вячеслава Иванова» особых личных свиданий не только для научных наставлений, но и для интимных исповедей. Приходить на исповеди к значительным писателям был в России установившийся обычай. Такие индивидуальные посещения получили название — *аудуенций*. (См. стр. 790). Еще несколько лет «башня» являлась «литературным центром» и средоточием элиты. Весною 1912 г. В.И. с Верой и Лидией (дочкою своей) уехал за границу. То был конец «ивановских сред». Осенью 1913 г. он на родину вернулся, но не в Петербург, а в Москву.

Что касается заселения «башни», то в течение года с половиною В.И. и Л.Д. были ее единственными обитателями. «Единственными» не значит, что они были одни. Их постоянно окружало множество гостей. Друзья у них ночевали, приезжие оставались неделями. Но всё же постоянных насельников не было. Впервые они появились лишь в начале февраля 1907 года. То были Максимилиан Волошин и жена его Маргарита Васильевна (ур. Сабашникова). Случилось это потому, что снимаемые Волошинами комнаты в квартире под «башней» понадобились хозяйке той квартиры, и Л.Д. предложила Макс и Маргарите переехать наверх, на «башню». В мансардной комнате, выходившей на Тверскую, сделали легкий ремонт; Волошин почему-то оклеил ее, и без того несветлую, мрачными, серыми обоями. Жить вчетвером было интересно, творчески плодотворно, но не привелось им долго пробыть вместе. Месяца через два Волошин отправился в свой Коктебель, и вскоре к нему поехала Маргарита. Они не вернулись на «башню» после смерти Лидии. Когда к весне 1907 г. после долгих сомнений: не опасно ли «переселить семью на вулкан» (см. Дневник В.И. 1906 г.; запись 2 июня) — В.И. и Л.Д. всё же решили привезти детей в Россию, они сняли соседнюю с комнатой Лидии квартирку, состоявшую из трех мансардных помещений. Вход в нее был лишь с «черной» лестницы. Пробили стену так, что получился общий коридор с комнатами, направленными на Тверскую; но отремонтировать новую квартирку к появлению детей не успели. Ликвидировав виллу Жавà, Марья Мих. Замятнина вместе с Костей (сыном Л.Д. от первого брака) и с «маленькой» Лидией (дочкой В.И. и Л.Д.) уже к Пасхе приехала на «башню». Прожили дома Лидия и Костя лишь несколько дней: сперва гостили в имении у знакомых, потом с Замятниной уехали

в Загорье, куда много позднее к ним приехали родители. Вера (дочь Лидии) осталась в Шатлэне (лишившись виллы, переехала к друзьям,) Она сдавала экзамены на аттестат зрелости; освободившись только к середине лета, она поехала прямо в Загорье. Старший сын Л.Д., Сережа, учился тогда в Англии.

Зимой, после возвращения В.И. на «башню», там, почти самовольно, надолго поселилась Анна Рудольфовна Минцлова (см. стр. 722). Собрания по средам (когда они возобновились) пришлось устраивать в большой столовой. Башенную комнату в течение некоторого времени сдавали иностранным корреспондентам при Гос. Думе. Потом ее сделал своею В.И.; он перенес туда все любимые вещи Лидии и ее небольшое бюро красного дерева, водворил массивный письменный стол «дедушки» (покойного отца Л.Д.), его кресла старинные, диваны и бесконечное количество книг, занявших всё пространство. «Маленькая» Лидия с Замятниной устроились в мансардной комнате Волошиных. Лидию угнетали печальные, серые обои, и В.И. для нее заменил их веселыми, голубыми. Он даже в «Дневнике» говорит о «Лидиной и Марусиной комнате, которую счастливым выбором обоим обратил в кусочек неба, в лазурный грот». (См. выше стр. 789). Вера въехала в правый сектор «башни» с окном на Таврический сад. В бывшей комнатке В.И. останавливались наезжавший из Юрьева студент Сережа (он поступил в Юрьевский университет: в Московский его не приняли с английским дипломом средней школы. См. стр. 747) и кадет Костя, отпускаемый на праздники из кадетского корпуса домой. Позднее в оранжевую комнату Л.Д. перенесли столовую. Три маленькие, Лидией Дим. присоединенные комнаты, были приведены в жилой вид, минимально меблированы и предоставлены гостям, сменяющимся калейдоскопно. Начиная с апреля 1908 г. в них прожил по приглашению В.И. четырнадцать недель Иоганес фон Гюнтер (см. выше стр. 737, 739). Обитателем тех мансард становился многократно, но неподолгу, любимейший друг В.И., человек блаженный, не от мира сего, и вдруг невероятно, пронзительно зоркий, знаток просодии, умный поэт — Юрий Верховский. Там порою ночевал созвучный В.И. религиозный философ Владимир Эрн, и раздавались беседы о предчувствии евангельского Логоса в древней Элладе. Там дней десять провел редактор неокантианского «Логоса», прекрасный оратор, тонкий мыслитель Федор Степун, специально приехавший в СПб., чтобы уговаривать В.И. стать сотрудником чуждого ему журнала. Там Андрей Белый писал свой «Петербург». Всех гостивших там друзей невозможно ни назвать, ни перечислить. Но всеми тремя комнатами временные насельники «ивановской башни» могли пользоваться только до позднего лета 1909 г., когда в две из них окончательно вселился Кузмин. В.И. надеялся упорядочить жизнь высоко ценимого им поэта. Он записал 6 авг.

