

А 21 4  
49

# ТРУДЫ И ДНИ

ИЗДАТЕЛЬСТВА «МУСАГЕТЬ».

ТЕТРАДЬ ВОСЬМАЯ.



МОСКВА  
1916.

1-Р. 003.



8540/

~~1917~~  
49.

12 мз-п. 1917

# ТРУДЫ И ДНИ

ИЗДАТЕЛЬСТВА «МУСАГЕТЬ».

ТЕТРАДЬ ВОСЬМАЯ.



МОСКВА  
1 9 1 6.

ГРЪДНИ ЧИН

ИСТОРИЧЕСКИ АРХИВ

СОФИЯ

Истор. архив на  
НКП РСФСР  
Кат. № 31885  
197 г.

Гос. Цан.  
Истор. архив  
Библиотека



## СОДЕРЖАНІЕ

тетради восьмой.

### ОТДѢЛЪ I.

#### DANTEANA.

- I. J. Vander Meulen. О планетныхъ сферахъ Дантова «Рая» въ свѣтѣ астрософи. . . . . 9— 22  
II. Н. Соловецкій. Божественная Комедія. . . . . 23— 45

### ОТДѢЛЪ II.

- Николай Бердяевъ. Гносеологическое размышленіе объ оккультизмѣ. . . . . 49— 69  
Н. Брюсова. О музыкѣ . . . . . 70— 86  
Н. Соловецкій. Символизмъ и Фальсификація. . . . . 87— 91  
Димитрій Недовичъ. Hermetika . . . . . 92— 95  
Сергѣй Дурылинъ. Академическии Лермонтовъ и лермонтовская поэтика. . . . . 96—134  
Н. П. Киселевъ. Эфемериды.  
II. Метрическія замѣтки къ Лермонтову. . . . . 135—147  
III. Размѣры Дельвига. . . . . 148—157  
Сергѣй Бобровъ. Вестибюль російской благона-мѣренности . . . . . 158—162  
Э. П. Бикъ. Девяносто шестая проба . . . . . 163—167
-

ОТДѢЛЪ I.

## DANTEANA.

### I.

### О планетныхъ сферахъ Дантова «Рая» въ свѣтъ астрософіи.

*(Переводъ съ голландскаго по рукописи).*

«Довѣрчиво», сказала Беатриче,  
«Ты съ ними говори и говори,  
Ихъ за боговъ безсмертныхъ почитая!»

Dante, Par. V 122—123.

### I.

Возвышенныя, до сихъ поръ не превзойденныя никѣмъ, картины Неба, представленныя Алиггери Данте въ его «Paradiso», гдѣ онъ изображаетъ въ символическихъ образахъ свой дѣйствительный полетъ къ Богу чрезъ планетныя сферы, находятся въ столь строгомъ соотвѣтствіи съ астрософіей, съ ея ученіемъ о существѣ планетныхъ сферъ небесныхъ, что кажется нелишнимъ подробнѣе отмѣтить это знаменательное соотвѣтствие.

Однако предварительно должно опредѣлить и разъяснить то существенное различіе, которое искони существуетъ между астро-Софіей, звѣздной Премудростью, и обычно нынѣ упоминаемой—астрологіей.

Первая обнимаетъ мудрость (вѣдѣніе), обрѣтаемую тѣмъ, кто, причастный мистеріи, душевно и духовно возносится надъ сферой просто земной, объемлющей всѣ связи, отношенія и инте-

ресы, ограниченные узкой сферой планеты-Земли, и возвышается до участия въ таинственной жизни высшихъ планетарныхъ сферъ. Поэтому и въ великомъ твореніи Алигieri предварительно изображается восхождение на Гору Чистилища (иначе «Гора очищенія»), принадлежащую еще земной сферѣ, а также пребываніе поэта въ «земномъ раѣ», и тогда лишь начинается повѣствованіе о вознесеніи на небо,—о восхожденіи по планетарнымъ сферамъ «небеснаго рая» къ Божественной Троицѣ. Въ восхожденіи этомъ, первой ступеню котораго является восхождение по семи планетарнымъ сферамъ,—изображается то, что является типическимъ для каждой сферы, развертывается картина всѣхъ различіи въ самомъ внутреннемъ существѣ отдѣльныхъ сферъ. Должно подчеркнуть, что сферы эти въ изображеніи Алигieri взяты сами по себѣ, безъ всякаго отношенія къ земному средоточію, внѣ всякой зависимости отъ интереса къ землѣ съ ея собственной сферой, оставленной позади—душою влекоюю безостановочно ввысь и впередъ.

Астрология, напротивъ, стоитъ на иной точкѣ зрѣнія, принимая землю за центръ своихъ созерцаніи, изучая и познавая дѣйствія всѣхъ другихъ планетъ и созвѣздіи лишь постольку, поскольку они отражаются въ земной сферѣ, свидѣтельствуя о себѣ въ предѣлахъ послѣдней. Астрология исходнымъ пунктомъ беретъ землю; опираясь на точныя данныя астрономической, положительной науки, она прочно устанавливаетъ расположение звѣздъ на небѣ. Сообразно такой «небесной картѣ», тому, какъ послѣдняя является для земли (или для данной точки на ея поверхности), складываются различныя воздѣйствія планетъ и созвѣздіи на землю такимъ образомъ, что въ астрологическихъ силахъ, содержащихся въ каждой планетѣ, какъ астрологическомъ центрѣ, возникаютъ модификаціи, видоизмѣняющія совокупное вліяніе этихъ силъ относительно планеты-Земли.

Хотя и астрология, подобно астрософіи, связываетъ съ каждой данной планетой или звѣздой опредѣленный, устойчивый типъ душевно-духовной силы, тѣмъ не менѣе она ограничивается лишь изученіемъ различія вліяніи этихъ силъ, суммированіемъ ихъ и изслѣдованіемъ всѣхъ связей и отношеній ихъ къ землѣ, какъ къ центральной точкѣ. Астрософія напротивъ свободна



отъ всякой связи съ землей, она восходитъ къ сферамъ планетъ небесныхъ и созвѣзди, чтобы пережить сущности ихъ, какъ таковыя, внѣ привходящихъ извнѣ вліяній, внѣ всякихъ иныхъ соображеніи и интересовъ. Въ астрологии рѣчь ведется о планетахъ и звѣздахъ, какъ о центрахъ, изливающихъ на землю свои силы, дѣйствующія то гармонически, то дисгармонически на сферу земную. Астрософія ведетъ рѣчь о различныхъ планетарныхъ сферахъ, какъ о душевно-духовномъ творческомъ поприщѣ, на которомъ обнаруживаютъ себя ихъ сущности, при чемъ внимание сосредоточивается единственно на самомъ характерѣ этихъ существъ, а также на отношеніи той или иной планетной сферы къ другимъ.

Совершенно также и высокое твореніе Данте изображаетъ исключительно истинныя, положительныя, самобытныя духовныя силы каждой планетной сферы.

Въ «Commedia Divina», въ согласіи съ ученіемъ католической церкви, душамъ, закончившимъ свое земное, человѣческое существованіе, дается возможность восхожденія въ сферу «земного рая», послѣ очищенія въ чистилищѣ и по восхожденіи на «гору очищенія», возможность вознесенія въ сферы болѣе высокія, или—низверженіе въ подземныя сферы, въ совокупности своей составляющія преисподнюю (Inferno). Сверхъ-зѣмное и подъ-зѣмное состоянія являются достояніемъ человѣческой души; въ зависимости отъ того, какъ совершаетъ свой земной путь душа, уготовляетъ ли она себя къ лицезрѣнію Бога, какъ въ первомъ случаѣ, или становится слугою богоотступника Люцифера, шагъ за шагомъ впадая во власть его и дѣйствіемъ его силъ втягиваясь навѣки въ нѣдра земныя—совершается посмертное странствованіе душъ по сферамъ космоса.

## С

Сферой, всего ближе лежащей къ земному раю, высочайшей точкѣ на землѣ, является, согласно астрософіи, сфера Луны. По ученію астрософіи сфера Луны въ ея небесномъ аспектѣ является обладательницей силъ мудрости, получающей въ ней свое отраженіе, подобно тому, какъ звѣздное небо отражается въ недвижномъ зеркалѣ морского лона. Такъ обрѣтаетъ отобра-

жение свое и образъ своего подобія божественная премудрость въ самой низшей изъ семи планетныхъ сферъ. Лишь пассивный, негативно-отражающій характеръ имѣетъ лунная сфера неба. Поэтому ее справедливо сравниваютъ съ душевной силой, лежащей въ основѣ начала влажности (воды); она есть сила отражающая, негативная, нѣчто, содержащее въ себѣ въ то же время начало подвижности, измѣнчивости, безформенно выражающееся въ разнообразіи безчисленныхъ формъ и отражающее въ своей поверхности всѣ проявленія и обнаруженія въ ихъ разнообразіи и даже противоположности.

Такой характеръ лунной сферы выявленъ въ твореніи Данте черезъ изображеніе душъ, представшихъ ему въ этой сферѣ съ самаго начала, какъ рядъ отображеній. Ихъ облики возникаютъ и снова внезапно расплываются, подобно отраженіямъ въ морскомъ лонѣ; то вдругъ возникаютъ они обращенными, какъ въ зеркалѣ. Ихъ человѣческій обликъ еще можно узнать, но онъ расплывается, уплывая ввысь въ сіяніе, и впервые становится четко-зримымъ лишь въ высочайшей сферѣ неба, въ сіяніи Небесной Розы. Такимъ образомъ здѣсь ясно отмѣчено, какъ въ лунной сферѣ подлинныя обличія человѣческихъ душъ, хранящія свои идеальные прообразы въ Небесной Розѣ, отображаются лишь какъ подобія. Изъ описанія Данте вытекаетъ, что въ лунной сферѣ пребываютъ преимущественно тѣ души, которыя не сдержали своихъ добровольныхъ обѣтовъ, данныхъ нѣкогда на землѣ. Онѣ какъ бы остались нѣсколько въ долгу у земли, хотя бы это и произошло, какъ въ обоихъ примѣрахъ Данте (монахини Пиккарда и Констанція), противъ ихъ собственной воли, по внѣшнему принужденію. То обстоятельство, что обитающія на Лунѣ души сохраняютъ еще въ себѣ черты человѣческаго, вполнѣ связано съ этимъ неотданнымъ землѣ долгомъ. Пожертвованіе черезъ принятіе обѣта послушанія высшимъ даромъ, свободой воли, ради Того, Кто даровалъ человѣку эту свободу,—Данте разсматриваетъ, какъ нѣчто такое, чего не можетъ ни замѣнить ни возмѣстить никакой иной обѣтъ, никакая другая жертва, ибо большей и равной жертвы нѣтъ и быть не можетъ. Поэтому нарушеніе подобнаго добровольнаго обѣта предъ Самимъ Богомъ, даже и по внѣшнему принужденію, является по Данте про-

ступкомъ, ибо воля давшаго обѣтъ уже ему не принадлежитъ, а возвращена добровольно Богу.

Согласно творенію Данте души, не сдержавшія обѣтовъ, пребываютъ въ той сферѣ, гдѣ всего менѣе возможно обрѣсти свободную волю, ибо вся сфера эта есть лишь негативное отображеніе отраженной Премудрости (Софи). Все же души эти, или точнѣе тѣни душъ, могутъ вкушать тѣнь блаженства благодаря ихъ цѣльной и полной вѣрѣ въ справедливость Творца, помѣстившую ихъ въ данную планетно-небесную сферу навсегда.

## §

Слѣдующей, второй сферой является сфера Меркурія. Въ ней не только пребываетъ отраженіе божественной премудрости, но царствуетъ положительная сила, сочетающаяся съ послѣдней. Въ сферѣ Меркурія, благодаря мужественному дѣйствию этой силы, не только возникаютъ отображенные облики премудрости, но воспринимается также и свѣтъ небесный, обнаруживающійся, какъ собственный свѣтъ, какъ сила свѣта или способность этой сферы сіять (свѣтиться). Силою собственного свѣта сферы Меркурія премудрость изъ безцвѣтнаго отраженія становится живой, свѣтозарной, образующей формы, творческой. Это свойство второй сферы обнаруживается у Данте въ томъ, что души, населяющія ее, обладаютъ свойствомъ излучать свой собственный свѣтъ, являясь свободными отъ пассивности душъ лунныхъ и принадлежа къ чину душъ болѣе высокихъ. Свѣтовая сила сферы Меркурія, соединенная съ небесною премудростью, обнаруживаетъ себя въ божественной справедливости, отпечатлѣваясь въ сферѣ этой, какъ законмѣрность; право и законъ царствуютъ въ сферѣ Меркурія. Души, здѣсь обитающія, въ особенности подлежатъ влиянію этихъ обѣихъ силъ; поэтому не безъ глубокаго основанія Данте упоминаетъ здѣсь о тѣхъ душахъ, которыя во время своей земной жизни выдавались своимъ честолюбіемъ, — тѣмъ свойствомъ, которое влечетъ душу къ прекраснымъ дѣяніямъ, но не во имя любви, а ради славы, т.-е. во имя любви къ славѣ. Поэтому на душахъ Меркурія сохраняется нѣкій земной отпечатокъ, слѣды земныхъ порывовъ, движеніи и до-

стижении, человѣческихъ интересовъ, память о жаждѣ осуществленія, какъ въ рѣчи императора Юстиніана (VI 112—114 и 121—123):

Но эта наша малая звѣзда  
Исполнена тѣхъ душъ, что ради славы  
Творили тамъ лишь доброе всегда.

.....  
Живая справедливость въ насъ сердца,  
Злу чуждыя, на вѣки исполняютъ  
Блаженствомъ и покоемъ безъ конца!

♀

Третья сфера — Венеры — обладаетъ еще одной новой силой. Въ ней не только свѣтозарно усваивается божественная премудрость, но въ нее излучается также и то, что обнаруживаетъ себя, какъ божественная любовь. Сфера сія проникнута не только сіяніемъ свѣта, но также и духовнымъ тепломъ. Поэтому согласно творенію Данте, исполненному высокаго ясновидѣнія, третья сфера неба населена душами, подобными пламенамъ; эти души исполнены не только собственнымъ свѣтомъ, но и собственнымъ тепломъ, духовнымъ пыланіемъ, подобны огню, зримы въ пламенныхъ образахъ. «Небо Венеры» — послѣдняя область, гдѣ блаженные носятъ все еще человѣческія черты, слѣды земного, ибо во время земной жизни своей, они сочетались съ существомъ божественной любви несовершеннымъ образомъ; они предались тому, что обычно называется на языкѣ земли «любовью», по существу же является въ той или иной мѣрѣ чувственнымъ влеченіемъ животнаго порядка. Если подобныя души и одарены благочестивой природой, все же онѣ осуждены пребывать въ предѣлахъ третьяго неба, гдѣ божественная любовь воспринимается лишь несовершенно въ сравненіи съ тѣмъ, какова она въ сферахъ болѣе высокыхъ, болѣе близкихъ къ Небесной Розѣ. Не безъ основанія повѣствуетъ Данте, что встрѣтилъ въ этой сферѣ поклонниковъ и служителей идеи гармоніи, выражающейся то въ устроеніи общественныхъ связей между людьми — въ лицѣ Карла Мартелла, вѣщающаго (VIII 49—51):

Но міръ не долго мною обладалъ,  
Когда-бъ иначе было, не свершилось  
Тѣхъ горестей, что рокъ ему послалъ!

то въ обладаніи даромъ строя пѣсни—въ образѣ трубадура Фолько Марсельскаго («сіяющая и рѣдчайшая драгоцѣнность»... «ясность, подобная нѣжному рубину, на который паль лучъ солнца»).

Божественная любовь воспринимается и отображается въ третьей сферѣ не въ той всеполнотѣ, въ которой всѣ являются объединенными другъ съ другомъ по слову Христа: «Да будутъ всѣ едины, какъ Я единъ съ Тобою, Отецъ!», не въ совершенномъ своемъ всеединствѣ, но лишь въ стремленіи къ нему. По ученію астрософіи, въ «небѣ Венеры» обрѣтаетъ свое сосредоточеніе и завершеніе все то, что тончайшимъ образомъ выражается въ гармоніи красокъ и звуковъ, въ ритмѣ началъ, связанныхъ такъ или иначе съ сферой земли—съ присоединеніемъ однако самостоятельнаго душевнаго начала. Этотъ гармоническій строй, утонченнѣйшій и одухотворенный, носить въ себѣ всѣ идеальныя основы всякаго художества, и сфера эта является послѣдней изъ тѣхъ, гдѣ дѣйственны духовные элементы, непосредственно связанныя съ землей.



Сфера Солнца (четвертая) въ астрософіи разсматривается, какъ центральная въ отношеніи семи планетныхъ сферъ. Тогда какъ въ трехъ предшествующихъ сферахъ еще бросается взглядъ назадъ, на землю, солнечная сфера есть первая, гдѣ небесная премудрость, божественный свѣтъ и божеская любовь сочетаются въ столь совершенной гармоніи, что сама сфера сія становится первоисточникомъ премудрости, свѣта и любви. Она является вратами и началомъ горнихъ сферъ, въ которыхъ господствуютъ различныя степени совершенства, и гдѣ души блаженствуютъ, не вѣдая ни единой тѣни земной,—блаженствомъ, не омрачаемымъ ничѣмъ, отражая, какъ вѣчное сіяніе рая, свое совершенство. Благодаря совершенному излученію божественной премудрости, достигается блаженными душами истинное постиженіе тайны тайнъ—троичности Бога. Онѣ обрѣтаютъ въ вѣдѣніи этомъ свое небесное яство и становятся воистину дѣтьми Божиими. Ихъ должно назвать мужами (героями) христіанской мудрости. Данте помѣщаетъ въ этой сферѣ

святыхъ мудрецовъ, великихъ посвященныхъ христіанской, вѣчной премудрости, Альберта Великаго, Тому Аквинскаго и другихъ, во время земной жизни своей достигшихъ высочайшей степени совершенства на пути истиннаго богопознанія, благодатнаго богословія. Уже на землѣ, сияя подобно солнцу, дарующему имъ свѣтъ и пылъ, какъ живыя силы, являли они дивное средоточіе божественной мудрости и духовной мощи тамъ, гдѣ все проникаетъ тьма.

Души, которыя на землѣ достигли сверхчеловѣческой силы, ставшія носителями и служителями божественной науки, достигнувъ по смерти горнихъ, солнечныхъ сферъ, утрачиваютъ всѣ черты земного человѣческаго образа. Данте изображаетъ ихъ облики сияющими кругами, колесами, являющими символъ ихъ полной, завершенной въ себѣ самой (подобно кругу) совершенной мудрости. Каждое такое сияющее колесо образуетъ живой кругъ; круги эти, въ числѣ двѣнадцати, сочетаясь одинъ съ другимъ, образуютъ подобія тѣхъ верховныхъ сферъ, которыя именуются «небомъ неподвижныхъ звѣздъ», гдѣ завершается кругъ двѣнадцати основныхъ созвѣздіи, правящихъ движеніемъ всѣхъ звѣздныхъ сферъ, ведущихъ ритмъ ихъ небесной гармоніи.

Астрософія видитъ въ Солнцѣ живое сердце планетныхъ сферъ, прозрѣвая въ существѣ Солнца, въ его отношеніи къ планетамъ и другимъ сферамъ, символъ божескаго средоточія; свѣтъ, тепло, жизнь и любовь изливаетъ Солнце на иныя планеты. Въ совершенномъ согласіи съ этимъ воззрѣніемъ Данте помѣщаетъ въ солнечную сферу («небо Солнца») дѣтей Божиихъ, святыхъ мудрецовъ, питающихся постиженіемъ св. Троицы.



Насколько солнечная сфера является средоточіемъ и источникомъ свѣта, тепла (пыла) и жизни, истекающихъ на другія сферы, настолько въ сферѣ Марса силы эти обнаруживаютъ себя въ совершенствѣ дѣяній. Сила солнечной сферы преобразуется здѣсь въ силу свершенія, но свершенія того, что подготовлено и предопредѣлено предшествующей ступенью божественной мудрости, въ силу святыхъ, совершенныхъ дѣлъ.

Такъ въ твореніи Данте «небо Марса» изображается, какъ мѣсто-  
пробываніе душъ, положившихъ жизнь свою за вѣру, душъ  
великихъ героевъ и святыхъ мучениковъ. Это—борцы подъ  
стягомъ Христовымъ, мученики, доказавшіе дѣломъ жизни  
свое слѣдованіе Христу. Потому Данте изображаетъ обликъ  
душъ этихъ подобнымъ св. кресту, и нашимъ взорамъ является  
на «небѣ Марса» образъ Распятаго. Мощь и духовная сила  
исполняютъ собой сферу Марса согласно ученію астрософіи;  
свойство сферы этой—мужественная жертва. Поэтому здѣсь  
несомолкаемо звучитъ небесная гармонія, которая выше всѣхъ  
словъ!

Я внялъ съ невольнымъ трепетомъ въ груди,  
Не слыша словъ, высокое хваленье,  
Зовущее—«Возстанъ и побѣди!» (XIV 124—126).