1909 г. в свой Дневник: «Я радуюсь за Кузмина. Друзья находят его светлым и радостным. Он, кажется, счастлив, что живет здесь, и душа его ясна.» Кузмин убрал комнаты по-своему и, независимо от В.И., принимал там своих приятелей. Т.к. отношения между ним и В.И. вопреки обычаям Кузмина были простые, дружеские, прохладные, и у них «мечта скликалася с мечтой» только в поэзии, то долгое время никаких столкновений не было. Начались они на Мойке, редакции «Аполлона», но они не ограничились одними журнальными спорами. Кузмин убежал по своей независимой «черной» лестнице в какие-то притоны; возвращался с подбитым носом и синяками на щеках. В.И. пытался его облагоразумить; реакции бывали бурными, и не менее бурными бывали реакции на реакции. Потом «аббат» смущенный, умиленный становился мил и тих; происходило примирение: — не надолго, конечно. Всё же Кузмин благополучно прожил в квартире на Таврической до самого отъезда В.И. за границу, т.е. до весны 1912 г. (см. выше прим. к стихотворению — «Анахронизм» — «*Cor Ardens*» — и прим. к стихотворению «Свидание»; «Нежная Тайна» — в третьем томе). Тою же весною Марья Мих. Замятина передала квартиру знакомым и сама уехала к В.И. в Швейцарию. «Башня» была покинута навсегда.

- 754 Михаил Осипович Гершензон — известный литературовед, близкий друг В.И. (1869-1925). О нем см. в томе I-ом стр. 165-168 и примечания к «Переписке из двух углов» в томе III-ем. На стр. 753 — замечание В.И. «о таинственных и нежных причинах» относится к важнейшему событию в личной жизни М.Г., к браку его с Марией Борисовной Гольденвейзер (сестрой Александра Гольденвейзера, тонкого, любимого Толстым пианиста), женщиной чуткого ума и умного сердца.
- 757 В.И. и Л.Д.З. много и многим говорили о священной возможности духовно-душевно-телесного единения трех. Маргарита Волошина в своих воспоминаниях пишет: «У них» (речь шла о Вячеславе и Лидии — О.Д.) «была странная идея: если два человека, как они оба, совершенно слились воедино, то они могут любить Третьего. (...) Такая любовь есть начало новой человеческой Общины, больше того, новой Церкви, где Эрос воплощается полностью даже в теле и крови». Выражение «новой Церкви», конечно, не точно передает мысль В.И., но несомненно и он, и Лидия усматривали тогда в единении трех первый шаг на пути к соборности. Sie hatten eine merkwürdige Idee : wenn zwei Menschen, wie sie beide, so ganz eins geworden sind, können sie einen Dritten lieben. (...) Solch eine Liebe ist der Anfang einer neuen Menschengemeinschaft ja einer neuen Kirche, in der Eros bis ins Fleisch und Blut verkörpert wird ».

(Margarita Woloschin : Die Grüne Schlange, Lebenserinnerungen. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1954. S. 191.)