24

31883

Сфера Юпитера, слѣдующая за сферой Марса, являетъ  
собой проявленіе тройкой (и трединой) силы солнечной сферы,  
какъ силы справедливости. Эта сфера въ еще ббльшей  
степени способна воспринимать могущественныя излученія выс-  
шихъ міровъ, ибо дѣйственная сфера Марса, отображая волю  
божественную, все еще привноситъ отъ себя элементъ собствен-  
ной, особенной силы. Поэтому согласно Данте здѣсь обитаютъ  
души тѣхъ, кто на землѣ въ качествѣ владыки и властителя  
исполнилъ свой долгъ сообразно божеской волѣ и справедливости,  
не ища личной славы. Обнаруженіе божественной справедливости  
въ шестой сферѣ является непосредственнымъ отображеніемъ  
верховной воли Бога, проявляющаго себя въ актѣ справедливаго  
(законсообразнаго) воленія. Свойство, существенно характеризующее  
эту сферу,—подлинное отображеніе воли Бога, какъ таковой, т.-е. какъ  
законно-справедливой,—создаетъ послѣдовательно стремленіе  
непосредственно вознестись къ Носителю верховной воли, дабы  
достичь прямого лицезрѣнія Творца и Вседержителя. Подобно тому,  
какъ планета Юпитеръ не только отражаетъ свѣтъ солнца, но сіяетъ  
и собственнымъ сияніемъ на небесахъ, точно также и въ «сферѣ  
Юпитера» не только проявляетъ себя трединая сила солнечной

сферы, какъ божественная справедливость, но, благодаря отображенію воли Божіей, рождается собственный свѣтъ и собственная сила. Данте опредѣляетъ эту шестую сферу черезъ символъ Вѣсовъ, какъ выраженія божеской правомѣрности, давая въ то же время картину того, какъ души, обитающія въ этой сферѣ, сочетаются въ единомъ гигантскомъ образѣ Орла, сливаясь гармонически въ одномъ существѣ, служащемъ символомъ духовной силы и силы духа, восходящихъ отъ шестой сферы къ созерцанію Творца, Первоносителя всякой воли и силы; подобно орлу, парящему прямо къ солнцу, эти души, какъ одна душа, возносятся непосредственно къ Богу.

## h

Седьмая и послѣдняя изъ планетныхъ сферъ—сфера Сатурна—содержитъ въ себѣ послѣдующую, высшую ступень лицезрѣнія божественной сущности. Трїединая сила солнечной сферы является основой, на которой сфера Сатурна развиваетъ и совершенствуетъ свойство духовной созерцательности, такъ что въ ней живо отражается въ спокойной полнотѣ воля и сущность Бога. Сила этой сферы можетъ разсматриваться, какъ чисто-духовная внутренняя созерцательность, порождающая связь души непосредственно съ Богомъ при отреченіи отъ личной воли. Черезъ связь эту создается возможность восхожденія по высшимъ сферамъ, какъ по нѣкоей лѣствицѣ, безпредѣльно впередъ и ввысь, туда гдѣ достигается не только постиженіе и созерцаніе божественной сущности, но гдѣ осязается и усваивается непосредственная жизнь Бога. Здѣсь напряженно-спокойно изживается дѣйствіе божественной справедливости и божескаго воленія въ сосредоточенномъ видѣ.

Данте дѣлаетъ «небо Сатурна» обиталищемъ душъ, во время ихъ земной жизни бывшихъ истинными аскетами, предавшимися цѣлостно Богу монахами, уже на землѣ отвратившихся отъ всего земного, чтобы погрузиться въ исключительное созерцаніе Творца.

Основной символъ, рисуемый здѣсь Данте, есть лѣствица, символъ восхожденія по ступенямъ чрезъ высшія сферы въ отческія объятія Самого Бога, какъ Отца Небеснаго.



## II.

Теперь для нас становится возможным дальнѣйшее рассмотрение взаимоотношения семи планетныхъ сферъ подъ инымъ угломъ. Четвертая, солнечная сфера является въ данномъ случаѣ центральной сферой, образуя исходный пунктъ разсмотрѣнія. Съ этой точки зрѣнія легко уясняется то обстоятельство, что между сферами:

третьей (Венеры) и пятой (Марса)  
второй (Меркурия) и шестой (Юпитера)  
первой (Луны) и седьмой (Сатурна)

замѣтно существенное соотвѣтствие въ отношеніи типической дѣйственной въ нихъ силы, а слѣдовательно и въ отношеніи преобладающаго свойства каждой изъ нихъ.

Сфера Венеры и сфера Марса, пребывающія непосредственно подъ и надъ солнечной сферой, обѣ содержатъ въ себѣ силы тепла, божественной любви, излучаемой центральной сферой Солнца. Въ сферѣ Венеры однако сила эта отображается несовершенно, не будучи свободной отъ нѣкоторой примѣси «любви мірской», той такъ называемой «любви», которая связана съ низшей природой и съ земной оболочкой человѣка и потому приковываетъ душу къ послѣдней, какъ будто бы къ чему-то цѣнному. Иначе—въ сферѣ Марса, гдѣ излучаемая солнцемъ сила тепла, божественной любви, выражается въ неизмѣнно-возрастающей духовной мощи подвига, способной принести въ жертву земную оболочку ради болѣе высокой любви, вѣры въ Христа, ради мученическаго вѣнца.

Извѣстная аналогія наблюдается также между сферами Меркурия и Юпитера. Воля Бога, высшая справедливость отображается второй сферой какъ бы въ свѣтозарныхъ образахъ премудрости; тамъ царятъ право и мѣра. Обитатели ея воспринимаятъ оба эти начала, однако будучи еще отягчены земными стремленіями, славолюбіемъ. Въ сферѣ Юпитера воля Бога выражается непосредственно, какъ справедливость. Законъ Божии здѣсь яснѣе, точнѣе усваивается, души этой сферы исполнены совершенной гармоніи съ волей Творца. Такъ про-

хождение лежащей между ними центральной солнечной сферы преобразует по существу ту же силу.

Первая сфера и седьмая, Луна и Сатурнъ, также взаимно-соотвѣтственны. Обѣ онѣ суть сферы созерцательныя, однако въ то время, какъ въ первой обнаруживается исключительно отрицательная, пассивная созерцательность, въ сатурновой сферѣ насъ встрѣчаетъ положительный актъ созерцанія, чрезъ который рождается въ душѣ образъ Божества. Созерцательныя души лунной сферы предавались тайнамъ божественнаго созерцанія и во время своей земной жизни, однако не довели путь свой до конца, не завершили своей задачи, тогда какъ души сатурновой сферы довели путь созерцанія до высоты подвига, до отреченія и жертвы, устремивъ всѣ силы духа, еще будучи людьми, на созерцаніе Бога.

Обѣтъ нарушенный и обѣтъ исполненный—таково мѣрило, устанавливаемое Данте для обозначенія низшей и высшей степени пути религіознаго созерцанія.

### III.

Три первыя сферы, еще не вовсе свободныя отъ отзвуковъ земли, являются, въ противоположность тремъ послѣднимъ, отъ нихъ свободнымъ, какъ бы поднявшимися отъ сферы земной, тогда какъ три высшія сферы представляются исходящими отъ Солнца.

Такъ возникаетъ иное соотношеніе всѣхъ сферъ и иные ряды ихъ соотвѣтствій:

сфера Луны (первая послѣ земли)	—————	сфера Марса (первая послѣ Солнца)
сфера Меркурія (вторая послѣ земли)	—————	сфера Юпитера (вторая послѣ Солнца)
сфера Венеры (третья послѣ земли)	—————	сфера Сатурна (третья послѣ Солнца).

Соотношеніе сферъ Луны и Марса въ данномъ случаѣ вполне согласуется съ тѣмъ фактомъ, что между исходнымъ пунктомъ первой—землей и исходнымъ пунктомъ второй—Солнцемъ существуетъ прямая противоположность. Лунная сфера исполнена

негативной силы отражения, тогда какъ на Марсѣ господствуетъ въ особенности сила дѣйствія. Нейтральному настроению лунной сферы противопоставляется жертвенная сила сферы Марса.

Равнымъ образомъ сферы Меркурія и Юпитера противопологаются другъ другу, при указанной уже общности ихъ свойствъ, какъ царство человѣческаго права (*jus humanum*) и царство права божественнаго, небесной правды (*jus divinum*).

Сферы Венеры и Сатурна—при общности основной силы, управляющей ими — любви — совершенно противопологаются другъ другу, какъ любовь человѣческая—любви божественной. Такъ совершается величайшее преображение низшаго въ высочайшее, земного въ небесное, человѣческаго въ божеское.

Въ самой центральной солнечной сферѣ, гдѣ первоисточникъ свѣта и тепла, животворящихъ и озаряющихъ всѣ души, пребываетъ также источникъ и той духовной силы, благодаря которой души обрѣтаютъ способность восходить въ болѣе высокія сферы, окрыляться въ восхожденіи своемъ. Не прежде, чѣмъ смолкнуть послѣдніе отзвуки земли и наступитъ совершенное просвѣтленіе, какъ бы крещеніе въ свѣтъ и пламени высокой солнечной сферы, не прежде, чѣмъ духовный свѣтъ и огонь сожгутъ всѣ слѣды земной пыли безъ слѣда, и душа отвратитъ свой ликъ отъ оставленныхъ позади міровъ, поднявъ свои примиренные съ Богомъ взоры ввысь,—обрѣтетъ она огненные крылья восхожденія къ еще болѣе высокимъ сферамъ, къ царству славы и небеснаго торжества.

#### IV.

Астрософія можетъ проникнуть лишь до тѣхъ предѣловъ созерцанія и вѣдѣнія, гдѣ знаменуетъ себя божественное проявленіе въ жизни и бѣгъ небесныхъ созвѣздіи. Она еще можетъ вмѣстѣ съ Данте подняться до высоты «восьмого неба» или «неба неподвижныхъ звѣздъ» и обнять духовныя и душевныя силы здѣсь царствующія. Однако далѣе путь ей, какъ и всякому человѣческому вѣдѣнію, ясновидѣнію и опыту—заказанъ. Далѣе отверзается путь неизреченный, путь уже не лицезрѣнія Бога въ его твореніяхъ, а дѣйствннаго слиянія души съ Нимъ,

переживанія Бога, уподобленія Богу, возврата въ лоно Отца. «Небо девятое» («кристаллическое небо» или «Первый Двигатель» и «небо десятое» (или «Эмпирей»), являющееся непосредственной, совершенной формой самого Бога—гдѣ пылаетъ неопороченное паденіемъ Люцифера видѣніе Вѣчной Розы, остаются внѣ предѣловъ астрософіи, которая должна преобразиться на этомъ пути въ божественную Софію, въ самую Премудрость Божію, возносящую душу Данте къ видѣнію лика Божія безъ покрова, къ лицезрѣнію Пресвятой Троицы.

*J. Vander Meulen.*

## II.

### Божественная Комедія.

Тотъ, кто дышалъ когда-нибудь воздухомъ горъ, тотъ, кто знаетъ то особое состояніе прилива силъ, бодрости и жажды дѣйственности, которые пробуждаются на высотахъ,—никогда не забудетъ этого и неизбѣжно будетъ стремиться еще и еще разъ пережить блаженные минуты подъема.

Какъ-то невольно вспоминается это состояніе, когда сталкиваешься съ тѣми, кто живетъ на вершинахъ и простираетъ черезъ вѣка свою благословляющую тѣнь.

Чудится, свободный вѣтеръ овѣваетъ лицо, грудь расширяется, и жажда борьбы и преодоленія, какъ отзвукъ вѣчно юнаго и прекраснаго восторга зоветъ и напрягаетъ.

И вотъ эта-то напряженность, этотъ призывъ особенно ярко звучить у Данта, является скрытой и явной цѣлью его поэмы, а онъ самъ, какъ живой знакъ стоитъ надъ вѣками и неизмѣнно вызываетъ грядущія эпохи культуры на состязанія.

Вѣдь онъ самъ въ своемъ великолѣпномъ единствѣ многообразія является живымъ символомъ культуры, завершенной въ себѣ и все же всегда новымъ въ своемъ динамизмѣ—какъ и надлежитъ символу.

Тянутся, со всѣхъ сторонъ тянутся къ нему нити прошлаго и если начать изучать каждую нить—какъ многоцвѣтная мозаика распадается онъ, и кажется, что онъ уже распался, его уже нѣтъ (почитайте комментаторовъ), но съ новой радостью видишь, какъ встаетъ онъ среди этого многообразія и властно сплетая его воедино царственно поднимается его строгіи образъ.

Здѣсь лежитъ величайшая опасность при изученіи Данта.

Громада фактического материала, которая его окружает, привлекает внимание, вызывает бесчисленные многотомные комментарии—узорная ткань разрывается на части и уже не виден прекраснѣйшій рисунокъ, который можно разглядѣть, когда она цѣла.

Единство, являемое прекрасной личностью, исчезаетъ, культура, которая только и можетъ быть явлена въ совершенствѣ этимъ единствомъ, разлагается на первоначальные элементы, и историческое изслѣдование, разливаясь безудержной волной, топить и изслѣдуемое и изслѣдователя.

Вотъ этой-то опасности мнѣ и хотѣлось бы избѣжать.

Не раздирать прекрасный гобеленъ на части и изслѣдовать структуру и генезисъ каждого волокна хочу я; я хочу выявить то основное единство, которое дѣлаетъ Данта Дантомъ, я хочу выявить то основное устремление, подъ властнымъ напоромъ котораго была написана Божественная Комедия.

Не разъ говоритъ онъ о необычайной значительности своей поэмы, называя ее «роета sacro», «sacrato роета», и считаетъ ее «священной поэмой, простирающей руки къ землѣ и небу»\*); не разъ указываетъ онъ на скрытый смыслъ своей поэмы говоря: «О вы, одаренные здравымъ пониманіемъ, замѣтьте учение скрытое въ этихъ странныхъ строкахъ»—и вотъ это-то скрытое учение, связующее небо и землю и указующее «diritta via»—прямой путь восхожденія—мнѣ хотѣлось бы сдѣлать явнымъ.

«Здѣсь восходятъ»—слышитъ Дантъ голосъ въ чистилищѣ; «здѣсь восходятъ», говоритъ онъ—и указующи, неветшающіи знакъ—Божественная Комедия—запечатлѣваетъ этотъ призывъ къ восхожденію.

Если взглянуть съ этой точки зрѣнія въ Божественную Комедию, если отнестись къ ней какъ къ живому произведенію, безсмертному благодаря своему символизму, то чѣмъ дольше всматриваешься, тѣмъ все болѣе и болѣе величавыя черты великолѣпнаго зданія встаютъ изъ поэмы, тѣмъ все болѣе широкіе горизонты открываются передъ глазами, и строгая живая органическая система открывается символическому созерцанію.

---

\*) Всѣ цитаты изъ «Божественной Комедіи» взяты по переводу Чуйко.

Весь миръ живеть здѣсь пронизанный лучами единства, и человекъ находить свой путь, свойственный его безконечной природѣ.

Не одинокимъ въ созданіи этой системы является Дантъ.

Всю полноту мысли современной ему теологии и науки привлекаетъ онъ, преломляя сквозь призму своей личности и то, что такъ несправедливо заслужило презрительно звучащее для современнаго уха название схоластики, преломленное имъ начинаетъ звучать по-иному, начинается живо и дѣйственно будить еще дремлющія предчувствія.

Механически-мертвенные для внѣшняго сознанія догматы преобразуются въ живой мистикѣ его созерцанія, и, строгіи католикъ, онъ, выявляя только свое глубочайшее вѣдѣніе, продолжаетъ оставаться на почвѣ католицизма, оживленнаго пылающимъ огнемъ символическаго міроощущенія.

Я не собираюсь исчерпать всю полноту возможныхъ точекъ зрѣнія на Данта, я хотѣлъ бы только освѣтить по-возможности, какимъ видѣлъ Дантъ міръ и человека, какимъ видѣлъ онъ путь его мистическаго восхожденія.

Невозможно, конечно, справиться во всей полнотѣ съ этой задачей—что можетъ быть болѣе могущественнымъ, чѣмъ само произведение искусства, которое не только убѣждаетъ, но и властно дѣйствуетъ; но думаю, что разсмотрѣвъ съ такой узкой точки зрѣнія Данта, мы только выполнимъ тотъ завѣтъ, который онъ даетъ своимъ произведеніемъ.

Не легкокъ будетъ нашъ путь.

«О вы, желающие слушать», говоритъ онъ, «вы слѣдующіе въ маленькой лодкѣ за моимъ кораблемъ, шествующимъ съ пѣніемъ, возвратитесь къ вашимъ берегамъ. Не выступайте въ открытое море, ибо можетъ быть, теряя меня изъ вида, вы заблудитесь. Воды, въ которыя я теперь пускаюсь, никогда еще не были посягаемы. Минерва дуетъ въ мой парусъ, Апполонъ ведетъ меня, а девять музъ показываютъ Медвѣдицы. Но вы, немногіе, которые съ ранняго времени протянули шеи къ хлѣбу ангеловъ, хлѣбу, которымъ живутъ здѣсь, но безъ возможности имъ насытиться, вы можете направить вашу лодку въ открытое море, держась моего слѣда на водѣ, которая вслѣдъ за тѣмъ становится гладкой». Не легкокъ будетъ нашъ путь, но если, водимые Мусаге-

томъ и движимые молниеносной, завоевывающей мудростью Минервы, мы попытаемся двинуться по Пути, то мы увидимъ, что движение это возможно лишь черезъ узкую тропинку своей индивидуальности, и слѣдъ этого движения для всякаго иного является лишь слѣдомъ на водѣ,—мгновеннымъ, зыбкимъ указателемъ направлення въ течучемъ, всегда живомъ, многообразии возможностей.

Это необычайно важное значеніе, которое Дантъ придаетъ индивидуальности, стоитъ въ тѣсной связи съ его взглядомъ на человѣка и на его удѣлъ во вселенной.

Тѣснѣйшими узами связанъ человѣкъ съ безконечнымъ: «О родъ человѣческій, рожденный, чтобы парить въ высотѣ», говоритъ онъ, и горько жалуется: «Почему такъ падать при малѣйшемъ вѣтрѣ?». А ясное сознание живой и дѣйственной связи человѣка съ животворнымъ источникомъ бытія исторгаетъ слова: «Если бы я былъ тѣмъ, кого ты когда то создала, ты вѣдь знаешь, Любовь, управляющая небомъ. О ты поднявшая меня своимъ свѣтомъ» и здѣсь какъ бы перекликается съ такъ часто повторяемымъ въ святоотеческой литературѣ возгласомъ: «Помяни откуда ниспалъ еси».

«Небо призываетъ васъ и вращается вокругъ васъ», говоритъ Дантъ, «показывая вамъ свои вѣчныя красоты, однако глазъ вашъ смотреть только на землю», а между тѣмъ для того, кто «сталъ смотрѣть на солнце дольше, чѣмъ это могутъ дѣлать люди», открывается совсѣмъ иная, новая картина міра, и «опытъ—источникъ откуда вытекаютъ», по словамъ Беатриче, «ручьи искусствъ»—переносится совсѣмъ въ иную область, приобретаетъ совершенно иное значеніе.

Въ этой области дѣлается яснымъ, что «слѣдуя органамъ чувствъ, разумъ имѣетъ короткія крылья»; дѣлается яснымъ, что «наше зрѣніе образуеетъ не болѣе, какъ одинъ лишь лучъ того Разума, которымъ наполнены всѣ вещи»; дѣлается справедливымъ упрекъ: «Зачѣмъ вашъ умъ кичится точно пѣтухъ? Вы не болѣе чѣмъ уродливыя насѣкомыя—черви, которыхъ ростъ не законченъ» и вспоминается, конечно только своей тоской о преображеніи человѣка, голосъ изъ современности о человѣкѣ—посмѣшищѣ и позорѣ передъ грядущимъ сверхчеловѣкомъ.



Весь міръ какъ бы открывается съ новой стороны созерцателю, конечность чувственного міра дѣлается явной, дѣлается явной его зависимость отъ ограниченности человѣческаго пониманія, человѣческой рѣчи; только живой опытъ, живое вѣдѣніе даютъ возможность въ своемъ высшемъ аспектѣ переступить за грани конечнаго, и, преображаясь, переступающій узнаеть новыя возможности.

Правда, по дорогѣ къ освобожденію отъ узъ конечнаго, созерцаемое по необходимости символизируется въ образахъ доступныхъ человѣку: «Эти души появились здѣсь», говоритъ Беатриче, «не потому, что эта сфера была имъ назначена, но чтобы показать тебѣ между сферами ту, которая наименѣе возвышена. Такъ слѣдуетъ говорить вашему уму, потому что онъ схватываетъ только съ помощью чувствъ то, что потомъ онъ дѣлаетъ доступнымъ пониманію. Поэтому-то Писаніе снисходитъ къ вашимъ способностямъ—оно приписываетъ Богу ноги и руки, но подразумѣваетъ оно совершенно другое».

Но если и возможна символизация въ образахъ нѣкоторыхъ областей созерцанія, которыя были бы иначе недосягаемы, то все же — «Безуменъ тотъ, кто надѣется, что нашъ разумъ въ состояніи будетъ проникнуть въ безконечную тайну, которая содержитъ одну сущность въ трехъ лицахъ», и это невозможное для разума преодолевается уже не имъ, но тѣмъ непосредственнымъ, живымъ и самоочевиднымъ образомъ, которому Дантъ даетъ имя вѣры, не вѣры—довѣрія къ какому бы то ни было авторитету, но вѣры въ ея высшемъ аспектѣ—вѣдѣнію тайнъ въ ихъ непосредственной сущности.

«Тамъ мы увидимъ нѣкогда, что наша вѣра подтверждается не доказательствами, но вѣдѣніемъ яснымъ самимъ собою, подобнымъ вѣдѣнію тѣхъ первыхъ истинъ, которыя принимаются человѣкомъ».

Здѣсь мы вступаемъ въ область интуитивнаго вѣдѣнія и символическаго метода выраженія, потому что не можетъ быть иного для человѣка, когда онъ хочетъ говорить о томъ, что лежитъ внѣ предѣловъ слова, и эта невыразимость открывающагося отмѣчается и Дантомъ, когда въ своемъ хожденіи находясь среди древнихъ мудрецовъ онъ говоритъ: «Мы шли къ свѣту, говоря

о томъ, о чемъ хорошо молчать, какъ было хорошо говорить объ этомъ тамъ, гдѣ я находился».

Метафизическіе термины, бессильные по существу, говорятъ въ этомъ случаѣ лишь о многообразии попытокъ символизации въ словахъ, доступныхъ человѣческому разуму, неизрѣченного; пытаются лишь намекнуть на тѣ области, въ созерцаніи которыхъ можно найти созвучно звенящія струны, въ углубленномъ созерцаніи которыхъ можно осязать отдаленное подобіе того, что дается лишь цѣлостно, внѣ образовъ и понятіи.

Вотъ почему лишь сопоставленіе ряда утверждений различныхъ и, конечно, значительныхъ лишь съ символической точки зрѣнія, служащихъ лишь точкой опоры для прыжка въ область Безконечнаго, является единственнымъ возможнымъ методомъ выясненія того цѣлостнаго образа, который стоялъ передъ глазами Данта и о несказанности котораго онъ самъ говоритъ: «Въ небѣ, которое получаетъ самое большое количество свѣта, я былъ, и тамъ я видѣлъ такія вещи, которыхъ не знаетъ и не можетъ пересказать тотъ, который спускается оттуда».

Это противоположеніе области сказаннаго и несказаннаго, противоположеніе, которое нашло свое ясное выраженіе лишь у Канта и которое тѣмъ не менѣе было всегда высказываемо всѣми мистиками, рѣзко подчеркнуто у Данта, и восходя къ первоисточнику бытія, пытаясь единымъ образомъ выразить полноту мірозданья, онъ говоритъ: «...и небо, украшенное такимъ сіяніемъ, принимаетъ образъ глубочайшаго разума, который даетъ ему движеніе и сообщаетъ свой отпечатокъ», а это и даетъ ему возможность утверждать относительность пространства и времени, когда онъ, говоря объ основѣ движенія, утверждаетъ: «Это солнце не имѣетъ другого пространства, кромѣ божественнаго разума», когда онъ говоритъ о томъ, что «время имѣетъ свои корни въ этомъ небѣ и свою листву въ другихъ».

Здѣсь понятія о времени и пространствѣ теряютъ свою устойчивость; они являются лишь символическими выраженіями, и эта утрата первоначальнаго значенія съ несомнѣнностью свидѣтельствуешь о чувствѣ зыбкости и относительности какъ того такъ и другого.

Основа міра лежитъ внѣ времени и пространства, она лежитъ и внѣ причинности, такъ какъ на вопросъ о причинѣ и

цѣли міра отвѣтъ дается въ формѣ обращенія къ глубочайшимъ творческимъ импульсамъ человѣка, обращенія къ той великой любви, которая одна является послѣднимъ отвѣтомъ на вопросъ о творчествѣ: «Не для того, чтобы увеличить свое совершенство, ибо это невозможно, но для того, чтобы ея блескъ могъ сказать сіяя—я с у щ е с т в у ю, въ своей вѣчности, внѣ времени и пространства, вѣчная любовь раскрылась и согласно своему желанію породила девять степеней любви (девять небесъ) ....не потому, что она оставалась въ бездѣйствіи, ибо ни раньше ни ни послѣ Слово Божіе не пролетало надъ водами...»

Въ этомъ отрывкѣ все интересно и знаменательно, здѣсь безъ сомнѣнія скрытъ ключъ къ истинному пониманію значенія восхожденія Данте по девяти сферамъ, здѣсь подчеркнута ихъ внѣпространственность, здѣсь подчеркнута ихъ явно астрологическое, но не астрономическое значеніе, здѣсь разорваны временно пространственныя пути—открытъ путь свободному восхожденію, открытъ путь іерархическому соподчиненію творческихъ сторонъ міра.

Но если таковъ строй тѣхъ творческихъ областей бытія, которыя обуславливаютъ реализацію изначальныхъ творческихъ импульсовъ, то о Началѣ творчества Дантъ говоритъ: «Я вѣрю въ единого, вѣчнаго Бога, который приводитъ въ движеніе н е б о л ю б о в і ю и ж е л а н і е м ъ, о с т а в а я с ь с а м ъ н е д в и ж и м ъ», и это сплетеніе измѣнчиваго и неизмѣннаго, единого и множественнаго является основнымъ при противоположеніи міра относительнаго Абсолютному, міра бытія—изначально творческой основѣ міра, и часто повторяется, какъ будто Дантъ пытается возможно лучше запечатлѣть это противоположеніе.

«Подумай только, читатель, былъ ли я удивленъ, когда увиделъ звѣря неподвижнаго въ самомъ себѣ и мѣняющагося въ своемъ изображеніи», говоритъ онъ о Грифонѣ, везущемъ колесницу Церкви, Грифонѣ, служащемъ отображеніемъ творящаго Слова, и это замѣчаніе пріобрѣтаетъ тѣмъ большій интересъ и значительность, что изображеніе это является отраженнымъ въ глазахъ Беатриче, въ глазахъ вѣчной любви, устремленныхъ къ созерцанію, и зависимость этой измѣнчивости отъ созерцающаго, противоположеніе недвижнаго вѣчнаго непрестанно

измѣняющемуся движенію временнаго, приобретаетъ такимъ образомъ необычайную выпуклость.

«Богъ—правдивое зеркало, которое отражаетъ въ себѣ всѣ вещи и котораго никакая вещь не отражаетъ», «Любовь есть первая изъ вѣчныхъ субстанціи» заключаетъ онъ о Вѣчномъ, и обращаясь съ молитвой:

«О Отецъ нашъ живущи въ небѣ, не потому, что ты заключенъ небесами, а потому, что ты одушевленъ великою любовью къ Первымъ Существамъ находящимся тамъ», Дантъ дѣлаетъ шагъ отъ основного Единства къ множественности, но указываетъ относительно этой области, что «тамъ, гдѣ Богъ управляетъ безъ посредниковъ, тамъ естественные законы не имѣютъ мѣста», и этимъ онъ отграничиваетъ эту область, которая подлежитъ лишь мистическому цѣлостному вѣдѣнію, отъ области раздѣльно-множественнаго бытія, отъ области познания.

Въ этой области какъ-то необычайно является сплетеннымъ во едино то, что неизбѣжно мыслится въ видѣ раздѣльныхъ понятій, и множественность и единство находятъ свое примиреніе въ формахъ, которыя не могутъ быть до конца выражены въ предѣлахъ слова.

Нисходящая іерархическая лѣстница начинается отсюда; образъ Орла—«святое изображеніе, котораго крылья были приподняты столькими соединенными волями», о которомъ Дантъ говоритъ: «Я увидѣлъ и даже услышалъ, какъ клювъ его говорилъ и сказалъ своимъ голосомъ *Я* и *Мой*, хотя мысли его были *Мы* и *Наши*», можетъ служить только символическимъ образомъ этихъ странныхъ сочетаній.

Отсюда начинается переходъ отъ «неба божественнаго мира» къ «Первому Двигателю» и символически очерчивается самый путь движенія отъ Единства къ множественности.

«Въ небѣ божественнаго мира вращается тѣло, въ свойствахъ котораго находится бытіе всего того, что оно въ себѣ заключаетъ» ...«самыя высшія и самыя быстрыя его части такъ однородны, что я не въ состояніи указать на ту, которую для меня выбрала Беатриче» ...«То, что умираетъ и что не умираетъ, есть не болѣе какъ сіяніе той Идеи, которую порождаетъ въ любви къ намъ Господь; ибо тотъ яркій Свѣтъ, который выходитъ изъ своего Источника, но не отдѣляется отъ него и отъ Любви—от-

куда и образуется Троица, сосредоточиваетъ, благодаря своей добротѣ, свои лучи въ девятой сферѣ, какъ бы въ зеркалѣ, сохраняя однако свое вѣчное единство, откуда онъ спускается до послѣднихъ силъ, ослабѣвая отъ дѣйствія къ дѣйствию до такой степени, что создаетъ только переходящія существа и подъ этими существами я подразумѣваю рожденныя вещи, которыхъ создаетъ движеніе неба при помощи зародыша или безъ зародыша».

«Небо...принимаетъ образъ глубочайшаго Разума, который даетъ ему движеніе и сообщаетъ свой отпечатокъ».

Вотъ этотъ длинный рядъ образовъ, которыми Дантъ пытается намекнуть на эту область перехода, и простое ихъ сопоставленіе указываетъ намъ, что здѣсь конечно невозможно буквальное пониманіе словъ и только отношеніе къ нимъ въ плоскости символизма даетъ нѣкии объединенный образъ.

«Этотъ кругъ понимается лишь тѣмъ, кто его образуетъ. Его движеніе не опредѣляется никакимъ другимъ движеніемъ, но всякое другое движеніе измѣряется имъ» ... и въ результатѣ невозможности пониманія этого круга тѣмъ, кто находится только на уровнѣ человѣческаго, кто неспособенъ руководимый вѣчной Любовью найти въ себѣ и черезъ себя «девятое небо», можетъ казаться страннымъ упоминаніе о «быстромъ вращеніи тѣла, въ свойствахъ котораго сокрыта вся возможность бытія», но лишь до тѣхъ поръ, пока не будетъ осознана какъ внѣпространственность этого тѣла, такъ и внѣвременность этого движенія.

Еще выпуклѣе дѣлается значеніе этихъ утвержденій Данта, если мы сопоставимъ ихъ съ утвержденіями Птолемея, у котораго они несомнѣнно были заимствованы, но получили при этомъ своеобразную христіанскую окраску:

«Богъ обнимаетъ единую шарообразную вселенную, какъ вѣчный совершенный Разумъ въ себѣ неподвижный, но являющійся причиною всякаго движенія. Міръ состоитъ изъ восьми прочныхъ кристалльныхъ сферъ, въ которыхъ земля заключена, какъ сердцевина луковицы въ своихъ чешуйкахъ. Къ наружной изъ восьми сферъ, къ Первому Движимому, прикрѣплены неподвижныя звѣзды. Эта сфера двигается быстрымъ движеніемъ въ 24 часа вокругъ земли и сообщаетъ свое движеніе сферамъ семи планетъ, причѣмъ проводить эти планеты черезъ

отдѣльные знаки зодіака. Планеты слѣдуютъ другъ за другомъ снаружи внутрь въ слѣдующемъ порядкѣ: Сатурнъ, Юпитеръ, Марсъ, Солнце, Венера, Меркурій, Луна. Эти восемь сферъ образуютъ міръ неизмѣняемаго и принадлежатъ элементу зѳира, который въ лучахъ солнца изливается на подлунный міръ самымъ сильнымъ и живительнымъ образомъ» (К. Kiesewetter, *Geschichte des Occultismus*, Leipzig 1895, II 244—245).

Это астрологическое описание движеніи звѣзднаго неба, планетъ и солнца, описаніе, въ которомъ причудливымъ образомъ чередуются астрономическія познанія и философскія умозрѣнія, только у Данта, при его символическомъ міроощущеніи, превращается въ часть его символической системы, но какъ видно изъ этого отрывка, заимствование Дантомъ астрологическаго ученія Птолемея является несомнѣннымъ, и такимъ образомъ устанавливается весьма интересное соотношеніе Данта съ астрологіей, воззрѣнія которой, символически преломленныя, гармонически сочетаются имъ съ основами христіанства.

Я не говорю здѣсь о предсказательной астрологіи, пытавшейся изъ этого ученія объ общей міровой связи, о іерархическомъ строеніи міра, объ отображеніи во временномъ вѣчнаго, выводитъ конкретныя заключенія о грядущемъ, я говорю здѣсь о цѣлостной системѣ міропониманія, которую можно разсматривать, какъ символическое отображеніе мистически цѣлостнаго воспріятія міра.

Предсказательная астрологія въ лицѣ своихъ представительей могла быть ложной, могла заслуженно быть помѣщенной въ Аду, какъ это дѣлаетъ Дантъ съ нѣкоторыми изъ ея представителей, но то, что составляетъ ея основу, то, что является запечатлѣннымъ свидѣтельствомъ мистическаго опыта, то, что даетъ возможность относиться къ міру, какъ къ символу, и разсматривать міровой процессъ, какъ символическій, все это положено Дантомъ въ основаніе своего зданія, все это съ несомнѣнностью свидѣствуетъ о его близости къ астрологіи въ глубочайшемъ значеніи этого слова.

Это соотношеніе съ астрологіей видно какъ на другихъ трудахъ Данта, такъ и въ общей схемѣ построенія Божественной Комедіи, схемѣ его восхожденія по планетамъ.

Для того чтобы подчеркнуть не астрономический (пространственный), а астрологический характер его отношения къ этому восхожденію, необходимо обратить вниманіе на то, что переходы изъ одной сферы въ другую совершаются не въ предѣлахъ пространства, а являются скорѣе перемѣнами состоянія, перемѣнами области бытія: «Я не чувствовалъ себя восходящимъ въ эту сферу», говоритъ онъ объ одномъ изъ такихъ переходовъ, «но я былъ увѣренъ, что я тамъ, видя, что моя Дама стала еще прекраснѣе», а двигающимъ началомъ является для него созерцаніе Беатриче: «Беатриче глядѣла вверхъ, а я глядѣлъ на нее и можетъ быть въ такое же короткое время, которое требуется, чтобы наложить стрѣлу на лукъ и спустить ее, я прибылъ въ мѣсто, гдѣ и былъ пораженъ чудеснѣйшимъ зрѣлищемъ».

Если мы продолжимъ разсмотрѣніе пути отъ первоначальнаго единства къ множественности, то мы на всемъ протяженіи увидимъ вліяніе астрологическихъ воззрѣній въ сочетаніи съ христианствомъ, и здѣсь, такъ же какъ и ранѣе, выдѣляется область цѣлостно-познаваемаго:

«Такъ какъ въ вашихъ школахъ учать, что ангельская природа такова, что она слышитъ, воспоминаетъ и желаетъ, то я скажу, что... ихъ взглядъ не прерванъ новыми предметами и они не нуждаются въ воспоминаніяхъ, потому что ихъ мысль не раздѣлена на части».

Принимая установленную въ церкви такъ называемымъ Діонисіемъ Ареопагитомъ іерархію ангеловъ и развивая ученіе о міротвореніи, Дантъ говоритъ:

«Ангелы и чистая область, въ которой ты находишься, могутъ сказать, что были созданы, какъ это дѣйствительно и есть, по всей ихъ природѣ, но относительно названныхъ тобой стихіи (огня, воздуха, воды и земли) и вещей, которыя исходятъ отъ нихъ, одна лишь созданная сила придаетъ имъ ихъ форму. Созданной была матерія, изъ которой они сдѣланы, созданной была сила, которая даетъ имъ форму, обитающая въ этихъ звѣздахъ, вращающихся вокругъ самихъ себя. Душа животныхъ и растеніи извлекаетъ изъ организованной субстанции святыхъ звѣздъ свѣтъ и движеніе». Здѣсь надо отмѣтить ту грань, которую кладетъ Дантъ между мірообразующими началами и мѣстомъ ихъ

приложенія, между «силами» и «звѣздами», въ которыхъ они обитаютъ и которыя являются лишь мѣстомъ обнаруживанія этихъ силъ, а далѣе Дантъ выдѣляетъ особую роль человѣка и говоритъ: «Но наша жизнь исходитъ безъ всякаго посредника отъ высшей благодати и воспламеняется такой любовью, что желанія никогда не потухаютъ».

Здѣсь, какъ и ранѣе, я хочу позволить себѣ выписку изъ изложенія системы Птолемея, которая позволитъ намъ лучше судить о ихъ близости.

«Въ подлунномъ мірѣ слѣдуютъ другъ за другомъ сферы четырехъ элементовъ: огня, воздуха, воды и облеченной ими земли.

Четыремъ элементамъ соотвѣтствуютъ четыре физическихъ силы: активныя—тепло и холодъ, и пассивныя—сырость и сухость. Первые соотвѣтствуютъ огню и воздуху, вторыя—водѣ и землѣ.

Подлунный измѣняемый міръ созданъ изъ этихъ элементовъ и ихъ силъ и свойствъ. Смѣшеніе элементовъ совершаютъ, поддерживаютъ и прекращаютъ движеніе сферъ и души звѣздъ. (разумѣнія и демоны). Такъ творятся тѣла, жизни, свойства, темпераменты и т. д. минераловъ, растеній, животныхъ и людей; одинъ лишь божественный духъ человѣка не подвластенъ вліянію звѣздъ» (Kiesewetter, II 245).

Объ этихъ вліяніяхъ вѣчныхъ неизмѣнныхъ элементовъ вселенной Дантъ упоминаетъ неоднократно на протяжении Божественной Комедіи:

«Природа сферъ, дающая свой отпечатокъ смертному воску, дѣлаетъ хорошо свое дѣло», и это упоминаніе лишній разъ подчеркиваетъ выдержанность его астрологической точки зрѣнія.

Но если такимъ образомъ оправдываются утвержденія его біографовъ, что онъ изучалъ Птолемея, и мы видѣли, что результатомъ этого изученія явилась существенная близость ихъ міровоззрѣній, то изслѣдуя далѣе мы увидимъ и несомнѣнную близость его утвержденій съ утвержденіями мистическихъ писателей средневѣковья и позднѣйшаго времени, мы увидимъ несомнѣнное и живое отношеніе къ той области, реальность которой утверждается оккультистами, но которая лежитъ внѣ предѣловъ неуточенныхъ человѣческихъ чувствъ.



Но прежде чѣмъ перейти къ частностямъ, мнѣ хотѣлось бы установить общую точку зрѣнія на тѣ пути, которые ведутъ, согласно утверждениямъ мистиковъ, къ этой особой формѣ міровѣдѣнія.

Согласно Рихарду Викторинцу созерцаніе можетъ различаться какъ съ точки зрѣнія объекта, такъ и съ точки зрѣнія субъекта созерцанія, и путь, устанавливаемый имъ, ведетъ сначала къ расширенію области созерцанія въ предѣлахъ, доступныхъ обычному человѣку, затѣмъ выходитъ за эти предѣлы и наконецъ вступаетъ въ область созерцанія божественнаго свѣта, которому сопутствуетъ полная отрѣшенность отъ всѣхъ низшихъ формъ психическихъ силъ.

Какъ видно изъ этой классификаціи, подлинно мистическимъ созерцаніемъ можетъ быть названа лишь третья ступень созерцанія, и если первая ступень должна быть непосредственно отнесена къ углубленнымъ состояніямъ обычнаго человѣка, то мы встрѣчаемъ здѣсь и вторую ступень,—ступень, когда при сохранившемся субъектъ-объектномъ отношеніи къ окружающему, человѣкъ возвышается за предѣлы, доступные обычному человѣку.

Эта ступень не можетъ быть отнесена къ области мистики, она является какъ бы результатомъ развитія способностей человѣка за предѣлы обычныхъ его способностей, но здѣсь отсутствуетъ характерный для мистики признакъ—отсутствуетъ поглощенность и субъекта и объекта созерцаніемъ, отсутствуетъ то основное утверждение единства и неразложимости субъекта и объекта, которыя характерны для мистическаго созерцанія.

Здѣсь мы находимся какъ бы въ области объективнаго изслѣдованія того, что раскрывается благодаря избытку субъективно-познавательныхъ способностей человѣка, вышедшаго за предѣлы, доступные обычному человѣку; здѣсь мы находимся въ области о к к у л ь т и з м а, и если мистика можетъ восходить къ изначальному единству въ силу своихъ основныхъ свойствъ, то область субъектъ-объектнаго изслѣдованія принципиально не можетъ покинуть области міра, основой котораго служить множественность.

Даже здѣсь, за предѣлами обычныхъ человѣческихъ способностей, сохраняется пропасть между субъектомъ и объектомъ

до тѣхъ поръ, пока она не окажется преодолѣнной единствомъ мистическаго вѣдѣнія, и средневѣковое ученіе о двухъ родахъ истины—философской и религиозной, быть можетъ, получаетъ здѣсь своеобразное освѣщеніе.

«Царская мудрость..... та неподобная наука», о которой говоритъ Дантъ, связывая ее съ именемъ Соломона, является какъ бы синтезомъ этихъ двухъ вѣтвей соотношенія къ превосходящему обычныя человѣческія способности, и здѣсь интересно освѣтить «Премудрость Соломона», какъ опредѣляетъ и утверждаетъ она себя.

«Она возвышаетъ свое благородство тѣмъ, что имѣетъ сожитіе съ Богомъ, и владыка всѣхъ возлюбилъ ее. Она таинница ума Божія. Она есть отблескъ вѣчнаго свѣта и чистое зеркало дѣйствія Божія и образъ благодати Его.

Она одна, но можетъ все, и пребывая въ самой себѣ, все обнимаетъ и, переходя изъ рода въ родъ въ святія души, приготовляетъ друзей Божіихъ и пророковъ».

Но если этимъ подчеркнута мистическое единство какъ основаніе Премудрости, то и сторона субъектъ-объектнаго познанія является въ ней представленной, такъ какъ: «Самъ Онъ даровалъ мнѣ неложное познаніе существующаго, чтобы познать устройство міра и дѣйствіе стихій, начало, конецъ и середину временъ, смѣны поворотовъ и перемѣны временъ, круги годовъ и положеніе звѣздъ, природу животныхъ и свойства звѣрей, стремленіе вѣтровъ и мысли людей, различіе растеній и силы корней, позналъ я все и сокровенное и явное, ибо научила меня Премудрость, художница всего».

И надо думать, что къ этой синтетической Премудрости стремился и Дантъ, такъ какъ говоря съ одной стороны: «Всѣмъ сердцемъ и той рѣчью, которая одинакова для всѣхъ, я принесъ Богу жертву моей признательности», и утверждая этимъ единство голоса мистики, онъ не разъ приводитъ образы, свидѣтельствующіе о его живомъ отношеніи и къ области оккультизма.

«Тотъ, кто жалуется на то, что умираютъ здѣсь, чтобы жить тамъ, не видалъ здѣсь божественной прохлады вѣчнаго дождя», говоритъ онъ, и утверждая этимъ возможность—

здѣсь чувствовать «прохладу вѣчнаго дождя», онъ дѣлаетъ цѣлый рядъ утверждени, которыя было бы чрезвычайно интересно сопоставить съ утверждениями оккультистовъ.