- 765 Статья «Ты еси», по словам В.И., была написана на рубеже двух годов: в конце декабря 1906 г. и в начале января 1907 г. Впервые она появилась в журнале «Золотое Руно» в 1907 г., 7, 8, 9.
- 776 Димитрий Евгеньевич Жуковский — с 1909 г. муж Аделаиды Герцык. Биолог по образованию, литератор по деятельности. В 1905 г. издавал «Вопросы Жизни».
- 780 Под псевдонимом Иван Странник писала жена Евгения Васильевича Аничкова — Анна Митрофановна. Женщина талантливая, умная, честолюбивая она долго жила в Париже, имела там блестящий салон, постоянно посещаемый другом ее, Анатоля Франсом, и, приехав в Петербург, собиралась возвращаться в высшем свете и в придворных кругах. Революционная деятельность ее мужа разрушила все ее планы. Что касается пребывания Аничкова в тюрьме, то причина была как нельзя более дикая. (Об отношениях В.И. с Аничковым см. том III). Евгений Вас. Аничков, (1861-1938) серьезный ученый, ученик А. Веселовского, исследователь «весенних песен», хороший медиевист, был человеком фантастическим, по старинному рыцарственным, со смешным оттенком донкихотства. Вместе с Ариадной Тырковой возвращался он из Парижа в Петербург. Был он ярим социалреволюционером, и как таковой, терпеть не мог социалдемократов. Но из галантности согласился помочь знакомой даме провести для партии нелегальную литературу. Ехал он с Тырковой в отдельном купэ железнодорожного вагона первого класса. У обоих вид был вполне барский. На границе вошел офицер, мельком взглянул на их паспорта и небольшие саквояжи, вежливо поклонился и направился к двери. Но, не успев он пройти в коридор как Аничков воскликнул: «nous sommes perdus». Офицер, конечно, вернулся, приказал сделать тщательный осмотр всего багажа и всех диванов, нашел компрометантные бумаги. Аничков естественно заявил, что спутница его ничего не знала и нелепого возгласа его не поняла. Он был арестован и приговорен к заключению в Петропавловскую крепость. То было его вторым заключением в тюрьму: первое произошло еще во время «аграрных беспорядков» 1905 года. Аничков явился в село Керемерко (Новгородской губ.) и горячей речью стал убеждать крестьян в необходимости захватить соседние имения. (Ближайшим соседним имением было его собственное имение «Ждани»). Крестьяне поспешили донести полиции, что барин велит грабить свой дом, — и Аничков был посажен в тюрьму.
- 781 Копорье — имение Зиновьевых подле крепости Копорье.

- 782 Гриневичи — родственники Евгении Антоновны Герцык. Казимир Герцык женился на ней после смерти своей первой жены, матери Аделаиды и Евгении. (См. выше стр. 717-720; 733-734).
- 784 Ольга Михайловна — жена Всеволода Эмильевича Мейерхольда. В.И. с нею дружил, у нее на даче по летам гостила «маленькая» Лидия. (Об отношениях В.И. с Мейерхольдом см. Том III-ий, прим. к стихотворению «Хоромное Действо» в сборнике «Нежная Тайна»).
- 785 По поводу введенного В.И. термина «кларизм» см. выше стр. 791, последний абзац примечания к стихотворению «Анахронизм», посвященному Кузмину.
- 791 «Велес» — журнал, который собирался издавать Городецкий. «Золотое Руно», 1909, № 6 предупреждает: — «В некоторых газетах появилось сообщение о журнале «Велес», который будет выходить в Петербурге с осени под редакцией А. Ремизова и С. Городецкого. Это неточно. «Велес» будет редактироваться и издаваться одним только С. Городецким. (...) «Велес» посвящается русскому и славянскому искусству». Слово «Велес» значит повелитель, правитель, власть имущий.
- 791 В.И. сблизился с Сергеем Константиновичем Маковским (1871-1962) в счастливый период его жизни, когда редактор и издатель «Аполлона» начинал осуществлять задуманный им журнал. Об изначальном согласии — идеологическом и техническом —, о позднейших спорах и бурях в редакции «Аполлон» см. Том III-ий.
- 796 Летом 1909 года «маленькая» Лидия гостила два месяца на даче у Беляевских. Беляевские были друзьями М.М. Замятниной. Семья состояла из трех сестер: Веры, Ольги и Юлии. Интереснее всех была Ольга Александровна. Судьба ее была печальной: Ольга Ал. потеряла мужа и четырнадцатилетнюю дочь. Горе ее не омрачило, а умудрило; тихая была она и духовно глубокая; писала стихи. В.И. любил вести с ней долгие, религиозные, душевные беседы. Жили сестры с 90-летней глухой матерью, имевшей неудобную привычку вслух, громогласно выражать свои суждения о присутствующих, всегда отрицательные.
- 798 Ольга Афанасьевна Глебова — первая жена художника Сергея Юрьевича Судейкина, актриса Петербургского Суворинского театра. Современники заметили ее в двух ролях пьес Юрия Беляева: — «Путаницы» и «Психеи». Анна Ахматова, сделав из нее персону (маску) в «Поэме без героя», сохранила для потомков память об ее игре, обогатив «Путаницу» из жизни актрисы взятой трагической чертой. Ольга Глебова-Судейкина умерла в Париже вскоре по окончании Второй Мировой войны.

- 800 Таня — прислуга на «башне». «Маленькая» Лидия любила с нею, женщиной смышленной, обсуждать всякие бытовые происшествия. Свечник — хозяин бакалейной лавки, постоянный поставщик Ивановых, человек себе на уме, обходительный. (На «башне» горело обычно много свечей). В.И. радовался на меткие, своеобразные замечания своей дочери.
- 804 Дуня — одна из девушек, сопровождавших Лидию Дмитриевну. Дуня вышла замуж за балтийского рыбака и поселилась с ним на берегу моря, недалеко от Петербурга. Сон В.И. оказался телепатическим: в ту пору Дуня тяжело болела (чего он не знал) и вскоре умерла. (О девушках, окружавших Л.Д. см. стр. 683).

BREVE AEVUM SEPARATUM

ГИМН

Музыка
Михаила Кузмина

Andante

Bre-ve ae-vum se-pa-ra-tum, lon-gum ae-vum

- con-ju-ga-tum in ho-no-rem Do-mi-ni.

Quis-quis ter-ram est perpes-sus veni-at huc vi-ta fes-sus.

In di-es sa-cra-mi-ni Agnus Dei sa-lus mun-di

The musical score is written in a three-staff system (treble, grand, and bass clefs) with a common time signature (C). The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. There are some triplets in the piano part, particularly in the second and fourth systems.

fac, ut ve-ni- a mus mun-di in Tu um tri-di - ni um

Pura lympha pe-des la-ves puri-fi-ces cul-pas gra-ves

pu-ri - ta - te i - - gni - um.

BREVE AEVUM SEPARATUM

(per basso e organo)

Музыка
Лидии Ивановой

Moderato

Organo

7

Basso

Bre - ve ae - vum se - pa - ra - tum

B *lon - gum ae - rum con - ju - ga - tum*

cresc.

B *in ho - no - rem Do - mi - ni.*

cresc.

⑬

B *f* *quis - quis ter - ram est per - pes - sus*

dim. *v*

B. *ve - ni - at huc vi - ta les - sus.*

dim. *v*

(Soste un poco)

B. *p*

In di - es sa - cra - mi - ni.

poco rit^o **20** *A tempo*
p (dolce)

B. *poco rit^o* *A - gnus De - i*

p *legato ma non troppo*

I (via princ.)

B. *sa - lus mun - di fac ut veni - a - mus*

B. *mun - - - - di in Tu - um tri - di -*

cresc.

B. *- - ni - um. Pu - ra lym - pha*

26

ff

I (ripieno)

marcato

B. *pe des la - ves, pu - ri - fi - ces*

B. *dim. cul - pas gra - ves pu - ri - ta - te* *p*

31

B. *i - gni - um*

6

33

B. *sentito*
p
III

B. *sentito*
III

B. *sentito*
III

39

dolce (come da lontano)

7

B. *Pu - ra lym - pha pe - des la - ves*

B. *pu - ri - fi - ces cul - pas gra - ves*

44

dim. e smorzando

B. *pu - ri - ta - te i - gni - um.*

dim. e smorzando

8

III Flauto dolce 8 p.

pp

rg. olo

I

ritardando molto

FINE

- ⊛ (questo pezzo può essere eseguito anche con due ritornelli cantati da un coro — battute 26 fino alla 31 e battute 39 fino alla 45. Cantare il primo brano *f* e il secondo *p*.)

Pu-ra lympha pe-ctus la-vas plu-ri-fi-ces cul-pas graves puri-la-te i-gni-um.

Все, протерпевшие долю земную,
придут сюда, жизнью истощенные.
Вы освещаетесь в днях.
Агнец Божий, Спаситель мира,
сподоби нас явиться чистыми
на Вечерю Твою.
Чистой водою омой наши ноги,
очисти грехи тяжкие
очистительным огнем.

- 439 И лучшие звезды преобретают мощь.
- 445 Любовь счастливою меня зовет ненапрасно
 страстнáя. Не о том ли благе,
 чтоб воедино стать, мы молим? И, став воедино,
 Господу служить? Ныне любовь небесная счастье приносит.
 Только бы не оскорбить любви Господней
 неразумием; только б не утратить даров благоуханий.
 Потому, да зовет меня счастливою страданье вероносное.
- 466 Розалия святого Николая.
- 497 Не пожелай, чтобы они были лучше.
- 693 Горящее сердце я воспел новой книгой.
 Ее я посвятил Валерию поэту
 В память священной дружбы.
- 745 Здравствуй и смотри, чтобы тебе не умереть раньше смерти.
- 771 О Мариинных роде и опоре Града Божия.
- 772 Будь счастлив, как я.
- 773 Мы от Бога рождаемся. На кресте умираем. Чрез Духа Святого
 воскресаем. Земля могила. Небо завесы. Ароматы могильные
 души растений (других жизнью?)
- 773 Горящий лечу, голодный насыщаюсь, пью соки сердецин, ем
 Розу.
- 774 Укрыться под младости покровом...
- 774 В красочном отблеске. («Фауст», часть II).
- 774 человечно, слишком человечно.
- 774 Теперь приеду в Петербург.
 Поездка в настоящее время представляется невозможной.
 Благодарю.