«О воображеніе, выводящее насъ такъ часто изъ себя до такой степени, что человѣкъ не слышитъ и тысячи трубъ, звучащихъ около него. Кто оживляетъ тебя, когда чувства не помогаютъ тебѣ? Тебя оживляетъ свѣтъ, образованный въ небѣ имъ естественно и по божественной волѣ, направляющей его на землю», замѣчаетъ Дантъ, и отмѣтивъ такимъ образомъ значеніе воображенія, какъ способности воспріятія небснаго, онъ говорить и о значеніи сна, того особаго сна, который дѣлаетъ человѣка способнымъ къ воспріятію того, что остается скрытымъ при нормальныхъ состояніяхъ.

«Въ то время, какъ я мечталъ и созерцалъ... меня ѡхватилъ сонъ—тотъ сонъ, который знаетъ вещи прежде, чѣмъ онѣ осуществятся». А еще въ другомъ мѣстѣ онъ говоритъ: «Въ часъ, близкіи къ утру... въ часъ, когда нашъ разумъ, болѣе освобожденный отъ тѣла, менѣе озабоченный земными мыслями, является почти божественнымъ въ своихъ видѣніяхъ, мнѣ показалось, что я вижу во снѣ Орла»... Затѣмъ слѣдуетъ прекраснѣйшій образъ восхожденія, и при пробужденіи Виргиліи объясняетъ, что этотъ сонъ былъ результатомъ прихода Лючи—здѣсь какъ бы устанавливается параллелизмъ объективной причины сна и его субъективнаго символическаго отображенія, и этотъ параллелизмъ особенно подчеркивается дальнѣйшимъ, когда Виргиліи добавляетъ: «Затѣмъ она и твой сонъ исчезли вмѣстѣ». Здѣсь, рядомъ съ этимъ, интересно сдѣлать выписку изъ Корнелія Агриппы, автора, правда, болѣе поздняго, отдѣленнаго двумя столѣтіями отъ Данта, но попытавшагося создать своего рода энциклопедію оккультизма; мы увидимъ тогда, что и значеніе воображенія и значеніе сна очень близки какъ у того, такъ и у другого.

«Если мы обладаемъ здоровымъ тѣломъ и спокойнымъ состояніемъ духа, если мы не отяжелѣли отъ ѣды или питья, но въ то же время не отягчены лишеніями, не возбуждены ни злобою ни сладострастіемъ, нашъ свободный отъ всѣхъ вредныхъ мыслей, чистый и божественный духъ поглощаетъ истекающіе отъ божественныхъ духовъ лучи и картины, какъ зеркало, и со-

зерцаеть гораздо яснѣе и вѣрнѣе, чѣмъ при обыкновенной дѣятельности сознанія, такъ какъ теперь божественныя силы учать въ ночной тиши духъ, привлеченный въ ихъ среду; но и въ бодрственномъ состояннн такой духъ будетъ соединенъ съ божественною силою и она будетъ руководить его поступками».

Такъ говоритъ Агриппа, а на ряду съ этимъ невольнo вспоминаются упреки Беатриче: «Не помогло и то, что я выпросила для него внушенія, которыми я призывала его въ его сновидѣннхъ или иначе»...

Вспоминается тотъ рядъ образовъ, приводимыхъ Дантомъ, которые онъ заключаетъ или начинаетъ словами: «Тутъ мнѣ показалось, что я былъ унесенъ въ восторженномъ видѣннн».

Но и въ этой области Дантъ проявляетъ своеобразную научность: «Мнѣ показалось, что загорѣлось отъ солнечнаго пламени тогда такое огромное пространство неба, что никогда еще ни дождь ни рѣки не производили такого громаднаго озера... новизна звуковъ и этотъ огромнѣйшн свѣтъ охватили меня такимъ желаннемъ узнать причину, что я никогда еще не ощущалъ его съ такою остротою, и вотъ она захотѣла удовлетворить мой взволнованный умъ и прежде, чѣмъ я попросилъ объ этомъ, открыла уста и сказала: ты вводишь самъ себя въ заблужденне ложнымъ воображеннемъ, такъ что не видишь того, что ты могъ бы видѣть, если бы ты стряхнулъ его съ себя». Здѣсь чрезвычайно любопытно указанне на зависимость видѣннн отъ субъективности созерцателя, а также попытка сопоставить субъективно-зримое съ дѣйствительной причиной, и эта черта не оставляетъ Данта и въ дальнѣйшемъ.

Въ Раю онъ пытается поставить опытъ по чтенню мыслей и говорить: «О удовлетвори сейчасъ же мою волю, блаженный духъ, сказалъ я, и дай мнѣ до к а з а т е л ь с т в а того, что все, что я думаю, можетъ отразиться на тебѣ».

Рисуя образы блаженныхъ въ чертахъ близкихъ тѣмъ «тѣннямъ», о которыхъ говорятъ и Агриппа и Парацельсъ, онъ не забываетъ приписать имъ и своеобразное свѣтовое одѣянне, соответствующее ихъ внутренней сущности: «Я скрыта отъ тебя моей радостью, которая сияетъ вокругъ меня и покрываетъ меня, какъ животное, укутанное въ свой шелкъ»... «въ то время, какъ

я говорилъ, въ лонѣ этой яркой ясности трепетало пламя быстрое и частое какъ молнія»... «и вотъ другая изъ ясностей спустилась ко мнѣ и показывала, благодаря свѣту, которыми была окружена, свое желаніе сдѣлать мнѣ удовольствіе», читаемъ мы по этому поводу.

Но и грѣшныя души надѣлены у него этимъ своеобразнымъ обнаруживаніемъ: «Мой учитель сказалъ: въ этихъ огняхъ находятся души, и каждая душа одѣвается въ пламя, которое ее пожираетъ», а образы измѣнчивости формъ и зависимость ихъ отъ внутренней сущности ихъ носителя совершенно соотвѣтствуетъ утвержденіямъ Агриппы.

«За чѣмъ преступленія такъ уродуютъ насъ?», говоритъ Дантъ, «гнусная жизнь, обезобразившая ихъ, скрываетъ ихъ и дѣлаетъ ихъ неузнаваемыми», «и вотъ одинъ изъ этихъ несчастныхъ грѣшниковъ, бывши съ нашей стороны, былъ ужаленъ змѣей въ томъ мѣстѣ, гдѣ шея присоединяется къ плечамъ. И въ такое короткое время, какое требуется, чтобы начертить букву О или І, грѣшникъ воспламенился, упалъ, и сгорѣлъ до тла, оставивъ послѣ себя только пепель. Но какъ только онъ сгорѣлъ на землѣ, частицы этого пепла стали сами собой сближаться другъ къ другу и возстановили тѣло такимъ, какимъ оно было прежде». А Агриппа, поясняя посмертныя состоянія, какъ бы дополняетъ:

«Ужаснѣе всего мучимы вліяніями злобы тѣ души, которыя благодаря своей ненависти и воображаемымъ печалямъ, создавать которыя ихъ побуждаетъ неосновательнѣйшая подозрительность, готовятъ себѣ самые ужасные страхи. Они воображаютъ себѣ самыя ужасныя картины: то думаютъ, что на нихъ обрушивается небо, то имъ кажется, что ихъ пожираетъ пламя, то ихъ увлекаетъ водная пучина, то поглощаетъ треснувшая земля, то, что они обращаются въ различныхъ звѣрей»... Вспоминается та пѣснь Ада (XXV), гдѣ описывается превращаемость человѣческихъ формъ въ звѣриныя и въ заключеніе которой Дантъ говоритъ: «Такъ я видѣлъ въ седьмой ямѣ, какъ формы превращались попеременно; пусть новизна предмета извинитъ меня, если перо мое недостаточно краснорѣчиво».

Продолжаю выписку изъ Агриппы:... «то, что ихъ раздираютъ и пожираютъ ужасныя чудовища, то, что ихъ гонятъ черезъ лѣса, моря, огонь, воздухъ и ужаснѣйшія мѣста подземнаго

мира. То вдругъ имъ кажется, что ихъ схватываютъ ужаснѣйшіе демоны. Мы должны принять, что послѣ смерти они находятся въ состояніи подобномъ въ земной жизни состояніямъ неистовства, мечтательности или меланхолии и сну съ ужасными видѣніями».

Зависимость внѣшне зримаго отъ внутреннихъ субъективныхъ причеиъ состояніи отмѣчаетъ Дантъ въ сценѣ съ Паоло и Франческой.

Но субъективныя состоянія являются и движущимъ началомъ, причеиъ въ Аду движеніе совершается подъ вліяніеиъ страсти, въ Чистилищѣ подъ вліяніеиъ воли и наконецъ въ Раю подъ вліяніеиъ экстаза.

«Именемъ любви, уносящей ихъ, проси ихъ, и они полетятъ къ тебѣ», совѣтуетъ Виргилии, указывая на Паоло и Франческу, и утихаетъ буря на то время, когда ихъ вниманіе привлечено Дантомъ, и вновь уноситъ ихъ, когда разсказъ заключается словами: «Любовь... заставила... увлечься этимъ прекраснымъ тѣломъ, которое было отнято отъ меня, что и теперь печалитъ меня... я до сихъ поръ не могу вырвать ее изъ сердца».

Въ чистилищѣ Дантъ замѣчаетъ: «Одна лишь воля является доказательствомъ очищенія; она побуждаетъ душу, уже освобожденную отъ испытаній, измѣнить мѣсто своего пребыванія— и она радуется этой волѣ».

Въ Раю движеніе совершается подъ вліяніеиъ созерцанія, подъ вліяніеиъ приобщенія той любви, возносящее значеніе которой не разъ указывается.

Давая общіи очеркъ посмертныхъ состояній человѣка, Дантъ сближается съ утвержденіями какъ Агриппы, такъ и Парацельса и говорить:

«Когда у Лахезисъ нѣтъ болѣе льну, душа отдѣляется отъ тѣла и тайно уноситъ съ собою всѣ способности человѣческія и божественныя. Первая почти совсѣмъ безмолвствуютъ, но память, умъ и воля обладаютъ въ своемъ дѣйствии большей гибкостью, чѣмъ прежде».

Не останавливаясь, душа падаетъ сама собою, какъ бы чудомъ, на одинъ или на другой берегъ и тамъ впервые узнаетъ путь, по которому ей надо слѣдовать. И подобно тому, какъ воздухъ,

пресыщенный дождемъ, вслѣдствіе солнечныхъ лучей, которые въ немъ отражаются, украшается въ различные цвѣта, такъ и воздухъ, окружающіи ее, принимаетъ форму, которую ему придаетъ душа остановившаяся. И подобно пламени, слѣдующему за огнемъ повсюду, куда онъ направляется, эта новая форма слѣдуетъ за душой повсюду, и такъ какъ отъ этой формы душа получаетъ свой внѣшній видъ, она называется тѣнью».

Заканчивая на этомъ обзоръ тѣхъ сближеніи, которыя можно сдѣлать, разсматривая мировоззрѣніе Данта параллельно ученіямъ оккультизма, я конечно не исчерпалъ всего возможнаго матеріала; мнѣ важно было только намѣтить эту возможность сближенія, возможность, которую въ деталяхъ едва ли можно сводить къ общей почвѣ общехристианскихъ вѣрованіи.

Но если такимъ кажется Данту міръ, если онъ разсматриваетъ его, какъ божественное Единство, соприкасающееся и отпечатлѣвающее свой ликъ въ міръ относительнаго, Единство, которое можетъ быть лишь цѣлостно познаваемо, и стремленіе къ которому является основной цѣлью относительнаго бытія, то каковъ путь, который онъ намѣчаетъ отдѣльному человѣку, каковы методы этого движенія?

Задавая себѣ этотъ вопросъ и вспоминая утвержденіе самаго Данта, что его Комедія имѣетъ много смысловъ, я думаю, что во всякомъ случаѣ, одинъ изъ нихъ долженъ служить указаніемъ на тотъ мистическій путь, который совершаетъ каждый при этомъ движеніи.

Блужданія въ темномъ лѣсу въ началѣ Комедіи, встрѣча съ Виргилиемъ приобрѣтаютъ совершенно особую значительность, если мы вспомнимъ, что въ средніе вѣка имя Виргилія звучало совсѣмъ иначе, чѣмъ въ современности; если мы вспомнимъ, что онъ пользовался репутацией чародѣя и кудесника. Особую значительность приобрѣтаютъ поэтому слова Данта, положившія начало ихъ совмѣстному пути; они приобрѣтаютъ характеръ мистическаго обѣта по отношенію къ руководителю, гдѣ связь между ними является далеко не внѣшней: «Ты такъ наполнилъ мое сердце желаніемъ предпринять великое путешествіе, что я снова вернулся къ моему первоначальному намѣренію. Иди же впередъ. Теперь у насъ у обоихъ одна только воля; Ты мой

руководитель, мой наставникъ, мой повелитель».

Роль Виргилия, предѣлы, которые ему положены, рѣзко очерчиваютъ тѣ рамки, въ которыхъ можетъ имѣть значеніе такое руководство.

«Я буду показывать тебѣ, путь до тѣхъ поръ, пока моя наука будетъ въ состояніи руководить имъ». «Все, что нашъ разумъ видитъ по этому поводу, я могу тебѣ сказать; относительно всего остального, такъ какъ это дѣло вѣры, подожди Беатриче», отвѣчаетъ онъ на вопросъ о любви и этимъ подчеркиваетъ значеніе свободного восхожденія, движимаго лишь той великой любовью, которая лежитъ въ корняхъ индивидуальности.

Руководительство лишь первый этапъ, этапъ необходимый для преодоленія кружащаго вихря страстей, для завоеванія воли, свободной отъ всѣхъ вліяній, кромѣ основного импульса, опредѣляющаго собой индивидуальность, но тотъ, кто достигъ этого, кто движется лишь подъ вліяніемъ озаренія и экстазовъ, тотъ свободенъ, и всякое воздѣйствіе на него являлось бы лишь искаженіемъ его просвѣтленнаго Лица.

Но «не для маленькой барки и не для кормчаго, который охраняетъ себя отъ слишкомъ большого труда, эта дорога, которую разсѣкаетъ моя смѣлая лодка», говоритъ Дантъ, «тотъ, у кого нѣтъ крыльевъ, чтобы взлетѣть туда, будетъ ждать, когда н ѣ м о й разскажетъ ему объ этомъ».

Только полная отдача себя этому пути обѣщаетъ успѣхъ: «О безумныя заботы смертныхъ, какъ уродливы силлогизмы, которые принижаютъ ващъ полетъ и заставляютъ васъ бить землю вашими крыльями. Одни направлялись къ праву, другіе къ афоризмамъ медицины, одни поступали въ духовные, другіе царствовали силой и софизмами. Нѣкоторые воровали, нѣкоторые отдавались общественнымъ дѣламъ; многіе истощались въ наслажденіяхъ плоти, а другіе предавались лѣности. Между тѣмъ какъ я, свободный отъ всѣхъ этихъ вещей, я поднялся съ Беатриче къ небу, гдѣ меня ожидалъ такой славный приемъ». Только тотъ, кто «сталъ смотрѣть на солнце дольше, чѣмъ это могутъ дѣлать люди», можетъ надѣяться на успѣхъ, и лишь совершенное измѣненіе человѣка сдѣлаетъ его способнымъ общенію божественному міру. «Созерца я е е (Беатриче), я сдѣ-



лался въ самомъ себѣ такимъ, какимъ сдѣлался Главкъ, когда вкусилъ травы, сдѣлавшей его товарищемъ другихъ боговъ мира. Эта способность превращенія въ сверхчеловѣка не можетъ быть выражена словами. Пусть этотъ примѣръ будетъ достаточенъ для тѣхъ, которымъ благодать сберегаетъ этотъ свѣтъ».

Тотъ путь освобожденія отъ подчиненія элементарной природѣ, который указывается какъ Агриппой и Парацельсомъ, такъ и Церковью, указывается и Дантомъ, и если единство устремленности мысли является здѣсь необходимымъ—«Человѣкъ, въ которомъ мысль слѣдуетъ за мыслью, отдаляетъ отъ себя цѣль, ибо порывъ одной ослабляетъ другую»... а Ангелъ при входѣ въ Чистилище напоминаетъ: «Знайте, что тотъ принужденъ выйти, кто обернется назадъ»,—то чрезвычайно существеннымъ является и осторожность въ выводахъ относительно зримаго: «Пусть это будетъ для тебя свинцомъ на ногахъ, чтобы ты подвигался медленно, какъ человѣкъ уставши, къ *Да* и *Нѣтъ*, которыхъ ты не видишь, такъ какъ слишкомъ поспѣшное заключеніе неизбежно ведетъ къ ошибкамъ, часто горестной».

Только тогда, когда человѣкъ достигъ «второго царства, гдѣ человѣческій духъ очищается и становится достойнымъ подняться къ небу»... «когда буквы *P*, еще оставшіяся на твоёмъ челѣ, но уже почти стертая, совсѣмъ исчезнуть, твои ноги будутъ до такой степени въ распоряженіи твоей воли, что онѣ совсѣмъ не будутъ чувствовать усталости; для нихъ будетъ удовольствіемъ восходить». Достигнувъ этого состоянія въ шестомъ кругѣ Дантъ говорить: «И я, болѣе легкій, чѣмъ при другихъ отверстіяхъ, я шель такимъ шагомъ, что безъ труда слѣдовалъ поднимаясь за быстрыми духами»...

Но если это очищеніе и культура воли являются существенными, то лишь для того, чтобы получить «самый большой даръ, данный намъ Богомъ по Его щедрости» и этотъ «даръ, который больше всего Имъ цѣнится, есть свобода воли, которой одарены и будутъ одарены всѣ разумныя существа».

Эта верховная свобода—печать божественнаго происхожденія человѣка, то, что отличаетъ его отъ всего остального мира, подвластнаго теченію планетъ безъ надежды на возможность освобожденія, то, что свидѣтельствуетъ о непосредственной,

исконной близости человека къ божественной сущности, что дѣлаетъ возможнымъ богосыновство.

«Божественная доброта, устраниющая отъ себя всякое недовольство, искрится и горитъ сама такъ, что отъ нея распространяются вѣчныя красоты.

То, что вытекаетъ изъ нея безъ посредника,—не имѣетъ конца, потому что ничто не измѣняетъ ея отпечатка, ея даннаго.

То, что вытекаетъ изъ нея безъ посредника,—совершенно свободно, потому что оно не подчинено дѣйствию второстепенныхъ причинъ...

Человѣческая природа надъ всѣми другими имѣетъ преимущество этихъ непосредственныхъ даровъ, но если хоть одинъ изъ нихъ не достааетъ ей, она по необходимости теряетъ свое благородство».

Свобода, ограниченная изнутри своей верховной любовью, вотъ тотъ предѣлъ, къ которому стремится человекъ и единственной путеводительницей къ этой свободѣ является Беатриче: «Ты отъ рабства привела меня къ свободѣ», говоритъ Дантъ.

Но если такова роль Беатриче, то человекъ нуждается и въ иной помощи. «Да придетъ къ намъ твое царство—ибо, если оно не придетъ къ намъ, мы не можемъ итти къ нему несмотря на весь нашъ разумъ». «Дай намъ сегодня насущный хлѣбъ, безъ котораго въ этой ужасной пустынѣ тотъ идетъ назадъ, кто больше другихъ старался подвигаться впередъ», молится онъ, и выдвигая такимъ образомъ значеніе божественной помощи считаетъ, что лишь Богородица—«та, которая имѣетъ ключъ, чтобы открыть дверь къ высшей любви», чтобы открыть дверь къ высшему, безмолвному, мистическому сознанію. Именно молитвой къ Ней завершается хожденіе Данта, хожденіе, завершающееся руководствомъ мистика—святого Бернарда, устремленіемъ къ высочайшему созерцанію, послѣ котораго только молчаніе можетъ выразить всю недостаточность словъ, и эта молитва, и это руководство—немеркнушій знакъ его послѣднихъ упованій.

Здѣсь особенно ярко сказался универсализмъ Данта, универсализмъ чисто христіанскій, дѣлающій молитву Пречистой и ступенью для мистика въ его послѣднихъ достиженияхъ и покровомъ для всѣхъ скорбящихъ, примиряющій въ живомъ

объединении религиозной жизни всю полноту многообразия индивидуальностей.

Таковъ путь Данта къ Премудрости, таково значеніе, которое онъ придавалъ отдѣльнымъ элементамъ «Софіи».

Незыблемо стоитъ надъ вѣками его образъ и неизбѣжно возвращается къ нему тотъ, кто вмѣстѣ съ нимъ думаетъ, что «самый большой даръ, данный намъ Богомъ, есть свободная воля, которой одарены и будутъ одарены всѣ разумныя существа».

*Н. Соловецкій.*

ОТДѢЛЪ II.