- 775 Такое прежуткое время,
 Такая тоска на душе,
 Что чудится — призраком шатким
 Маячит нам всё вдалеке.
- 778 Покончи сегодня с этим садом Приапа. Ныне и вечно Твоя.
- 779 Вы глубоко нечисты.
- 779 она им одержима
- 782 Радуйся и явися, Божий дар.
- 783 В самом деле, были всяческие происшествия и искушения, но я не пережил разочарований, потому что не верил преувеличенным обещаниям и не предавался мечтательности страстной и беспредельной. Суждение мое было здраво, разум мой ясен и независим, опыт мой аналитичен.
- 784 Удаляю сосуд бронзовый, ибо ты найдешь лучшие. Ты приказываешь мне принести то, что менее всего пригодно для украшения храма.
- 785 Они прерываются, не умирают.
- 786 Радостно тебя молю, чтобы дал ты мне насладиться даром Розы благоуханной. Розу подари, прошу тебя.
- 786 Не прогоняй мышей от дара, данного праху; ибо они молят Землю, чтобы она приняла прах и не отдала его демонам.
- 789 Человеческое, слишком человеческое — невозможно, неприемлемо при рассмотрении вещей божественных.
- 789 Лидия о крещении, посвящении и вине новом. Принимаю знак. Аминь.
- 798 У него артистическая тучность.
- 799 Господь с тобою. Прошу, чтоб ты пришла до ухода, вспомнив об ученике. Остаюсь покинутым; приду, если буду зван.
- 800 Телеграфировал в Нюрнберг. Письмо следует.
- 800 Всегда с тобою. Не будь покинутым, прихожу. Благословен Марией.
- 800 какая красота строгая, нежная и, в то же время, смущающая.

СОКРАЩЕНИЯ

АП	Автобиографическое Письмо
КЗ	Кормчие Звезды
Пр	Прозрачность
ЭР	Эрос
ЗЗ	Золотые Завесы
СА	Cor Ardens
ПЗ	По Звездам
НТ	Нежная Тайна
БМ	Борозды и Межи
ГИ	Границы Искусства
РВ	Родное и Вселенское
СВ	Свет Вечерний
ВИ	Вячеслав Иванов
ЛДЗ	Лидия Димитриевна Зиновьева-Аннибал
ЛВИ	Лидия Вячеславовна Иванова (дочь ВИ и ЛДЗ)
ДМ	Дарья Михайловна Дмитревская (первая жена В.И.)
Саша	Александра Вячеславовна Иванова (дочь В.И. и ДМ)
АТ	Анна Тимофеевна Дмитревская (мать ДМ)
НП	Новый Путь
ВЖ	Вопросы Жизни
Ап	Аполлон
ТД	Труды и Дни
ГАХН	Государственная Академия Художественных Наук
ГБЛ	Государственная Библиотека СССР имени Ленина

ERRATA в первом томе

Страница	Строка	Напечатано	Должно читать
32	сверху 10	Кормчие Звезды	Прозрачность
44	снизу 12	зачинаются	начинаются
58	сверху 17	ямбом	хореем
88	сверху 17	осенью	весною
101	сверху 21	Яр	Ярь
118	снизу 10	нет строки	Ярче сердцу улыбнулось
175	снизу 8	третьего	четвертого
196	снизу 8	1939	1940
316	снизу 10	Кифер	Кефер
317	сверху 13	Кифер	Кефер
317	снизу 6	Кифер	Кефер
318	сверху 12	Кифер	Кефер
367	снизу 19	приближешся	приближашеся
367	снизу 6	рекша	реша
368	сверху 13	глаголюше	глаголюще
405	снизу 10	Кифер	Кефер
846	снизу 7	Яр	Ярь

ОГЛАВЛЕНИЕ СТИХОВ

COR ARDENS

КНИГА ПЕРВАЯ:

COR ARDENS

	Посвящение	225
ECCE COR ARDENS		225-282
	Мэнада	227
СОЛНЦЕ-СЕРДЦЕ		229-237
	Хвала Солнцу	230
	Хор Солнечный	231
	Солнце (Газэла)	231
	Assai palpitasti	232
	Завет Солнца	233
	Псалом Солнечный	234
	Солнце-Двойник	235
	Сердце Диониса	236
	De profundis	237
ОГНЕНОСЦЫ		238-243
	Огненосцы (Дифирамб)	239
СУД ОГНЯ		244-248
	Суд Огня	245
ГОДИНА ГНЕВА		249-257
	Зарева	250
	Мечь Мечная	251
	Озимь	251
	Под знаком Рыб	252
	Пусима	252
	Астролог	253
	Rorulus-Rex	253
	Тихая Воля	254
	Sacra Fames	254
	Люцина	255
	Язвы гвоздиные	256
	Стены Каиновы	256
	Палачам	257
СИВИЛЛА		258-262
	На Башне	259
	Медный Всадник	259
	Iris in Iris	261
	Молчание	262
СОЛНЦЕ ЭММАУСА		263-270
	Путь в Эммаус	264
	Лицо	265

Пасхальные свечи	265
I. Пусть голод пленниц-душ неутолим	265
II. Христос Воскрес! Воскрес Христос!	266
Мистический Триптих	266
I. Притча о Девах	266
II. Храмина Чуда	266
III. Небо — вверху, небо — внизу	267
Semper morior, semper resurgo	267
Тайный Голос	268
Аттика и Галилея	268
ПЕСНИ ИЗ ЛАБИРИНТА	271-276
Песни из Лабиринта	272
I. Знаки	273
II. Тишина	273
III. Память	273
IV. Игры	273
V. Сестра	274
VI. В облаках	275
ПОВЕЧЕРИЕ	277-282
Загорье	278
Нива	278
Креница	279
Покров	279
Неведомое	280
Улов	280
Предчувствие	281
Exit Cor Ardens	281

КНИГА ВТОРАЯ:

SPECULUM SPECULORUM

Посвящение	284
ARCANA	284-300
Carmen Saeculare	286
Строки Валерио Брюсову	286
I. Subtile virus caelitum	286
II. Vitiato melle cicuta	287
III. Adamantina proles	288
IV. Aevum aetherium	288
Весы	289
Возрождение	290
Mi fur le serpi amiche	290
Узлы Змеи	291
Химеры	291
Созвездие Орла	292
Жертва Агнчая	293
Жрец озера Неми (Лунная баллада)	293
Сон Мелампа	294
Примечание к поэме: «Сон Мелампа».	300
РУНЫ ПРИБОЯ	000-000
Валун	302
Пригвожденные	302

Неотлучные	303
Об-он-пол	304
Знамения	304
Taedium Phaenomenon	305
Fata Morgana	305
В лепоту облечеса	305
Из далей далеких	306
Бессонницы	307
1. Что порхало, что лучилось, —	307
2. В комнате сонной мгла	307
3. Казни-ль вестник предрассветный	308
Рассвет	309
Утро	310
Весенняя Оттепель	310
Ливень	311
Осень	311
Фейерверк	312
Vates	312
СЕВЕРНОЕ СОЛНЦЕ	314-323
Северное Солнце	315
На Родине	315
Москва	316
Духов День	316
Троицын День	317
Под березой	318
Март	318
Ущерб	319
Вечеровое Коло	319
Заря-Заряница	320
Мертвая Царевна	321
Ожидание	321
Повилики	321
В алый час	322
Лебеди	322
Сфинксы над Невой	323
ПРИСТРАСТΙΑ	324-355
Терцины к Сомову	325
Апотропэй	326
«Венок»	327
Бог в Лупанарии	327
Сновидение Фараона	328
25 марта 1909	329
1. Как Рафаил, зрачок в ночи слепой	329
2. Вещунья снов, волшебных слов ве- дунья	329
Тени Случевского	330
Самоотчуждение	330
Золот-ключ	331
Таежник	331
Petronius Redivivus	332
Анахронизм	332
Выздоровление	333
Consolatio ad sodalem	334
Sonetto di Risposta. Осенены сторожевою Башней	335
Кошница Ор	335
Sonetto di Risposta. Не верь, поэт, что гимнам учит книга	336

Надпись на исчерченной книге	336
Gastgeschenke	337
1. Wo mir Sonnen glühn und Sonnenschlangen	337
2. Dess Gesang dich muss verehren, Sphärenklang	338
3. Und wär es kein Trug	338
4. Reime lern ich wieder binden	339
5. Gleich ich doch, wenn auch opfernd, einem Lamme	339
6. Die Zeit ist fern, wo man im Felsen-grabe	339
Подстерегателью	340
Девяностолетней	340
Напутствие	341
Славянская женственность	342
Палатка Гафиза	342
1. Снова свет в таверне верных	342
2. Друзья! вам высоких веселий	343
Из Бодлэра	344
1. Сплин	344
2. Маяки	344
3. Человек и Море	346
4. Цыганы	346
5. Предсуществование	347
6. Красота	347
Из Байрона	348
1. Какая радость заменит бывшее свет-ных чар	348
2. Заветное имя сказать, начертать	348
3. Сияй в блаженной, светлой сени!	349
4. Надежду Счастьем не зови	350
5. На воды пала ночь, и стал покой	350
К. Бальмонту	352
Ее Дочери	352
Leoni Aquila Alas	353
Сорокоуст	353
Campus Aratra Vocat, Fatalia Fert Juga Virtus	353
I. Пройдет пора, когда понурый долг	353
II. Услада сирым — горечь правды древней	354
Ultimum Vale	354
ЭПИЛОГ	356-359
Поэту	357
1. Вершины золота	357
2. Поэт, ты помнишь ли сказанье	358
3. Когда вспоит ваш корень гробовой.	358