## Гносеологическое размышленіе объ оккультизмѣ.

### §

Что есть оккультизмъ передъ судомъ гносеологии, какой взглядъ на познаніе онъ предполагаетъ? Этотъ вопросъ не былъ еще по настоящему поставленъ ни оккультистами, ни гносеологами. Не произошло еще встрѣчи лицомъ къ лицу, очной ставки оккультизма и гносеологии. А въ нашу эпоху можно ждать немалой прибыли отъ всякихъ очныхъ ставокъ. Разобсннныя и разорванныя линіи духовной культуры должны, наконецъ, встрѣтиться и пересѣчься. Линія оккультическая и линія гносеологическая донынѣ не встрѣчались. Донынѣ не существовало гносеологии оккультизма. Философская слабость и гносеологическая наивность оккультическихъ книгъ (въ подавляющемъ большинствѣ случаевъ вообще плохихъ и подозрительныхъ) многихъ отталкиваетъ съ самаго начала. Для слишкомъ многихъ оккультизмъ изначально есть гносеологическая невозможность. И такое отношеніе тѣмъ болѣе остро, что оккультизмъ опредѣляетъ себя, какъ познаніе, какъ высшую науку. Это познаніе, эта наука требуетъ, если не гносеологическаго оправданія въ смыслѣ критической философіи, то гносеологическаго самоопредѣленія, гносеологическаго описанія. И я хотѣлъ бы спровоцировать встрѣчу оккультизма и гносеологии. Оккультическія книги самаго замѣчательнаго и серьезнаго изъ современныхъ оккультистовъ—Р. Штейнера, въ которомъ обостряются и выявляются тысячелѣтнія оккультическія традиціи,—не заключаютъ въ себѣ никакого гносеологическаго опредѣленія и

описанія того, что есть познание вообще и оккультное познание въ частности. Теософія Штейнера кажется гносеологически столь же наивной, какъ и естествознание Геккеля. Но если прочесть малоизвѣстныя книги Штейнера перваго періода, написанныя еще безъ всякой теософической терминологіи, напр. недавно переведенную по-русски «Истина и наука». «Die Philosophie der Freiheit» и особенно «Goethes Weltanschauung», то нужно будетъ признать, что у Штейнера была своя гносеологія, черезъ которую прошелъ онъ, прежде чѣмъ вошелъ въ царство оккультнаго познания. Гносеологія Штейнера очень характерна, и очень сложно и запутанно ея отношеніе къ оккультизму Штейнера. На примѣрѣ Штейнера я и хочу провоцировать гносеологическій допросъ оккультизму и оккультическій допросъ гносеологіи. Тема моя болѣе гносеологическая, чѣмъ оккультическая, и въ самую сущность оккультизма я не предполагаю проникать. Кантъ строилъ свою гносеологію на фактѣ существованія идеальнаго математическаго естествознанія. Нельзя ли построить гносеологію на фактѣ существованія оккультной науки? Начну свое размышленіе съ догматической формулировки. Оккультизмъ возможенъ въ томъ лишь случаѣ, если наша гносеологія будетъ—имманентная, монистическая, реалистическая, эмпирическая, эволюціонная. Оккультизмъ невозможенъ, если гносеологія—трансцендентна, дуалистична, идеалистична, рационалистична, статична. Платонизмъ и кантіанство всего болѣе укрѣпляютъ и охраняютъ тѣ границы познанія, перешагнуть которыя хочетъ оккультизмъ. У порога оккультнаго познанія стоитъ церковная и научная стража и крѣпко держитъ двери на запорѣ. Эта стража—гносеологія церковнаго платонизма и научнаго кантіанства. Положеніе это нужно не доказывать, такъ какъ въ концѣ концовъ ничего доказать нельзя, а показать и раскрыть.

## §

Гносеологія оккультизма прежде всего ставитъ задачу преодоленія дуалистически-трансцендентнаго догмата о непреходимыхъ границахъ опыта, о двухъ разорванныхъ мірахъ. Научное сознание получило отъ церковнаго сознанія эту вѣру въ твердую

устойчивость матеріальнаго, физическаго плана бытія и его непреодолимую противоположность духовному міру. Церковное сознание, положившее въ свою основу платоновскій дуализмъ, по религиознымъ мотивамъ ставило границы опыту и безмѣрному въ опытѣ духовному движенію. Церковное сознание крѣпко стояло во всемъ за границу, за дистанцію. По религиозному возрасту большихъ массъ человѣчества церковное сознание поддерживало матеріализмъ этого міра и удерживало отъ всякихъ путей въ безмѣрность не только духовнаго міра, но и всѣхъ промежуточныхъ порядковъ бытія. Міръ иной создавался трансцендентнымъ, далекимъ этому міру, и не допускались опытные имманентные пути къ познанію всѣхъ плановъ космоса. Матеріализмъ — обратная сторона трансцендентно-дуалистическаго платонизма. Закрытие въ опытѣ иныхъ плановъ бытія и иныхъ міровъ матеріализируетъ этотъ міръ, заковываетъ его въ физическихъ граняхъ. Дуализмъ отодвигаетъ въ трансцендентную даль иное бытіе, иной міръ, а то, что признаетъ здѣшнимъ, имманентнымъ, то оставляетъ дуализмъ во власти матеріализма. Научный позитивизмъ, выдававши свои относительныя границы за границы абсолютныя, есть порождение церковнаго дуализма. Позитивизмъ—изнанка исключительно трансцендентнаго богосознания. Церковно-демократическое христіанство воспретило гностицизмъ и утвердило агностицизмъ, который въ концѣ концовъ принялъ обличье позитивизма. Научное сознание сошло съ церковнымъ сознаниемъ въ запретѣ опытнаго познания иныхъ міровъ, космическихъ тайнъ. Этотъ запретъ опытнаго познания космоса во всѣхъ его планахъ завѣщанъ наукѣ церковнымъ христіанствомъ. Церковная стража перешла на службу къ наукѣ. Официальная научность и официальная церковность одинаково боятся прорывовъ за установленныя границы опыта, за предѣлы дозволеннаго. Тутъ поразительно единодушие силъ враждующихъ. Церковь и наука въ единодушии, въ единомыслии враждуютъ противъ гностицизма и оккультизма. Одинъ и тотъ же дуалистическій паеосъ можно вскрыть во враждебныхъ силахъ, паеосъ дистанціи и границы. Официальная наука такъ же утверждаетъ трансцендентное, какъ и официальная церковность, и въ отношеніи къ трансцендентному одинаково предписываютъ быть агностиками и запрещаютъ быть гностиками. То, что при-



знано трансцендентнымъ, не можетъ уже быть достояніемъ опыта. Кантъ и былъ великимъ охранителемъ границъ опыта, врагомъ гнозиса, идеалистическимъ закрѣпителемъ устойчивости физическаго плана, какъ предмета науки.

## §

Нынѣ обращены мы къ познанію тайнъ космоса и къ безконечному движенію въ духовномъ опытѣ. Мы перерастаемъ ветхія одежды гносеологии церковной и гносеологии научной, освобождаемся отъ запретовъ дуалистическаго и трансцендентнаго пониманія познанія. Расширеніе религіознаго и научнаго опыта, колебаніе границъ, заполненіе безднъ, уменьшеніе дистанціи характерно для нашей эпохи. То, что казалось окончательно кристаллизованнымъ,—раскристаллизовывается. Самые чистые кристаллы распластываются. Мы боремся съ гносеологіей дуалистической и трансцендентной по своему истоку, какъ съ силой задерживающей и консервативной, мы хотимъ гносеологии освобождающей, раскрывающей пути безконечнаго опытнаго познанія. Не существуетъ единой и абсолютной гносеологии, вѣрной для всѣхъ и на всѣ времена. Гносеологія—подвижна, она развивается, она мѣняется въ соотвѣтствіи съ измѣненіемъ челоуѣка, его познавательныхъ органовъ, съ степенью его восхожденія. Гносеологія лишь послушно отражаетъ ростъ челоуѣка въ путяхъ познанія. Абсолютная гносеологія, установленіе вѣчныхъ границъ познанія—самообманъ. Кантіанская гносеологія—лишь одинъ изъ моментовъ познавательнаго роста челоуѣка, выраженіе одного изъ познавательныхъ отношеній челоуѣка къ міру. Познавательный ростъ челоуѣка сметааетъ кантіанскую гносеологію, опрокидываетъ установленныя ею границы. Фактическое, опытное расширеніе познанія въ сторону оккультизма на дѣлѣ, прагматически опровергаетъ истинность и абсолютность кантовской гносеологии, не только гносеологии самого Канта, но и всѣхъ кантіанцевъ и неокантіанцевъ. Это очень серьезное испытаніе для критической гносеологии, къ которому ей не слѣдовало бы относиться такъ легко, съ такимъ официальнымъ, правительственнымъ презрѣніемъ. Гносеологія неотвратимо антропологична, т. е. всегда зависитъ отъ челоуѣка,

отъ онтологіи человѣка, и только во вторичномъ актѣ она ставить человѣка въ зависимость отъ себя. Нынѣ онтологія человѣка на высшихъ ступеняхъ его развитія опрокидываетъ кантовскую гносеологію, опровергаетъ ее фактически и опытно. Гносеологическій имманентизмъ, который идетъ отъ Канта,—ложный имманентизмъ, и въ основѣ его лежитъ несомнѣнный трансцендентизмъ. Такъ же въ основѣ гносеологическаго монизма неокантіанства лежитъ несомнѣнный дуализмъ. Нужно вскрыть этотъ трансцендентизмъ и дуализмъ, отравляющіи въ самомъ началѣ современную имманентную и монистическую гносеологію. Эта гносеологія произошла изъ дуалистическаго отрыва познанія отъ бытія, изъ трансцендентнаго противоположенія познанія бытію.

Неокантіанская гносеологія гордится своимъ радикальнымъ имманентизмомъ, освобожденіемъ отъ всякой трансцендентности. Но по истинѣ ли свободная эта имманентная гносеологія отъ всякой трансцендентности? Я утверждаю, что въ самой основѣ этой гносеологіи лежитъ роковой по своимъ послѣдствіямъ трансцендентизмъ, и имманентизмъ ея—вторичный и кажущійся. Неокантіанская, критическая гносеологія утверждаетъ имманентность бытія познанію и дѣлаетъ это такъ радикально, что превращаетъ бытіе въ форму экзистенціального сужденія. Но гносеологія эта исходитъ изъ трансцендентности, внѣположности познанія бытію. Дуалистическій догматъ заложенъ въ самомъ истокѣ. По этому трансцендентно-дуалистическому догмату познаніе противостоитъ бытію, лежитъ внѣ бытія и не можетъ быть актомъ въ нѣдрахъ самого бытія. Не только неокантіанская гносеологія, но и большая часть гносеологіи исходитъ изъ трансцендентно-дуалистическаго раздѣленія субъекта и объекта, познанія и бытія, и потомъ уже приходитъ къ ложному и призрачному имманентизму и монизму. Истинный и подлинный имманентизмъ и монизмъ изначаленъ, онъ въ исходномъ утверждаетъ совершенную имманентность, внутренность познанія бытію, совершенное единство познанія съ бытіемъ. На это не обращали до сихъ поръ достаточнаго вниманія. Необходимо подчеркнуть, что рѣчь идетъ не о философіи тожества субъекта и объекта въ духѣ Шеллинга, а о чемъ-то гораздо болѣе радикальномъ въ самомъ исходномъ. Шеллингъ все-таки проходитъ черезъ

кантовскіи дуализмъ познанія и бытія и приходитъ къ тожеству, какъ системѣ объективнаго идеализма. Я говорю о томъ реалистическомъ тожествѣ, изъ котораго исходятъ, а не о томъ тожествѣ, къ которому приходятъ. Да и сама идея тожества слишкомъ ужъ отравленно-гносеологическая. Имманентность познанія бытію, монизмъ бытія и познанія должны утверждаться черезъ бытіе, а не черезъ познаніе. Черезъ бытіе мы осмысливаемъ познаніе, какъ въ самомъ бытіи, въ его нѣдрахъ происходящее. Это ничего общаго не имѣетъ съ психологизмомъ, ибо познаніе есть универсальная функція бытія, а не переживание замкнутой индивидуальной души. Психологизмъ замкнутой индивидуальности самъ по себѣ есть уже результатъ трансцендентно-дуалистическаго разрыва. Познаніе совершается не только въ индивидуальной душѣ и съ индивидуальной душой, но всегда въ космосѣ и съ космосомъ. Подлинный имманентизмъ въ пониманіи познанія признаетъ, что въ актѣ познанія измѣняется универсальное бытіе, съ нимъ что-то дѣлается, въ немъ что-то творится. Когда мы исходимъ изъ трансцендентности, внѣположности познанія бытію, то, къ какимъ бы имманентнымъ выводамъ мы ни приходили въ дальнѣйшемъ, мы обрекаемъ познаніе на бездѣйственность въ бытіи. Чтобы дѣйствовать въ бытіи и измѣнять бытіе, нужно находиться въ нѣдрахъ самого бытія, а не внѣ его. И познаніе дѣйственно и имѣетъ силу творить, если оно совершается съ самимъ универсальнымъ бытіемъ, въ самихъ его глубокихъ нѣдрахъ. Творчески бесплодно и бездѣйственно совершенное отождествленіе познанія съ бытіемъ. Чтобы совершить творческіи познавательный актъ въ бытіи, нужно самоотверженно принять реальность бытія. Активная сторона познанія предполагаетъ рецептивную его сторону. Нужно съ чуткой и самоотверженной восприимчивостью впустить въ себя міръ и интуитивнымъ вживаніемъ самому войти вглубь міра, чтобы быть въ мірѣ свѣтоноснымъ творцомъ. Дѣйственно и плодотворно лишь пониманіе познанія, какъ свѣтоноснаго акта въ бытіи, какъ роста бытія. Утвержденіе имманентности бытія познанію по внѣшности очень возноситъ познаніе и возвеличиваетъ его надъ бытіемъ, такъ что внѣ познанія ничего и нѣтъ, но въ сущности лишаетъ познаніе всякой творческой роли въ бытіи, всякой реальной дѣйственности. При идеалистической концепціи

познание создаетъ бытіе, но именно поэтому оно ничего уже не можетъ создать въ бытіи. Творческое пониманіе познанія предполагаетъ реалистическое пріятіе бытія.

Если познание трансцендентно бытію <sup>1)</sup>, если оно внѣ бытія и противоположно ему, то мы обречены понимать познание, какъ рефлексію надъ бытіемъ или какъ дублированіе бытія. И рационалисты и эмпирики принуждены были думать, что познание есть отраженіе или дублированіе дѣйствительности, бытія въ познающемъ субъектѣ. Для рационалистовъ это отраженіе совершалось черезъ разумъ, который вѣрно копируетъ непреходящую сущность бытія, для эмпириковъ—черезъ опытъ. Но ни тѣ, ни другіе не въ силахъ были выйти изъ пониманія познанія, какъ чего-то вторичнаго, отраженнаго, не въ самомъ бытіи и не съ самимъ бытіемъ происходящаго. Критицисты, начиная съ Канта, дѣлаютъ попытку придать познанію активно-созидательный характеръ. Само бытіе становится въ зависимость отъ познанія. Въ концѣ концовъ бытіе признается имманентнымъ познанію, познание создаетъ бытіе. Но активность познанія оказывается кажущейся. Познающій субъектъ обусловливаетъ собой бытіе, но онъ совершенно бездѣиственъ въ бытіи. Ибо и въ этомъ случаѣ познание не въ бытіи и не съ бытіемъ совершается. Принятіе идеалистическаго тезиса объ активности познающаго субъекта, конструирующаго предметъ познанія, ни мало не придаетъ познанію творческаго характера въ бытіи. Въ концѣ концовъ и самъ субъектъ роковымъ образомъ подвергается распыленію. Въ томъ лишь случаѣ познание есть творческій актъ въ бытіи, если познание есть глубокое внутреннее происшествіе съ самимъ универсальнымъ бытіемъ, его солнечность, его цвѣтеніе, его развитіе, если познающій въ познаніи является соучастникомъ мірового процесса.

Познание есть творческій актъ въ бытіи. Въ познаніи бытіе возрастаетъ, расцвѣтаетъ. Какъ дерево растеть и цвѣтеть отъ солнечныхъ лучей, такъ міръ растеть и цвѣтеть отъ солнечныхъ лучей познанія. Познание—солнечно, познание—солнечный лучъ, проникающій въ самую нѣдра бытія. Черезъ познание развивается бытіе, въ познаніи осуществляется прибыльное самосознаніе

---

<sup>1)</sup> Трансцендентализмъ есть одна изъ формъ этой трансцендентности.

бытія, осмысливаніе бытія. Солнечный Логосъ ведетъ міръ отъ тьмы къ свѣту, отъ хаоса къ космосу. Безъ солнечной активности познания первичная воля вѣчно останется въ темномъ хаосѣ и никогда не перейдетъ къ свѣтлому космосу. Познание есть космогонический процессъ. И самопознание Бога, рожденіе свѣта изъ темной бездны (Ungrund Беме) есть теогонический процессъ. Черезъ всякое подлинное познание совершаются тайны теогони, космогони и антропогони. Но все это выходитъ уже изъ прельдѣловъ гносеологии и есть уже послѣднее осмысливаніе творческой природы познания. Сейчасъ важно установить, что идеи—сѣмена мировой жизни. Это ближе къ ученію объ идеяхъ Аристотеля, для котораго идеи были имманентны міру, были творческими силами въ мірѣ, чѣмъ къ ученію объ идеяхъ Платона, для котораго идеи были трансцендентны міру, и не были дѣйствующими силами въ мірѣ. Всѣ ученія о познании признають, что отъ познания измѣняется и возрастаетъ познающій. Но мы подходимъ къ иному и несоизмѣримо болѣе радикальному выводу. Въ актѣ познания измѣняется и возрастаетъ не только познающій, но и познаваемое бытіе, самъ міръ раскрывается и развивается отъ познания, дерево лучше растетъ и цвѣтетъ отъ солнечныхъ лучей познания. Бытіе опознанное, освѣщенное есть уже большее бытіе, возросшее бытіе. Черезъ познание достигается абсолютная прибыль въ бытіи. Когда солнечный лучъ подлиннаго познания падаетъ на міръ, міръ измѣняется, растетъ, развивается, приходитъ къ самознанию. Познание есть имманентная міру, дѣйствующая въ мірѣ сила, оно раститъ сѣмена новой жизни. Познание есть активное осмысливаніе бытія, солнечное его освѣщеніе. Познание предполагаетъ существованіе смысла міра, смысла—логоса, смысла—истины. Познающій истину не только самъ становится истиннымъ, но и міръ дѣлаетъ истиннымъ. Познание есть путь продолженія творенія, его оформленіе. Черезъ познание образуется космосъ. Но понимать это нужно не въ смыслѣ идеалистическаго тезиса о конструированіи объекта познания разумовъ, а въ смыслѣ реалистическаго тезиса о творческомъ актѣ познающаго въ нѣдрахъ бытія. Познание есть что-то, а не о чемъ-то. Гносеология, которая понимала бы познание, какъ творческий актъ въ бытіи,

созидающи прибыль бытія, очень чужда большей части философскихъ направлений. Она предполагаетъ имманентизмъ гораздо болѣе радикальный и изначальный, чѣмъ тотъ, который свойственъ современной гносеологии. Такая имманентно-творческая гносеология приводитъ къ магическому пониманію природы познанія. Познаніе есть свѣтоносное магическое дѣйствіе въ природѣ, въ мірѣ. Свѣтлый магизмъ познанія былъ прикрытъ, но онъ долженъ быть раскрытъ. Только такая гносеология благоприятна оккультизму.

## §

Христіанство изгнало духовъ природы, заковало великаго Пана и тѣмъ механизировало и матеріализировало природу. То было великой неизбѣжностью въ дѣлѣ освобожденія человѣческаго духа. Демоны природы страшили человѣка, человѣкъ былъ въ рабской зависимости отъ природныхъ силъ, не могъ стать на ноги, подняться надъ природой. Эта зависимость отъ духовъ природы мѣшала человѣку познавать природу и овладѣть природой. Трудно познавать то, отъ чего находишься въ рабской зависимости. Христіанство поставило человѣка на ноги, освободило отъ власти природныхъ духовъ и тѣмъ раскрыло путь для познанія природы и овладѣнія ею. Христіанское искупленіе и освобожденіе человѣка сдѣлало возможнымъ естествознаніе и технику. Запретъ христіанской церкви вступать въ общеніе съ духами природы имѣлъ провиденціальное значеніе въ дѣлѣ воспитанія человѣчества и его водительства къ высшимъ цѣлямъ. Механическая наука была результатомъ этого запрета. Границы опыта, на которыхъ такъ настаивала наука, и твердая устойчивость матеріальнаго плана бытія связаны съ христіанскимъ выдѣленіемъ духовной жизни человѣка изъ природы, христіанскимъ установленіемъ трансценденности духа матеріальной природѣ. Это освобождало человѣка, но ставило всюду границы его опыту и его движенію. И если прежде страшился человѣкъ духовъ природы, то нынѣ страшится онъ мертваго механизма природы. Нынѣ по новому обращается человѣкъ къ живымъ духамъ природы, нынѣ хочетъ онъ возвращенія великаго Пана. Но познавать живыхъ духовъ природы и тайны космоса нынѣ

хочетъ человѣкъ не въ рабской зависимости отъ природныхъ силъ, а въ духовной свободѣ, обрѣтенной человѣкомъ во Христѣ Искупителѣ. Только подлинно свободный человѣкъ, укрѣпивши духъ свой въ Богѣ, смѣетъ дерзать на познаніе космическихъ тайнъ, на общеніе съ духами природы. Обращеніе къ живымъ духамъ природы должно привести къ перерожденію науки въ магію. Для магіи природа не мертвый механизмъ, а живой организмъ, іерархія духовъ. Для магіи общеніе съ природой есть общеніе съ духами природы. Наука забыла свою связь съ магіей. Нынѣ разными путями магія вновь проникаетъ въ науку<sup>1)</sup>. И сама техника станетъ магіей, когда природа вновь будетъ познаваться живой, одухотворенной. Темная магія всегда корыстна, враждебна природѣ и всегда основана на рабствѣ человѣческаго духа у необходимости. Въ позитивной technikѣ есть что-то отъ темной магіи. Свѣтлая магія безкорыстна, полна любви къ природѣ и въ основѣ ея лежитъ свобода во Христѣ искупленнаго человѣческаго духа.

Подобно тому какъ существуетъ прагматическая теорія знанія, возможна и прагматическая теорія незнанія. Мы должны многое знать въ природѣ, чтобы имѣть правильную реакцію на природу, чтобы ориентироваться въ ней и охранять свою жизнь. Но быть можетъ изъ самосохраненія мы многого должны не знать въ природѣ, незнаніемъ оградиться отъ дѣйствія опасныхъ для насъ силъ. Познаніе духовъ природы есть общеніе съ ними, есть раскрытіе возможности ихъ воздѣйствія на насъ. Нужно закрыть глаза на опасныя для насъ космическія силы, чтобы зрѣніе наше не было повреждено, и уши нужно закрыть, чтобы не быть оглушеннымъ шумомъ космическаго грома. Стѣной незнанія, закрытіемъ органовъ нашего воспріятія охраняемся мы отъ воздѣйствія опасныхъ вихрей. И поскольку духовно мы еще не созрѣли и не окрѣпли, прагматически должна быть установлена граница и дистанція между нами и духами природы, тайнами космоса. Развитие новыхъ органовъ воспримчивости къ инымъ планамъ космической жизни небезопасно, оно требуетъ

---

<sup>1)</sup> См. очень интересную книгу Дюпреля «Die Magie, als Naturwissenschaft». Erster Teil: Die magische Physik. Zweiter Teil: Die magische Psychologie. Очень добросовѣстно и обстоятельно показываетъ Дюпрель, что магія возрождается въ естественно-научной формѣ.