КНИГА ТРЕТЬЯ:

ЭРОС

	Посвящение	362
I.		
	Змея	363
	Сад Роз	364
	Китоврас	365
	Утро	365
	Заря Любви	366
	Заклинание	366
	Печать	366
	Сирена	367
	Жарбог	367
	Три Жала	368
	Вызывание Вакха	368
	Двойник	369
	Ропот	370
	Раскол	370
	Ожидание	371
	Гость	371
	Целящая	372
	Дверь	373
	Лета	374
II.		
	Симпосион	375-382
	I. Антэрос	375
	II. Гермес	375
	III. Похороны	376
	Порука	376
	Мать	377
	Орлу	378
	Небосвод	378
	Истома	379
	Зодчий	380
	Художник	380
	Кратэр	381
	Пожар	381
	Утешитель	382
	Нищ и светел	382

ЗОЛОТЫЕ ЗАВЕСЫ

I.	Лучами стрел Эрот меня пронзил	384
II.	Сон развернул огнязычный свиток	384
III.	Во сне предстал мне наг и смугл Эрот.	385

IV. Таинственная светится рука . . .	385
V. Ты в грезе сонной изъясняла мне.	386
VI. Та, в чьей руке золотых запруд ключи	386
VII. Венчанная крестом лучистым лань	387
VIII. Держа в руке свой пламенник опасный	387
IX. Есть мощный звук: немолчною волной	388
X. Что в имени твоём пьянит? Игра-ль	388
XI. Как в буре мусикийский гул Ган- дарв	389
XII. Клан пращуров твоих взрастил Тибет	389
XIII. В слиянных снах, смыкая тело с телом	390
XIV. Разлукой рок дохнул. Мой алоц- вет	390
XV. Когда уста твои меня призвали .	391
XVI. Единую из золотых завес	391

КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ:

ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ

КАНЦОНА I	396-400
Великий колокол на богомолье тебя позвал	397
СПОР. Поэма в сонетах	401-406
Читателю	401
I. Явила Смерть мне	402
II. И с гневом я	402
III. Мне Смерть в ответ	403
IV. Сжал зубы гнев глухой	403
V. Злорадный страж	404
VI. Мне Смерть в ответ	404
VII. Как мертвый уголь	405
VIII. Сказала. Я взглянул	405
IX. И в духе был восхищен	406
СЕСТИНА	407-409
У зыблемых набатом Океана	408
ВЕНОК СОНЕТОВ	410-419
I. Мы — два грозой зажженные ствола	412
II. Два пламени полуночного бора .	412
III. Мы два в ночи летящих метеора	413
IV. Одной судьбы двужалая стрела	413
V. Одна рука одержит удила	414
VI. Единая двух коней колет шпора .	414
VII. Два ока мы единственного зора	415
VIII. Мечты одной два трепетных крыла	415
IX. Мы двух теней скорбящая чета .	416
X. Над мрамором божественного гроба	416

XI. Где древняя почит красота . . .	417
XII. Единых тайн двугласные уста . . .	417
XIII. Себе самим мы Сфинкс единый оба	418
XIV. Мы две руки единого креста . . .	418
КАНЦОНА II	420-423
Сидящую на мраморном столпе	421
ГОЛУБОЙ ПОКРОВ. Цикл сонетов	424-429
Prooemion	424
I. Покорствуя благим определеньям	425
II. Я видел: путь чертя	425
III. Над глетчером	426
IV. Пустынных крипт и многостол- пных скиний	426
V. Когда бы отрок смуглый	427
VI. Есть нежный лимб	427
VII. И там войти в твое живое лоно	428
VIII. Лазурь меня покровом обняла	428
IX. И вновь Конь бледный зрим	429
КАНЦОНА III	430-432
Я вопрошал полуденные волны	431
ТРИПТИХИ	433-441
<i>Розы</i>	434-435
I. Пора сказать: я выпил жизнь до дна	434
II. Не ты ль поведала подругам	434
III. С порога на порог преодолений	435
<i>Струи</i>	435-437
I. Я озером дремал	435
II. Я льюсь, и льюсь	436
III. И ринула свой ключ	436
<i>Мирты</i>	437-438
II. Вращается несменно рдяный круг	437
II. Ты требуешь, Любовь	437
III. Еще видений слава осветляла	438
<i>Снега</i>	438-440
I. На свой утес	438
II. Оснежены сквозных ворот затворы	439
III. Мощь новую приемлют надо мной	439
<i>Золотые сандалии</i>	440-441
I. Меж пальцами Твоих пречистых ног	440
II. Когда б я знал	440
III. Благословен твой сонм	441
ЭПИЛОГ	442-445
<i>Лады любви</i>	442
<i>Глосса</i>	442-444
1. Виденьями и знаками меня	443
2. Я знаю: здесь любовь	443
3. Уже весны благоуханный дух	444
4. Последний знак, и будут два — одно	444