высокаго духовнаго закала личности, религиозной ея крѣпости передъ грозными для нея космическими силами. Противъ оккультныхъ наукъ возражали и возражаютъ прагматизмомъ незнания. Для самосохраненія человѣкъ долженъ не только открываться, но и закрываться. Слѣпота безопаснѣе ясновидѣнія. Прагматизмомъ незнания проникнута позитивная наука съ ея непреложными границами. И позитивная наука на извѣстной ступени развитія несла службу религиозной охраны. Нужно было научно укрѣпить устойчивость физическаго плана бытія и привязать человѣка къ этой физической устойчивости, чтобы предохранить его отъ воздѣйствія иныхъ космическихъ силъ, до воспріятія которыхъ онъ еще не созрѣлъ. Закономѣрная иллюзія физическаго міра была абсолютизирована. Органы воспріятія, обращенные къ физическому міру, были признаны единственными. Были поставлены твердыя границы опыту. Была создана философія субстанціальности матеріи, которая характерна не только для научнаго, но и для церковнаго сознанія. Церковный матеріализмъ былъ самосохраненіемъ дѣтскаго, незрѣлаго возраста, для котораго опасны и несвоевременны опытные переходы въ иные планы бытія. Раскрытіе оккультизма представляло серьезную опасность для человѣка и могло извратить его религиозное воспитаніе. Поэтому оккультизмъ долженъ былъ оставаться эзотерическимъ. Должны были быть установлены трансцендентныя границы. Но трансцендентизмъ условенъ и относителенъ; въ немъ есть лишь часть истины, черезъ которую долженъ пройти человѣкъ для своей духовной кристаллизаци. Абсолютизація этого трансцендентизма въ неизмѣнной онтологіи ложна и иллюзорна. Нынѣ колеблются границы опыта. Заколебалась устойчивость физическаго плана бытія. Мы вступаемъ въ эпоху космическаго распластанія и распыленія, космическихъ вихрей. Въ ритмъ съ колебаніями космическихъ границъ колеблются и границы науки. Заколебалась и гносеологическая устойчивость. Оффициальная наука переживаетъ кризисъ. Наука принуждена включить въ свою сферу такія явленія, которыя раньше она считала сверхъестественными и потому невозможными,—явленія магическаго порядка. Снимаются границы науки и раскрывается безбрежный эмпиризмъ. Нельзя уже охранить прикованность опыта къ физическому плану, къ матеріализму. Въ опытѣ совершается переходъ изъ однихъ



плановъ въ другіе. Явленія гипнотизма, медіумизма, телепатіи, ясновидѣнія и многія другія давно уже колеблѹтъ границы опыта и границы науки. Возрождается оккультная наука и сближается съ наукой позитивной. Научно, философски, мистически, религиозно должны мы осознать, что матерія не субстанціальна, не присуща органически бытію. Матерія—функциональна, она есть лишь состояніе бытія, лишь отношеніе субстанціальныхъ частей бытія. Функциональныя измѣненія бытія, измѣненія отношеніи частей бытія ведутъ къ колебанію матеріальнаго міра, который лишь относительно устойчивъ. Матеріальность есть лишь состояніе духа, функциональное его отношеніе къ міру. И духъ можетъ воплотиться въ иную, просвѣтленную, освобожденную, не физическую плоть. Христіанское сознаніе должно освободиться отъ тяжести и закованности церковнаго матеріализма, который былъ лишь дѣтскимъ состояніемъ человѣчества.

## §

Теософію Р. Штейнера можно разсматривать, какъ симптомъ космическихъ колебаній матеріальнаго, физическаго плана бытія, космическихъ распластаніи того, что казалось устойчивымъ, снятія границъ познанія и обращенія къ познанію космическихъ тайнъ. Это можно признать при всякомъ отношеніи къ Штейнеру, даже самомъ отрицательномъ. Оккультизмъ—серьезное явленіе, хотя къ нему и прилипло много шарлатанства, и въ Штейнерѣ выявляются и популяризуются тысячелѣтнія подземныя традиціи оккультизма. Я тутъ не предполагаю говорить объ оккультизмѣ по существу, о христологіи Штейнера. Моя тема главнымъ образомъ гносеологическая. И Штейнеръ интересуется меня сейчасъ съ гносеологической точки зрѣнія. Какъ подтверждается на Штейнерѣ все, что было сказано о гносеологіи оккультизма? Теософическія и оккультическія книги Штейнера становятся все болѣе и болѣе извѣстны, но изъ нихъ трудно вывести какую-нибудь гносеологію. А гносеологическія идеи Штейнера перваго періода его дѣятельности совсѣмъ почти неизвѣстны. Я нахожу у Штейнера много общаго съ тѣми гносеологическими идеями, которыя я давно уже высказывалъ <sup>1)</sup>).

<sup>1)</sup> См. мою «Философію свободы». Глава «Гносеологическая проблема».

Особенно цѣнными представляются мнѣ у Штейнера мотивы его борьбы съ платонизмомъ и кантіанствомъ. Штейнеръ хочетъ преодолѣть всякіи дуализмъ. Онъ отрицаетъ трансцендентныя границы познанія. Познаніе для него имманентно бытію и потому познаніе понимается, какъ творчески актъ. Въ «Истинѣ и наукѣ» Штейнеръ очень выпукло и ясно формулируетъ творческую природу познанія. «Истина не представляетъ, какъ это обыкновенно принимаютъ, идеальнаго отраженія чего-то реальнаго, но есть свободное порожденіе человѣческаго духа, порожденіе, котораго вообще не существовало бы нигдѣ, если бы мы его сами не производили. Задачей познанія не является портретъ въ формѣ понятія чего-то уже имѣющагося въ другомъ мѣстѣ, но созданіе совершенно новой области, дающей лишь совмѣстно съ чувственно даннымъ міромъ полную дѣйствительность. Высшая дѣятельность человѣка, его духовное творчество, органически включается этимъ въ общій міровой процессъ. Безъ этой дѣятельности міровой процессъ совсѣмъ нельзя было бы мыслить, какъ замкнутое въ себѣ цѣлое. Человѣкъ по отношенію къ міровому процессу является не празднымъ зрителемъ, повторяющимъ въ предѣлахъ своего духа образно то, что совершается въ космосѣ безъ его содѣйствія; онъ является дѣятельнымъ сотворцомъ мірового процесса, и познаніе является самымъ совершеннымъ членомъ въ организмѣ вселенной»<sup>1)</sup>. И дальше онъ говоритъ: «Въ нашемъ знаніи изживаетъ себя самое внутреннее ядро міра... Въ томъ и заключается сущность знанія, что въ немъ проявляется никогда ненаходимое въ объективной реальности основаніе міра. Наше познаніе—выражаясь образно, есть постоянное вживаніе въ основаніе міра»<sup>2)</sup>. Свою книжку Штейнеръ заканчиваетъ словами: «Процессъ познанія есть процессъ развитія къ свободѣ»<sup>3)</sup>. Самую важную проблему человѣческаго мышленія онъ видитъ въ томъ, чтобы «понять человѣка, какъ основанную на себѣ самой свободную личность»<sup>4)</sup>. Когда читаешь «Die Philosophie der Freiheit», то ясень дѣлается

---

<sup>1)</sup> См. Р. Штейнеръ «Истина и наука», стр. 9—10.

<sup>2)</sup> Стр. 84.

<sup>3)</sup> Стр. 86.

<sup>4)</sup> Стр. 86.

путь, которымъ шель Штейнеръ и пришелъ къ оккультному знанію. Это—безрелигіозный, безблагодатный путь, путь начинающіи не съ традиціи, а съ свободы. Онъ прошелъ черезъ Нитцше, черезъ богооставленность. За нимъ зяла бездна свободы и отъ свободы этой возжелалъ онъ, безъ Божьей помощи, добыть познаніе иныхъ, высшихъ міровъ и войти въ ихъ жизнь. Это—трудный, безрадостный и героически путь. Представляется мнѣ, что Штейнеръ шель по крутой горѣ, сверху не падалъ ни одинъ лучъ свѣта, освѣщающіи путь, а за нимъ была бездна свободы. «Мы не хотимъ больше в ѣ р и т ь, мы хотимъ з н а т ь. Только то знаніе освобождаетъ насъ, которое не подчинено никакой внѣшной нормѣ, но возникаетъ изъ внутренней жизни личности»<sup>1)</sup>. Въ «Философіи свободы» намѣчается возможность своеобразной и плодотворной гносеологии. Такъ какъ познаніе для Штейнера имѣетъ творческии характеръ, то философію онъ считаетъ искусствомъ. «Всѣ подлинныя философы были х у д о ж н и к а м и п о н я т ь и й»<sup>2)</sup>. Штейнеръ дѣлаетъ попытку понять познаніе органически и имманентно бытію. «Наука сама должна стать органически-жизненной»<sup>3)</sup>. «Идеи становятся жизненными силами»<sup>4)</sup>. «Мы не внѣшнія, а внутреннія универсуму существа»<sup>5)</sup>. «Мы въ немъ и принадлежимъ ему»<sup>6)</sup>. «Дѣятельность сознанія, какъ мыслящаго существа, не есть только субъективная, но такая, которая и не субъективна и не объективна,—превосходить оба эти понятія»<sup>7)</sup>. Это гносеология послѣдовательно монистическая и послѣдовательно имманентная, но совсѣмъ по иному, чѣмъ та монистическая и имманентная гносеология, которая выросла на почвѣ неокантіанства и которая въ самомъ началѣ допускаетъ дуализмъ познанія и бытія и внѣположность познанія бытію.

Предпосылкой оккультизма является ученіе о человѣкѣ,

---

1) «Die Philosophie der Freiheit. Grundzuge einer modernen Weltanschauung», стр. 5.

2) См. тамъ же, стр. 7.

3) Стр. 7.

4) Стр. 7.

5) Стр. 23.

6) Стр. 28.

7) Стр. 56.

как микрокосмъ. Антропоморфизмъ не страшенъ, ибо въ чело-  
вѣкѣ открывается вселенная. Антропологизмъ долженъ быть  
сознательно утвержденъ. Нѣтъ ничего болѣе враждебнаго, какъ  
всякому оккультизму, такъ и всякой мистикѣ, чѣмъ судорожныя  
попытки критической философіи освободиться отъ всякаго  
антропологизма, очиститься отъ чело-  
вѣка. Это—судорога транс-  
цендентизма. Познание хотятъ утвердить трансцендентнымъ че-  
ловѣку и бытію. Подлинный, сознательный и радикальный  
антропологизмъ есть подлинный, сознательный и радикальный  
имманентизмъ въ гносеологии. Универсальное бытіе имманентно,  
внутренно, чело-  
вѣку; и чело-  
вѣкъ имманентенъ, внутрененъ,  
универсальному бытію. Познание имманентно, внутренно, чело-  
вѣку и универсальному бытію. Въ познаниі микрокосмъ и макро-  
космъ взаимнопроникаютъ другъ въ друга. Черезъ познание чело-  
вѣкъ творчески участвуетъ въ космическомъ процессѣ. Антропо-  
софія, къ которой приходитъ Штейнеръ, хотя и недостаточно  
раскрыта и можетъ быть по разному истолкована, но во всякомъ  
случаѣ означаетъ имманентность Софіи антропосу, раскрытіе  
Божественной мудрости въ чело-  
вѣкѣ и черезъ чело-  
вѣка. Настоя-  
щимъ антропософомъ былъ Я. Беме. И о Штейнерѣ можетъ быть  
лишь вопросъ, достаточно ли онъ послѣдовательный антропософъ.

Другой предпосылкой оккультизма является признание по-  
движности и развитія познающаго субъекта, т. е. эволюционизмъ  
въ гносеологии. Органы познания развиваются по мѣрѣ восхо-  
жденія чело-  
вѣка. И разнымъ ступенямъ развитія органовъ по-  
знания соотвѣтствуютъ разныя гносеологии. Абсолютныхъ, не-  
переходимыхъ границъ познания, установленныхъ абсолютной  
и неизмѣнной организацией познающаго субъекта, не суще-  
ствуетъ. То трансцендентальное сознание, которое Канту и кан-  
тианцамъ казалось абсолютнымъ и неизмѣннымъ, было лишь  
одной изъ ступеней развитія чело-  
вѣческихъ органовъ познания,  
обладающей лишь относительной устойчивостью. Трансцен-  
дентальное сознание было исключительно обращено къ физическому  
плану, закрѣпляло его и отдѣляло отъ другихъ сферъ бытія.  
Рѣчь идетъ не о биологическимъ, психологическимъ или социо-  
логическомъ развитіи, противъ перенесенія котораго въ гносео-  
логию всегда найдется достаточно аргументовъ, а о развитіи  
онтологическомъ, въ концѣ концовъ о рожденіи Бога въ чело-

вѣкъ и человекъ въ Богѣ. Дюпрель, для котораго оккультизмъ былъ позитивной наукой, исходилъ изъ Канта, но въ кантовскую гносеологию онъ вносилъ принципъ развитія<sup>1)</sup>. Для него трансцендентальный субъектъ былъ подвиженъ и способенъ къ развитію. Нужно подчеркнуть разницу между развитіемъ трансцендентальнаго субъекта и развитіемъ психики. Антропологизмъ не есть психологизмъ, эволюционизмъ не есть биологизмъ. Сама проблема психологизма въ гносеологии возникаетъ для того сознанія, которое начинается съ утвержденія трансцендентности познанія бытію, которое исходитъ изъ дуализма. Штейнеръ, конечно, не психологистъ и ничего общаго съ психологизмомъ не имѣетъ. Всякій психологизмъ исключаетъ возможность оккультизма, всегда выступающаго за предѣлы замкнутой индивидуальной души и ея переживаніи и непосредственно вступающаго въ космическія іерархіи.

## §

Особенный интересъ для выясненія гносеологии Штейнера и гносеологическихъ предпосылокъ оккультизма представляетъ книга Штейнера о міровоззрѣніи Гете. Книга эта можетъ отталкивать своей сухостью, своей непсихологичностью, односторонностью и неполнотой въ оцѣнкѣ Гете. Но гносеологически, философски она очень показательна и для нашей темы имѣетъ большую цѣнность. Штейнеръ понимаетъ Гете, какъ антипода Платона и Канта. Философское міросозерцаніе Гете есть радикальное преодоленіе всякаго дуализма въ самомъ началѣ. Штейнеръ, конечно, правъ, характеризуя гетевскіе взгляды на познаніе, какъ полярную противоположность кантовскимъ взглядамъ на познаніе<sup>2)</sup>. Гете рѣшительный и крайній антикантіанецъ<sup>3)</sup>. Также можно его

<sup>1)</sup> См. Дюпрель, «Философія мистики».

<sup>2)</sup> См. R. Steiner, «Goethes Weltanschauung», стр. 37. См. также «Goethes Philosophie aus seinen Werken». Herausgegeben von Max Heppacher, стр. 7, гдѣ ярко противопоставляется міровоззрѣніе Гердера-Гете и Канта, и мн. др. мѣста. См. стр. 81, гдѣ Гете выступаетъ яркимъ реалистомъ.

<sup>3)</sup> Статя моя была уже давно написана, когда появилась книга Э. Метнера «Размышленія о Гете. Книга I: Разборъ взглядовъ Р. Штейнера въ связи съ вопросами критицизма, символизма и оккультизма» (Москва, «Мусагетъ», 1914), имѣющая прямое отношеніе къ моей темѣ. Въ книгѣ

назвать и рѣшительнымъ антиплатоникомъ. Штейнеръ хорошо говорить: «Платонизмъ въ лицѣ Канта породилъ злой плодъ»<sup>1)</sup>. Кантіанство—горькій плодъ долгаго процесса философской мысли, дуалистически противопоставившей міръ идей и міръ опыта. Для Гете міръ идей не противоположенъ міру опыта, а включенъ въ него. Идеи—творческія силы природы. Для Гете первоцвѣтокъ не идея, а реальность, данная въ опытѣ. Перво-растение есть творческій элементъ въ растительномъ мірѣ<sup>2)</sup>. Учение объ идеяхъ Гете ближе къ Аристотелю, чѣмъ къ Платону.

Штейнеръ видитъ источникъ отравы новой философіи еще въ античности,—въ парменидовскомъ и платоновскомъ дуализмѣ подвижнаго опытнаго міра и неподвижнаго міра идей и мысли. Этотъ дуализмъ проникъ въ церковное христіанское сознание и поставилъ границы движенію въ духовномъ опытѣ, отодвинулъ высшую духовную жизнь въ трансцендентное. Въ мотивахъ борьбы Штейнера противъ платонизма я вижу много цѣннаго и здороваго. Съ платонизмомъ ведетъ борьбу и Бергсонъ во имя подвижности сушаго. Трансцендентно-дуалистически платонизмъ въ концѣ концовъ враждебенъ мистикѣ, которая всегда предполагаетъ имманентность божественнаго челоуѣку и міру. Церковный платонизмъ сталъ во враждебное отношеніе къ природѣ и породилъ матеріализмъ, какъ свою обратную сторону. Духъ былъ отодвинутъ въ трансцендентную даль и осталась матерія. Такой дуализмъ становится во враждебное отношеніе къ духовному опыту. На этой почвѣ вырастаетъ схоластика; и схоластика средневѣковая и схоластика новой философіи. Міросозерцаніе Гете враждебно всякой схолистикѣ и благопріятно мистикѣ. Гносеологія Гете также благопріятна оккультизму, ибо она имманентная, монистическая, реалистическая, эволюционная и интуитивно-эмпирическая. Для Гете гносеологія зависитъ отъ духовнаго развитія челоуѣка. Гете гениально соединялъ истину съ индивидуальностью<sup>3)</sup>. Штейнеръ очень подчеркиваетъ, что

---

этой есть отдѣльныя интересныя мысли, съ которыми я вполне могу согласиться, но въ общемъ Э. Метнеръ не переубѣдилъ меня въ моихъ взглядахъ на соотношеніе Штейнера, Гете и Канта.

<sup>1)</sup> См. «Goethes Weltanschauung», стр. 24.

<sup>2)</sup> См. тамъ же, стр. 129.

<sup>3)</sup> Объ этомъ хорошо говорится въ книгѣ Зиммеля «Goethe». См. II, Wahrheit.

для Гете человекъ — творецъ, творчески участвуетъ въ мировомъ процессѣ <sup>1)</sup>). Границъ познания, границъ опыта, границъ движенія человека не существуетъ <sup>2)</sup>). Для Гете, какъ и для всякаго мистика, сущность мира раскрывается внутри его. «Мистикъ также какъ и Гете убѣжденъ, что въ его внутреннихъ переживаніяхъ раскрывается сущность мира» <sup>3)</sup>). Философіи Гете очень родственна философія Бергсона <sup>4)</sup>). Но Штейнеръ не видитъ у Гете сознания свободы. Онъ пытается установить родство Гегеля съ Гете. Отъ метаморфозы растенія у Гете возможенъ переходъ къ метаморфозѣ идей у Гегеля. И Гегель, подобно Гете, не знаетъ свободы, не идетъ отъ человеческой личности. Имъ обоимъ не хватаетъ самосознанія, въ которомъ раскрывается свобода.

## §

Античный миръ долженъ былъ пройти черезъ дуализмъ Платона, а новый миръ черезъ трагедію познания у Канта. Но нынѣ пути познания освобождаются отъ путъ Платона и Канта. Гносеологическая рефлексія всегда выдѣляла познающаго изъ бытія и противопоставала познание бытію. Но мы видѣли, что если бытіе есть внѣположный объектъ для познания, то познание не можетъ быть творчески активнымъ въ бытіи. Оккультное познание начинается лишь послѣ того расширенія опытныхъ возможностей, которое является результатомъ преодоленія всякаго дуализма и трансцендентизма. Гносеологическія идеи Штейнера въ до-теософическомъ періодѣ открывали возможность оккультнаго познания. У него намѣчалась возможность гносеологии оккультизма. Но въ своихъ теософическихъ и оккультическихъ книгахъ онъ не даетъ никакого гносеологическаго опредѣленія и описанія познания. Онъ не связалъ своей оккультной науки со своей гносеологіей. Оккультная наука Штейнера производитъ впечатленіе знанія описательнаго и пассивнаго. Многое у Штейнера производитъ такое впечатленіе, точно оккультное познание для

---

<sup>1)</sup> См. Штейнеръ тамъ же, стр. 47 и 77.

<sup>2)</sup> Стр. 51.

<sup>3)</sup> Стр. 59.

<sup>4)</sup> Гносеологія самого Штейнера находится въ нѣкоторой зависимости отъ Фолькельта, который отлично критиковалъ Канта.