КНИГА ПЯТАЯ:

ROSARIUM

Посвящение	448
ПРОЛОГ	449-450
Ad Rosam	449

ГАЗЭЛЫ

I. ГАЗЭЛЫ О РОЗЕ	452-456
I. Роза Меча	452
II. Роза Преображения	452
III. Роза Союза	453
IV. Роза Возврата	454
V. Роза Трех Волхвов	454
VI. Роза обручения	455
VII. Роза Вечных Врат	455
II. TURRIS EBURNEA	457-458
I. Изваяна не из камней	457
II. Манны ты живой ковчег	457
III. Ты нам дашь цветы лазурные	458
III. НОВЫЕ ГАЗЭЛЫ О РОЗЕ	459-463
I. Роза Огня	459
II. Роза Горы Кармела	459
III. Роза Царицы Савской	460
IV. Роза Крови	460
V. Роза Царского Сына	461
VI. Роза Пчелиного Жала	461
VII. Роза Диониса	462
VIII. Una	462

ЭПИЧЕСКИЕ СКАЗЫ И ПЕСНИ

I.		
	Сон Матери-Пустыни. (Духовный стих)	465
	Три Гроба	466
	Ροσάλια τοῦ ἁγίου Νικολάου	466
	Святая Елисавета	468
II.		
	Атлантида	470
III.		
	Солнцев Перстень	472

В СТАРОФРАНЦУЗСКОМ СТРОЕ

Cor Ardens Rosa (Баллада)	484
Тернистый Путь. (Lai)	485
Signum Rosae. (Huitain)	485
Весна (Рондель)	485
Адонис. (Рондель)	486
II Tramonto (Рондо)	486
Вечерний Луч. (Рондо)	487
Rosa Centifolia (Триолет)	487

СОНЕТЫ

Розалии	490
Душа и Жених. (Триптих)	491-492
I. Из голубых глубин расцветший цвет	491
II. О терний заросли в долине слез	491
III. Как проникает розу солнце дня	492
Cruх Amoris	492
Cruх Florida	493
Rosa in Cruce	493
Роза Ветров	494
Огненный Змий	494
Плоть и Кровь. (Диптих)	495-496
I. Святыня плоти, Роза! Чем нежней.	495
II. Святыня крови, Роза! Нектар плен- ный	495
Утренняя Молитва	496
Италия	496
Розы в Субиако	497-498
I. Не ветерком колеблемые трости	497
II. Коль, вестник мира, ты войдешь в покои	497
Собор св. Марка	498
Поэт	498

АНТОЛОГИЯ РОЗЫ

(ЭЛЕГИЧЕСКИЕ ДВУСТИШИЯ)

I. Роза говорит	501
II. Изиды	501
III. Sol Incarnatus	501
IV. Купина	501
V. Rosa Sophia	502
VI. Лотос	502
VII. Кратэр	502
VIII. Киммерийские Розы	502
IX. Аркона	502
X. Гроза	502
XI. Роза-Армида	503
XII. Паоло и Франческа	503
XIII. Жрицы Киприды	503
XIV. Возрасты	503
XV. Воспоминание	503
XVI. Пир	503
XVII. Saturnia Regna	504
XVIII. Мертвая Роза	504
XIX. Поцелуй	504
XX. Sub Rosa	504
XXI. Ultima Cera	504

РАЗНЫЕ ЛИРИЧЕСКИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

Развод	506
Кольбельная Баркарولا	506
Адриатика	507
Молчание	508
Белые Розы	508
Взыскующие Града	509

Роза Ночей	509
Просинец	510
Паломница	510
Зимние Сумерки	511
День Вознесения	511
Лебедь	512
Бельт. 1—9	512
ФЕОФИЛ И МАРИЯ (повесть в терцинах)	516
ЭПИЛОГ	529
Eden	531