него исключительно женственно-пассивное и не включает в себя момента мужественно-активного. Нужно привести себя в состояние совершенной рецептивности, чтобы иные планы бытия вошли внутрь тебя. Ясновидѣние можетъ быть истолковано, какъ совершенная пассивность и рецептивность. Въ ясновидческомъ познании есть ли творчество, приростаетъ ли бытие, или человѣкъ ничего не вноситъ въ мѣръ и только приобщается къ тому, что есть? Дѣйствуетъ ли въ познании человѣка Солнечный Логосъ, мужественный Духъ или только женственно-рецептивная душа? Вотъ основной философскій вопросъ, который вызываютъ оккультическія книги Штейнера. Слишкомъ многое говоритъ за то, что оккультная наука для Штейнера носитъ характеръ науки естественной, описательно-эмпирической. Акашахроника есть естественная исторія мѣра, чистое описание естественной эволюціи. Во всемъ чувствуется формальное родство съ Геккелемъ. Точно оккультная наука есть естествознание Геккеля, перенесенное на иные планы бытия. Въ теософіи Штейнера есть какой-то минералогизмъ. Оккультная наука всего болѣе напоминаетъ географію: здѣсь течетъ рѣка, здѣсь гора, а здѣсь стоитъ городъ. Это чистое описание, подобное географическому. Развитие ясновидѣнія и есть путешествіе для провѣрки подлинности географическихъ описаній. Познание не есть осмысливаніе бытія, солнечный свѣтъ въ немъ, а лишь пассивное описание. Но познание по существу своему муже-женственно, т. е. брачно. И остается непонятно, что же случилось съ творчески-активнымъ пониманіемъ познания, которое Штейнеръ развивалъ въ своихъ первыхъ гносеологическихъ работахъ? Намѣчавшаяся самимъ Штейнеромъ гносеологія такова, что предполагала творчески-активное пониманіе оккультнаго познания. Въ этомъ познании человѣкъ активный соучастникъ мирового процесса. Въ познании осмысливается бытіе, приходитъ къ самосознанію. Это предполагаетъ, конечно, расширенное пониманіе познания. Хаосъ черезъ Логосъ претворяется въ космосъ. Но можно подумать, что въ оккультизмѣ Штейнера человѣкъ со своимъ познаниемъ является пассивнымъ орудіемъ космическихъ силъ, средствомъ космической эволюціи. Книги Штейнера не даютъ разрѣшенія этого недоумѣнія. Истинная антропософія должна вѣдь защищать самостоятельность и активность человѣка передъ лицомъ



міра. Видимыя противорѣчія между гносеологіей самого Штейнера и его оккультной наукой ставятъ глубокую и тревожную проблему о самомъ оккультизмѣ, о его судьбѣ. Я не хочу сейчасъ говорить объ оккультизмѣ Штейнера по существу и мнѣ важень лишь вопросъ, связанный съ пониманіемъ сущности познанія. Если оккультизмъ требуетъ отъ человѣка исключительной пассивности и рецептивности передъ космическими тайнами и космическими силами, если ясновидческое познаніе есть исключительно женственное раскрытіе себя космическимъ вихрямъ, если человѣкъ для оккультизма пассивное орудіе космической эволюціи, то оккультизмъ представляетъ большую и серьезную опасность. Человѣку грозитъ опасность распыленія, онъ можетъ быть снесенъ космическимъ вѣтромъ. Противъ такого оккультизма нужно было бы религиозно бороться. Человѣкъ можетъ подходить къ космическимъ тайнамъ, къ раскрытію космическихъ силъ, лишь укрѣпивъ религиозно свой духъ, лишь активно противопоставивъ космической эволюціи образъ и подобіе Божіе въ себѣ, свою крѣпость во Христѣ. Оккультизмъ допустимъ лишь въ томъ случаѣ, если онъ есть творческій гнозисъ, осмысливаніе бытія черезъ Логось. Гносеологія оккультизма, конечно, есть эмпиризмъ, но эмпиризмъ творческій. Въ этомъ эмпирическомъ познаніи осмысливается и развивается бытіе. Оккультизмъ долженъ выработать гносеологію, основанную на принятіи Творческаго Смысла. А это возможно лишь при сознательномъ подчиненіи оккультизма христіанскому сознанію.

Христось-Логось непосредственно имманентенъ духовному опыту человѣка, и то, что человѣкъ получаетъ отъ Христа-Логоса для претворенія себя въ Новаго Адама, онъ активно и творчески вноситъ въ космосъ, въ свое познаніе космоса, какъ божественный свѣтъ. Религиозно-мистическій опытъ предшествуетъ оккультному познанію. Есть путь къ Богу болѣе близкии и непосредственный, чѣмъ безконечный путь оккультнаго познанія космическихъ іерархіи. Христось-Логось въ человѣкѣ есть его религиозное а priori по отношенію къ оккультному познанію космическихъ тайнъ. Въ глубинѣ человѣческаго духа Христось узнается до познанія Христа въ Его космическомъ сложении и разложеніи. И только тотъ, кто укрѣпилъ свое я во Христѣ,

тот не может быть распылен<sup>1)</sup>, тот вносить въ космосъ свою имманентную божественность. Въ теософіи Штейнера остается неразгаданнымъ Смыслъ мірового процесса. Неизвѣстно даже, есть ли положительный Смыслъ у бытія? Есть безконечная эволюція разныхъ плановъ бытія, отъ которой охватываетъ настоящий леденящій ужасъ плохой безконечности, дурной множественности. Смыслъ міра раскрывается въ непосредственномъ мистическомъ опытѣ богообщенія, преодолюющемъ всякую плохую безконечность. И только съ твердыней этого Смысла человѣкъ можетъ подходить къ міровому процессу, къ космическимъ силамъ и эволюціямъ. А это значить, что оккультизмъ требуетъ религиозныхъ критеріевъ, добытыхъ не изъ оккультнаго познанія. Оккультизмъ Штейнера самъ по себѣ не антирелигиозенъ, но арелигиозенъ. Само отношеніе ко Христу у Штейнера не религиозное, а оккультно-познавательное. Онъ видитъ Христа лишь опрокинутымъ въ космическую эволюцію. У Штейнера есть ученіе объ его, которое нынѣ окончательно должно быть укрѣплено. Но не есть ли само его у него эволюционный продуктъ космическаго сложенія? Глубина человѣка не только космическая, но и божественная. Человѣкъ не только микрокосмъ, но и микротеосъ. Религія и мистика обращены къ божественной глубинѣ человѣка, а оккультизмъ и магія къ космической его глубинѣ. Человѣкъ вноситъ въ космическую жизнь свою божественную активность. Богъ болѣе имманентенъ человѣку, чѣмъ міръ, и божественное ближе его духу, чѣмъ всѣ космическія іерархіи. Божественное бытіе имѣетъ ступени, и на этой лѣстницѣ человѣкъ—ступень, болѣе близкая къ Верховному Центру, чѣмъ міръ. Съ этимъ связана и особая гносеологія, творчески опредѣляющая познаніе. Мое познаніе нераспылимости и творческой роли человѣка есть уже творческое измѣненіе космической эволюціи.

*Николай Бердяевъ.*

---

<sup>1)</sup> Въ интересной брошюрѣ штейнеріанца Бауэра «Mystik und Okkultismus» проводится та мысль, что путь мистики есть путь растворенія я въ Богѣ, изобличеніе неправды я, а путь оккультизма есть путь раскрытія я, утвержденіе правды я. Бауэръ слишкомъ имѣетъ въ виду экартовскую мистику и штейнеровскій оккультизмъ. Христіанство и есть откровеніе о я, но я не было еще обращено творчески къ космосу.

## О музыкѣ.

У творческой воли есть два устремленія.

Мы, люди, любимъ нашъ образный міръ и радуемся, если можемъ отдать ему самое цѣнное наше, движеніе нашей жизни, нашу мысль. Пусть воплотится она въ плоть міра и исчезнетъ въ существѣ міра. Пусть мы увидимъ ея образъ лишь въ образахъ міра окрестъ насъ, ритмъ ея, ритмъ нашей глубинной жизни, услышимъ лишь въ ритмѣ ихъ движеніи. Пусть мы никогда не узнаемъ чистаго лика нашей мысли, только отраженіе ея увидимъ на мірѣ. Тонкія творческія нити протянуты между нею и міромъ, мы рады черезъ нихъ ритмъ нашей жизни весь слить съ ритмомъ міра, всю свою жизнь отдать, чтобы преобразить ту жизнь. Каждый образъ міра возникнетъ въ творествѣ ритмически преображеннымъ, весь міръ возникнетъ ритмически преображеннымъ, преображенію міра мы радуемся, творя образную форму въ искусствѣ.

Но большою любовью мы любимъ и самое нашу мысль. Мы хотимъ и другой радости,—быть съ нею наединѣ, итти къ ея достиженію однѣми ея, прямыми дорогами. Это—дороги, по которымъ она сама пройдетъ только разъ одинъ, однажды пройдя, уже не вернется,—дороги жизни текущей, всегда новыя. Время здѣсь—первичная матерія, не засѣянная сѣменами образовъ міра. Ритмическія очертанія пути—единственная плоть его. Здѣсь мысль вся безраздѣльно влита во время. Ея образы внѣ времени ощутить нельзя. Они всѣ возникаютъ только какъ результаты движеніи, измѣненіи, сляній. Каждый изъ нихъ только путь, а не сущее. О нихъ можно говорить лишь какъ о безобразныхъ ли-

няхъ—это рядъ движеніи, одновременно различныхъ, но соединенныхъ въ одномъ общемъ устремленіи (подобныхъ одновременно многообразнымъ движеніямъ души), одно движеніе сливается съ другимъ, съ новыми еще, и наконецъ нѣкое высшее изъ всѣхъ сляній становится послѣднимъ, предѣльнымъ, исходнымъ сляніемъ всего бывшаго. Каждое мгновение существуетъ лишь затѣмъ, чтобы войти въ это сляніе и въ немъ исчезнуть.

Здѣсь въ земномъ времени, въ ритмической формѣ строится чистый образъ того бытія, которое само въ себѣ внѣ времени,— и мгновенно и вѣчно, ибо тождественно во всѣхъ своихъ мгновенныхъ возникновеніяхъ. Оно само здѣсь, своимъ чистымъ существомъ вступаетъ въ ритмъ движеніи во времени. Оно одно здѣсь—сущее, оно одно—идея всѣхъ образовъ. Ритмическія формы здѣсь ничего не «облекаютъ» собою, за ними въ ритмическомъ, земномъ пониманіи нѣтъ н и ч е г о, есть то, что н е существуетъ во времени.

Таково существо музыки. Музыка есть чистая ритмическая форма, это и оболочка, это и внутреннее существо музыки.

Чтобы ритмическія формы стали понятными чувствамъ, онѣ должны быть чѣмъ-то очертаны, какими-то конкретными очертаніями. Музыка взяла для этихъ очертаній звучаніе.

Музыка, какъ все въ мірѣ, возникла безсознательно, изъ звуковъ, производимыхъ движеніями, изъ шумовъ, возгласовъ, интонаци рѣчи, напѣвовъ пѣсенъ. Такъ же безсознательно она постепенно освобождалась отъ этихъ прежнихъ спутниковъ своей матери, отъ словъ и движеніи, соединенныхъ со звуками, отъ представленія о тѣхъ, кто производитъ звуки, отъ представленія объ образахъ и идеяхъ, выражаемыхъ звуками, и постепенно обращала звуки въ отвлеченный матеріалъ для выраженія чистыхъ ритмическихъ формъ.

Звучаніе дало конкретное пространство для движеніи, каждое сочетаніе нашло въ немъ опредѣленное выраженіе. Одновременное многообразіе движеніи мысли (то, что близко почти множественности душъ въ одной душѣ) выразилось во многозвучи и многоголоси. — Движенія мысли многообразны всегда, потому и музыка по существу своему форма многоголосная. Одноголосіе возможно лишь какъ выраженіе осо-

бенно напряженного, волею уклоняющагося отъ всѣхъ другихъ движеніи устремленія мысли въ одномъ направленіи.— Исторія развитія музыкальнаго искусства заключалась въ томъ, что сознание все яснѣе и яснѣе научалось выражать строеніе мысли въ ритмическихъ звуковыхъ формахъ, и отдѣльныя движенія ея все болѣе и болѣе цѣльно сливать въ единый образъ. Природѣ звуковъ назначено было найти въ себѣ возможности выразить само существо мысли, образъ ея, изреченной и неложной.

Музыка одинока среди всѣхъ другихъ искусствъ. Во всемъ мірѣ она среди чужихъ. Она сама не умѣетъ высказать свою волю обычнымъ образнымъ языкомъ. Другіе говорятъ о ней, чуждымъ языкомъ и чуждыми приѣмами рѣчи, мыслятъ о ней чуждымъ, не ея мышленіемъ. А сама она безотвѣтна на эти рѣчи.

Въ ея волѣ видится что-то отвлекающее отъ должнаго направленія, что-то чуждое человѣческой «разумности». Ибо трудно обычному мышленію осмыслить форму по существу иную, чѣмъ его формы.—Какъ прослѣдить форму чистаго движенія, гдѣ нѣтъ ни образнаго значенія, ни образной цѣнности мгновени, гдѣ нельзя остановиться, прикинуть къ отдѣльному мгновению? Какъ повѣрить въ совершенную цѣнность самого движенія по времени, въ то, что оно здѣсь—не преходящее подобіе («nur ein Gleichniss»), но единственное сущее, образъ самой мысли? И какъ возможно, что въ этомъ протекающемъ времени нѣтъ ничего болѣе реальнаго, идеальнаго, чѣмъ только сліяніе движенія, безыменныя черты узора? Мгновенно является какой-то бессознательный испугъ передъ этимъ движеніемъ, растекающимся по времени, передъ формами, гдѣ нѣтъ ничего плотно цѣльнаго, раздѣльнаго. Страшно предаться движенію, увлекающему впередъ, безъ возврата. Кажется, что есть что-то угрожающее «разуму» въ этой непрерывной смѣнѣ формъ.

Музыка дѣйствительно страшна. Развѣ не страшно признать даже возможность иной разумности, чѣмъ наша обычная разумность, та, что насъ единитъ съ нашимъ міромъ? Въ ней—міръ идей, всѣмъ человѣчествомъ рождаемыхъ, трудомъ всей духовной жизни строяемыхъ, она—«единая», «всеобщая» разумность, даже въ формахъ выраженія единая для всѣхъ. Если и новымъ стано-

вится весь міръ, всѣ идеи и всѣ формы выраженія въ каждомъ новомъ отраженіи мысли, то все же все это новое выростаетъ изъ общаго,—это только новое направленіе развитія того же существа. А здѣсь безчисленные новые, лишь разъ одинъ отражающіе мысль міры, каждый изъ нихъ иной, новый космосъ, не похожій на міръ идей всѣмъ человѣчествомъ творимый. Страшно даже только узнать, что существуютъ въ какой-то области познанія формы разумности непрерывно движущіяся, что гдѣ-то онѣ не незыблемы, что гдѣ-то онѣ того одинаго зданія не строятъ, новыхъ вершинъ надъ нимъ не возводятъ, но что-то совершаютъ внѣ его.

Что если музыка разрушить единственную опору въ борьбѣ съ хаосомъ? А ея подвижности можно ли довѣриться?—Нѣтъ, пусть лучше музыка приметъ основы этого «общаго мірового разума». Пусть приблизится къ другимъ языкамъ, станетъ образнымъ языкомъ въ ряду другихъ языковъ, «болѣе тонкимъ», способнымъ выражать «тончайшія душевныя движенія и чувства», «тѣ, которыхъ не выразить на другомъ языкѣ»,—«дополненіемъ», «усовершенствованіемъ» языка словъ. А если уже пребудетъ самою собою, чистымъ отраженіемъ мысли, то пусть дастъ, по крайней мѣрѣ, разуму право провѣрить точность ея отраженія, придать ему «подобающую», «разумную» форму. Ибо—не должна мысль раскрывать свое собственное лицо передъ міромъ, «нельзя мысли прити въ міръ безъ покрова».

Чистое движеніе, чистое время—это стихія, готовая принять всѣ даваемыя ей формы, но властно требующая за то полнаго слиянія съ собою, жизни съ собою въ одномъ существѣ. Она хочетъ, чтобы художникъ своею мыслью слился съ нею до конца, чтобы все существо мысли было отдано движенію во времени, чтобы вся она была ритмически пережита, каждымъ мгновеніемъ. И тогда чистое время отразить въ себѣ все ея движеніе, какъ цѣлый новый ритмическій міръ, и міръ этотъ возникнетъ во времени стройнымъ и полнымъ и такимъ же цѣлостнымъ, какъ и міръ, окружающій насъ, со всѣми безчисленными, многообразными, и сходными и въ сходствѣ различными формами, во всемъ ихъ многообразіи въ первый разъ и однажды навсегда создающимися.

Но возможно ли допустить такое слияние? Какъ же со-  
всѣмъ оторваться отъ вѣрныхъ, извѣданныхъ устоевъ? И  
какъ повѣрить точности непровѣреннаго отраженія? Нѣтъ, все  
это только еще необработанный творчески «матеріаль», твор-  
ческое дѣло еще не довершено, еще надо сдѣлать «понятнымъ»,  
«разумнымъ» строй этого новаго міра.—И музыка покор-  
ствууетъ,—подходить, прикасается къ чистой временной стихии,  
но, не переживая творчески мысль въ движеніи, отражаетъ  
отдѣльные, бѣглые образы, и покорно отдаетъ ихъ разуму для  
устроения.

Это уже—не міръ, цѣлостный, ритмически новый, это только  
сочетаніе случайныхъ впечатлѣннй, только осколки возможнаго,  
но не возникшаго міра, хаосъ изъ осколковъ его. И не тотъ  
первичный хаосъ, въ которомъ жизнь и форма таятся и ждутъ  
творческаго рождающаго слова, а хаосъ изъ осколковъ разру-  
шеннаго, не воплотившагося въ цѣлостности міра. Но зато это  
тотъ покорный, успокоенный матеріаль, которымъ можно  
управлять, изъ котораго можно «строить» форму. Здѣсь уже  
нѣтъ той властной, страшной, вѣчно движущейся материи. Здѣсь  
формы плотныя, неподвижныя, замкнутыя, ихъ можно по волѣ  
размѣщать, сочетать, надъ ними можно господствовать.

Эти осколки не воплощенной, творчески не пережитой мысли  
называютъ именемъ,—такимъ чуждымъ музыкальному искус-  
ству!—«музыкальной темы».

«Тема» пытается выразить въ музыкальной формѣ нѣчто  
большее, чѣмъ только движеніе къ слиянію, отграничить свой  
ритмически образъ отъ ритмическихъ движеній за нимъ и передъ  
нимъ идущихъ, дать ему форму законченнаго цѣлаго. Она  
хочетъ передать въ этой небольшой формѣ всю мысль—какъ бы  
въ прологъ, какъ бы въ глубокомъ по значенію текстѣ, раскры-  
ваемомъ потомъ (вѣдь таково именно происхожденіе темы,—  
основной интонаціи много разъ повтореннаго во многихъ голо-  
сахъ текста),—влиять, сосредоточить разливающуюся по широ-  
кому времени мысль въ одну сжатую, доступную краткому  
времени вниманія форму, чтобы тогда только, овладѣвъ ею,  
вновь разлить ее по времени, широко и полно.

Но что-то уже уплотненное во времени вторично во времени  
не разольется. Форма уже рождена для чувственнаго, временнаго

міра въ темѣ, вторичнаго рожденія ея уже не можетъ быть. Музыкальная форма одинъ разъ рождается, и ничего нѣтъ въ ней за ея временной плотью. Тема все свое, всѣ свои возможности выражения заключаетъ въ себѣ, и исхода изъ себя у нея нѣтъ. «Развитіе темы», «разработка темы»—это ложныя, ничего не значащія слова.

Все, что можетъ тема, это только повторить себя. Въ этихъ повтореніяхъ, въ этой периодичности и заключается то, что называютъ изложеніемъ и разработкой темы. Но эти повторенія—это только воспоминанія объ одной и той же когда-то выраженной формѣ, прекрасныя и выразительныя, поскольку прекрасна и выразительна была она и въ первый разъ, новой же красоты и выразительности, новаго движенія въ формѣ не создающія. Внѣшне сопоставляются моменты отдѣльныхъ появленіи темы,—на различныхъ высотахъ, метрически или ритмически видоизмѣненныя,—и возникаютъ ритмическія слянія этихъ появленіи, но не вся тема, а только малая часть ея создаетъ значеніе этихъ сляніи, все остальное въ ней остается простою условностью движенія. Общи обликъ новаго ритмическаго міра возникаетъ не изъ сочетанія безчисленно многообразныхъ формъ,—какъ въ нашемъ, конкретномъ, пространственномъ мірѣ,—а изъ размѣщенія по времени одной условно однообразной формы,—нѣкоего микрокосма, периодическими повтореніями пытающагося «обрисовать» очертанія макрокосма! Какъ будто художникъ смотритъ на свой новый міръ не просто открытыми глазами, а сквозь условныя, равномѣрные, повторныя лики. Міръ лишь просвѣчиваетъ сквозь нихъ.

Представленіе о темѣ возникло такъ рано, такъ слилось съ самимъ представленіемъ о музыкѣ, что творчество музыкальное привыкло къ условности этихъ ликовъ, полюбило ихъ, гордится своими художественными стеклами!—Значитъ, поистинѣ слишкомъ тяжело для человѣческаго ума музыкальное творчество.—Представленіе о темѣ настолько срослось съ представленіемъ о музыкѣ, что мы даже не умѣемъ мыслить о музыкѣ внѣ ея, не заѣчаемъ ея не музыкальнаго значенія. Ея условное однообразіе именно и кажется намъ необходимою сущностью музыкальной формы. Будто забыли мы о свободной ритмической стихіи, создающей каждую форму только разъ одинъ, чтобы по-



томъ стереть ее и на ея мѣстѣ создать новую, ту стихію, что объединяетъ свои формы не внѣшней похожестью, а единствомъ ихъ въ сляніи ихъ. Мы говоримъ теперь объ «исторической преемственности музыкальныхъ выраженіи», объ опредѣленномъ, постоянномъ «значеніи» тѣхъ или иныхъ оборотовъ музыкальной рѣчи, о «тематическомъ строеніи» формы, о «тематическомъ единствѣ» частей (прилагаемъ къ программамъ исполненіи тематическіе разборы!), близко подходимъ чуть не къ простой гieroглифичности музыкальной рѣчи (стремительность движенія вверхъ—«вознесенія духа», синкопы—«задержанное въ мгновение сильнаго чувства дыханіе», неприготовленныя задержанія, какъ бы переходы черезъ мѣру высоты—«страсть порыва»...). Мы возможнымъ сочли придать темѣ значеніе лейтмотива...

Быть можетъ ближе даже къ чистой музыкальности была та эпоха, когда сочиненіе темы не было прямымъ дѣломъ автора произведенія, когда этотъ тематическіи матеріаль принимался открыто за условный ликъ.

Музыку любятъ называть «звучащей архитектурой». Темы это балки и камни, время—отмѣренное для строенія пространство. Все это—матеріаль музыкальнаго строительства. Художники—искусные, увѣренные въ своемъ дѣлѣ строители, по волѣ своей увѣренно размѣщающіе свой творческіи матеріаль, точно и явно разсмотрѣвъ и извѣдавъ все до творчества (развѣ нѣтъ выраженія именно такой спокойной увѣренности на лицахъ въ изображеніяхъ очень многихъ глубоко почитаемыхъ въ исторіи «мастеровъ?»).—На музыку смотрятъ порою, какъ на искусство прикладное. Ея исключительно временную форму берутъ, чтобы украсить время, посвященное другому, для равномерныхъ движеніи, маршей, бальныхъ танцевъ, для того, чтобы заполнить время за пиршествомъ, въ антрактахъ, на гуляньѣ. Но развѣ не такова и вся музыка, «вложенная» въ нѣкую, заранѣе измѣренную и извѣданную форму? Развѣ не одинаково и здѣсь, какъ и тамъ, она только «заполняетъ» собою время, ритмическую форму, не вытекающую изъ ея существа, но извнѣ данную ей?—

Нѣтъ и не можетъ быть въ дѣянніи такого строительства творческой таинственности, не можетъ быть невѣдѣнія, предчувствія, не можетъ быть интереса повѣствованія, не надо ждать,

торопить исхода. Все заранѣе извѣстно, извѣдано. Здѣсь «разумъ» строитель спокойно править своимъ матеріаломъ, онъ господинъ, а не рабъ, не исполнитель, а создатель.

Кажется ни одно искусство не создало такой подробной схемы творчества, какъ музыка (сравнить съ нею можно развѣ только канонъ церковной живописи). Ея строгость была нужна, чтобы оградить искусство отъ вольнаго влеченія къ рабству, слянію съ движеніемъ мысли.—А это влеченіе овладѣвало самими сильными художниками, и именно не слабые, а сильные влеклись къ такому рабству.

Здѣсь я говорю не о схемѣ «пѣсенной», «сонатной», или иной догматической формы,—я говорю о той схемѣ, что стоитъ за ними, о схемѣ самого мышленія. Отъ тѣхъ схемъ, что носятъ названія отступить легко, достаточно самой малой доли своеволия. Трудно отступить отъ схемы безыменной, скрытой въ самой обычности движенія. Это та схема, что одинакова и въ «сонатныхъ», «пѣсенныхъ», и въ тѣхъ, что называются «свободными» формамъ,—«прелюдіяхъ», «фантазіяхъ», «moments», «inspirations», «extases», и съ другими названіями, или безъ названій. И странно и знаменательно, какъ одинаково повторялась одна и та же схема во всѣхъ этихъ формахъ, догматическихъ, свободныхъ, революціонныхъ, анархическихъ! Творчество не умѣло и не знало даже к у д а отступить отъ нея. И надо думать, что отступить было поистинѣ н е к у д а, что сейчасъ же за предѣлами ея лежало то, что такъ ужасно,—вѣчное разнообразіе, движеніе, безчисленность формъ, м у з ы к а.

Эта схема есть та «форма», которою «облекается» содержаніе, та, которая «устройстваетъ», «упорядочиваетъ» матеріалъ, та вторичная форма, что создается уже послѣ созданія «матеріала», форма для вещей, уже существующихъ формально, конкретно, и до нея. Содержаніе, «темы», — осколки, обрывки бывшей возможной формы, до облеченія ихъ «формой», существуютъ для художника лишь въ безсвязномъ смѣшеніи. Возродить внутреннюю ритмическую связь между ними, ихъ движеніе другъ къ другу, моменты ихъ возникновенія другъ изъ друга уже не въ волѣ художника. Онъ можетъ только слагать послѣдовательно части своего матеріала, слагать просто, или изысканно сложно, но только слагать. Схема и есть искусство слаганія, искусство

расположенія частей матеріала въ «стройную», «равновѣсную» форму.—Такъ строимъ мы формы обиходныхъ вещей, заботясь о томъ, чтобы придать имъ устойчивость, равновѣсіе, ясность симметричной законченности.

Этой устойчивости, этого равновѣсія и этой симметріи не будетъ, если художникъ только изложить, перечислить всѣ части своего матеріала. Такое перечисленіе распластаетъ ихъ одна за другою въ пространствѣ, не соединивъ въ единство. Сознаніе будетъ слѣдить за ними, какъ за нитью, развертывающей все новое и новое, будетъ слагать одна за другою части нити, пока это въ мѣрѣ его силъ, все ожидая наступленія того момента, который сольетъ ихъ въ единство. Если же нить прекратится до наступленія этого момента, то мгновенно все доселѣ удерживаемое памятью, какъ внутреннія части большого, еще не проявленнаго цѣлага, распадется для сознанія вновь на составныя части, и матеріаль строительства вновь обратится въ то, чѣмъ онъ былъ до строенія, въ осколки не возникшаго міра, условно сцѣпленные другъ съ другомъ.

Но, если протянуть не одну, а хотя бы только двѣ одинаковыя такія же нити, то это уже станеть очертаніями какой-то понятной, замкнутой фигуры на плоскости. Даже если и ничѣмъ не заполнено то, что обрисовываютъ эти нити, если между ними пустое, или безформенное, безъ органическаго внутренняго строенія пространство, и тогда это уже схема замкнутой формы, что-то здѣсь отмѣчено, отмѣрено строителями, что-то должно же быть за стѣною, возведенной строителями.—Эту простую періодичность потому и называютъ такъ часто, какъ будто совсѣмъ ошибочно, симметрией, всегда предполагая какую-то среднюю часть между членами періодичности.—

Существуетъ даже твердое убѣжденіе, что періодичность есть необходимая, главнѣйшая и почти единственная основа музыки. То, что слышимъ мы сейчасъ, мы услышимъ не единственный разъ. Остановиться и вникнуть въ это нельзя, это не слово и не понятіе, которое можно обдумать, но зато это мгновеніе отражено повторнымъ мгновеніемъ, или рядомъ повторныхъ мгновеній, умножено ими. Образъ въ цѣломъ узнается не въ одномъ его изображеніи, а именно въ этой повторности ликовъ, онъ есть та пространственная форма, которую очертали эти по-

вторные облики, повторяясь и множась. — Въ недоумѣніе должна была бы привести привыкшее къ такой повторности вниманіе—форма иная, гдѣ нѣтъ возвращеній, гдѣ и периодичность не есть простое возвращеніе, но шаги, идущіе впередъ, дальше, ближе къ цѣли, и гдѣ симметрія не есть простое возвращеніе по своимъ слѣдамъ, но возвращеніе въ міръ, уже измѣнившійся отъ совершѣнныхъ движеній, гдѣ исходъ не похожъ ни на что изъ того, что было раньше, гдѣ онъ достиженіе всей формы, ожидаемое, торопимое, единственно нужное.

Музыкальной формы нѣтъ ни въ одномъ изъ повторно отраженныхъ обликовъ, представленіе о строеніи формы возникаетъ только тогда, когда эти повторяющія другъ друга отраженія вырисуютъ собою очертанія чего-то третьяго, какой-то формы, заключенной между ними. Тамъ, вотъ тамъ именно, между ними, и должна заключаться сама сущность, содержаніе формы, та часть ея, въ которой выражено движеніе ея, а эти крайнія линіи изъ темъ—это результаты, выводы изъ движенія. Въ началѣ онѣ—предисловія, заглавія, въ концѣ заключенія, напоминанія.

Художникъ чувствуетъ потребность реально воспроизвести это третье, эту «среднюю» часть, сдѣлать такъ, чтобы она была не только отвлеченнымъ отношеніемъ между повторными ликами, но особой самостоятельной ритмической формой. Онъ знаетъ, что все, чѣмъ онъ владѣетъ, вся эта нить изъ темъ—не единственное «содержаніе» формы,—это только обрывки утеряннаго теперь движенія, и надо построить какія-то еще иныя, новыя части формы, что-то, что было бы ея движеніемъ по существу, что выразило бы ея внутреннюю жизнь, заключенную въ оболочку нитей изъ темъ.

Но какъ построить эти, «иныя» части, гдѣ взять живой творчески матеріалъ, чтобы сдѣлать ихъ живыми, жизненно движущимися? Вся живая ритмическая матерія мысли уже слита въ ритмическія фигуры темъ. Ничего не осталось, кромѣ ихъ изображенія. Можно только умножать ихъ, многообразно соединять, брать повторныя отраженія темъ подъ различными углами зрѣнія, метрически удлиняя или укорачивая ихъ, повтореніями создавать изъ тѣхъ же, въ самомъ началѣ данныхъ темъ произвольно длительную, почти безразличную

ритмическую матерію и строить изъ нея «среднія части», «разработки», «интермедіи», «ходы». Органической жизни въ этой матеріи нѣтъ, она лишь слабо отражаетъ облики темъ. Она—нѣчто безформенное, нѣкии удобный цементъ для заполнения пространства между протянутыми линиями темъ. То или иное протяженіе всей массы цемента придаетъ ту или иную форму всей замкнутой фигурѣ. Нити предѣловъ ложатся опредѣленно различными линиями въ зависимости отъ того, въ какую форму разливается эта безформенная цементная матерія. Объемъ формы вырисовывается лишь тогда, когда настаетъ время возвращеніи, «третьихъ частей», «репризъ». Той же линіей, что и нить репризы, ложится въ сознани и нить экспозици, и настоящее строеніе перваго изложенія постигается только здѣсь, при возвращеніи. А если есть еще и второе возвращеніе, третья сторона пространственной фигуры, то внутренни объемъ между повторными отраженіями нити еще разъ измѣняется въ представленіи при появленіи этого новаго повторнаго облика. И только послѣ всѣхъ повторныхъ отраженій сознание наконецъ до конца постигаетъ всѣ уклоны и изгибы изображенной въ самомъ началѣ ритмической линіи.

Такъ схема передаетъ по-своему то движеніе мысли, которое она утаила силою, которому она не дала раскрыться просто, естественно.

Разумъ увѣренъ въ своей правотѣ. Онъ уберегъ духъ чело-вѣка отъ ритмическаго безволія въ порывахъ движеніи мысли. Онъ дѣйствительно покорилъ эту страшную, грозящую гибелью, текущую ритмическую матерію и принудилъ ее покорно разливаться по его, имъ размѣреннымъ и установленнымъ формамъ, въ ихъ мѣрныхъ, исчисленныхъ, извѣданныхъ границахъ.

Онъ погубилъ только одно—только движеніе мысли. Въ схемѣ ему не воскреснуть.

Вольность, неожиданность движеніи осталась тамъ, въ быломъ, въ возможностяхъ, которымъ не дано было осуществиться. Тамъ были неустанныя и непрерывныя открытія, нежданно новыя страны, радостно новое и безпредѣльное кругомъ.

Здѣсь, безъ воли, безъ усилія, и безъ возможности борьбы временная матерія сама покорно разливается по предѣламъ

схемы, стѣны, отражающія другъ друга, становятся на границахъ ея, все, что хранить память изъ ритмическаго существа мысли, приливается къ этимъ границамъ, вѣрнѣе къ одной единственной границѣ, отраженной противъ нея лежащими сторонами, а объемъ формы заполняется смутными, расплывчатыми обликами, отражениями рисунка этихъ сторонъ въ промежуточной средѣ между ними.

Здѣсь—безысходная страна, изъ которой нѣтъ выхода, ни покорнымъ, чтущимъ ея законы, ни презирающимъ ее.

Самыя великія усилія, не подчиниться размѣренной, извѣданной схемѣ, начать и до конца раскрыть мысль такую, какою она сама рождается, такія усилія, какія, казалось бы должны были увести мысль за предѣлы всего, стоящаго на пути, только знаки оставляли на непроницаемой стѣнѣ схемы, но не разрушали ее. А порою явленные этими усиліями порывы движения сами собою, невольно, отпадали за предѣлы схемы, за предѣлы «экспозицій», «разработокъ», «репризъ», начальной и заключительной линіи, во «вступленія», и заключенія, «коды». Сохранялась покорность основаніямъ самой схемы и только какъ оправа ея, дополнение къ ней, за предѣлами ея, допускалось частичное выполнение движения, начало—не съ выводовъ, и заключеніе, не повторяющее того, что было въ началѣ. Теорія музыки съ удивленіемъ отмѣтила какую-то особенную необычность кодъ у нѣкоторыхъ авторовъ,—появленіе совершенно новыхъ темъ въ концѣ, послѣ уже завершения формы. Но онѣ отнесены были къ характернымъ, индивидуальнымъ особенностямъ именно этихъ авторовъ, къ национальной особенности ихъ творчества.

О музыкѣ внѣ схемы мы и не знаемъ, не умѣемъ даже говорить. Только у тѣхъ, кто никогда не изучалъ музыки, существуетъ еще какое-то идеальное представленіе о ней, какъ объ искусствѣ «особенномъ», «не похожемъ на другія искусства», «къ которому нельзя подойти съ обычными требованіями и обычными знаніями». Если эти люди и не слышатъ такой идеальной музыки въ произведеніяхъ музыкальныхъ, то относятъ это къ тому, что не понять имъ всего, какъ не ученымъ, не специалистамъ. Но люди, работающіе въ области музыкальной, представленіе о той музыкѣ утрачиваютъ до конца, ибо, если бы сохраняли его,

то должны были бы всегда приходиться въ отчаяніе, потому что никогда не слышали бы ея.

А въ то же время существованіе въ тюремѣ такъ невыносимо, что только о разрушеніи ея и думаютъ всѣ,—знающіе сознательно борются, незнающіе борются безсознательной любовью и сочувствіемъ къ борцамъ. Твердо и ясно отразилось во всей исторіи музыки это сочувствіе къ борьбѣ. Пусть цѣнятся и прославляются достижения схематизации, «вырабатыванія» формъ, и гордо и важно говорится о вершинѣ формъ, «сонатной формѣ», но любятъ и преклоняются даже тѣ, кто разсудкомъ вѣрится разумности и необходимости схематизации, только передъ борцами. Насказанное, несравнимое ни съ чѣмъ преклоненіе передъ Бетховеномъ, развѣ потому оно, что Бетховень создалъ вѣчныя, достойныя подражанія формы?—Вѣдь только потому, что онъ. вѣрный, не могущи самъ противостоятъ своей волѣ къ движенію борець, всей этой волей стремился разрушить схему, и запечатлѣлъ порывы своей борьбы въ самомъ выполненіи схематичныхъ формъ. Черезъ вѣка и вѣка идущее и неугасающее влеченіе къ І. С. Баху, какъ къ единственному, какъ къ образу самой музыки,—вѣдь это выраженіе пониманія его чисто-музыкальной души, невольно, сама не сознавая борьбы, одной присущей ей чистотой музыкальной воли, борящейся за свободное движеніе.

Иногда, когда воля къ борьбѣ становится особенно сильной, не переносящей промедленія и уступокъ, начинаетъ казаться, что лучше даже презрѣть все, даже начала чисто музыкальныя, только бы разрушить тюрьму музыки. «Пусть разрушится вмѣстѣ со схемой сама музыкальная форма, только бы исчезла эта вѣчно одинаковая тюрьма схемы». Гдѣ-то въ глубинѣ музыкальнаго сознанія всегда таится убѣжденіе, что высшая музыка есть именно музыка «внѣ формы»,—безсознательно подъ именемъ формы разумѣютъ здѣсь схему, и такъ наивно выражаютъ свою вѣру въ истинность чисто музыкальнаго начала и осужденіе тюремъ схемы. «Форма» есть нѣчто, что не можетъ вмѣстѣ въ себя все содержаніе,—за формой есть еще нѣкая «лучшая» часть музыки, которая «украшаетъ», «убираетъ» въ творческую свободу форму. Изъ этого наивнаго убѣжденія и вырастаетъ стремленіе творить музыку «внѣ формы», безъ ярко очерченныхъ линій движенія, музыку похожую на безформенную импровизацію. «Пусть

лучше осколки мысли останутся осколками, тѣмъ, что они есть въ дѣйствительности, только бы не слагались они въ ту вѣчно одинаковую, неподвижную схему».

Это конечно послѣднее отчаяніе борьбы. Это музыка, убивающая сама себя, какъ музыку. Ибо что такое музыка безъ ярко очерченной ритмической формы, когда музыка есть чистая ритмическая форма? Это—желаніе понемногу перестать быть, существомъ, бытіемъ, и отдать свою матерію другимъ формамъ, другому бытію. Такая музыка не можетъ существовать, какъ самостоятельное искусство. Слушая ее, надо или подставить за ея ритмической матеріей какія-то другія формы, образныя имена, то, что называютъ «программой»,—такъ дѣлаютъ тѣ, кто не вѣрять въ самостоятельную цѣнность музыкальной формы, или оставить на волю слушателей воспринимать тѣ или иныя формы за движеніемъ звуковъ, дать имъ свободу импровизировать мысленно на фонѣ музыки, сдѣлать изъ музыки только украшеніе времени,—такъ дѣлаютъ тѣ, кто просто презираетъ музыку, какъ искусство, смотритъ на нее, какъ только на удачный или неудачный фонъ времени.

Но еще есть въ послѣднюю эпоху и другое направленіе, призывающее «вернуться назадъ», къ строгой «формѣ» музыки. Это направленіе утверждаетъ, что оно хочетъ «чистой» музыки, и что борется оно противъ погубленія этой чистой музыки музыкой программной. Зablужденіе его въ томъ лишь, что оно само не сознаетъ своей отравленности схематичностью. «Чистой» формой кажется ему то же разливаніе музыки въ установленныя границы схемы.

Конечно безумно самоубиственнное желаніе истребить то, что есть единственное существо, и оболочка и внутренняя сущность музыки,—цѣльность ритмическаго временнаго движенія. Безумно и намѣреніе заставить ее выполнять въ этомъ движеніи форму чуждую ей, образную программу, заставить музыку, выразительницу чистаго ритма бытія, изображать интонаціонныя образныя формы, конкретныя образныя шумы и аллегорическія звуковыя выраженія отвлеченныхъ чувствъ. Но развѣ нѣтъ безумія и въ этомъ желаніи «вернуться назадъ» къ прежнимъ «формамъ», развѣ существуютъ вообще возвращенія?

Въ борьбѣ и въ особенности въ моменты отчаянія въ борьбѣ



можетъ быть много невѣрныхъ устремлени, будто бы ненужныхъ движеніи. Но безъ этихъ движеніи, безъ этихъ метани не придетъ, можетъ быть, и то какое-то единственное, гдѣ-то таящееся движеніе, которое однажды дастъ побѣду. Программное направление это одно изъ такихъ невѣрныхъ движеніи. Но явилось оно изъ той же воли къ освобожденію музыки, которая когда-нибудь и создастъ движеніе дѣйствительно освобождающее.

Конечно безсильно намѣреніе сдѣлать музыку изображеніемъ образной программы. Какъ можетъ это сдѣлать музыка, если не станетъ она однимъ жалкимъ и смѣшнымъ звукоподражаніемъ? А безъ этого все программное направление будетъ только выраженіемъ безсилія тѣхъ слабыхъ, кто не можетъ итти безъ опоры, протягивающихъ руку, чтобы хотя призрачно опираться на конкретныя представленія земныхъ образовъ. Ибо слишкомъ тяжело простое музыкальное движеніе. Много губительнѣе сами попытки куда-то «вернуться», забыть усилія борьбы, увѣриться, что все то было призрачными мечтами, а вотъ то, что хотѣли разрушить эти мечты, схема незыблемая, и есть вѣчное, непреложное, отъ Бога данное. Это уже невѣріе въ самое возможность освобожденія.

Есть въ нашу эпоху и еще одно направление, это—признаніе всѣхъ возможностей, согласіе видѣть въ «чистой» и въ «программной» музыкѣ два одинаково возможныхъ русла музыки. Это, можетъ быть, и еще худшее невѣріе, невѣріе въ то, что можетъ вообще существовать чисто-музыкальная форма, что возможно отраженіе чистаго лика мысли на землѣ, что возможна м у з ы к а безъ именъ опредѣляющихъ.

Совершенно одинокой, безъ всякой помощи, безъ опоры проходить мысль по своимъ невѣдомымъ ей самой путямъ. Такъ страшенъ невѣдомый путь, такую великою силою и свободою должна обладать мысль, чтобы до конца совершить его, что нисколько ни странно, когда идущіе ужасаются этой безпредѣльной свободѣ. Съ каждымъ новымъ шагомъ путь, въ началѣ замысла кажуційся краткимъ и простымъ все вырастаетъ, начинается казаться, что не будетъ предѣла движенію мысли, что именно въ этой мысли воплотилось все доступное и достойное мысли, что съ ея завершеніемъ завершатся всѣ пути мысли и ни-

чего новаго уже не будетъ.—Иначе и не можетъ ощущать себя мысль, конечная форма полнаго сознанія.—И только тогда, когда совершенно безпредѣльнымъ станетъ путь,—вдругъ, почти неожиданно наступаетъ завершение, и все пройденное становится частью завершеннаго, замкнутаго само въ себѣ движенія. Страшно, что земному дыханію не вмѣстить этого, слишкомъ широкаго вздоха, который наполнилъ грудь.

Но развѣ такой вздохъ—не обычное дыханіе человѣка, по своей естественной человѣческой природѣ свободнаго путника на этомъ, только для перваго шага кажущемся страшнымъ пути? Развѣ не одно такое дыханіе—свободное дыханіе жизни? Развѣ часы и годы, когда грудь не можетъ вздохнуть такимъ вздохомъ, не наполняютъ жизнь непереносимой тяжестью, какъ бы отъ недостатка воздуха, какъ бы отъ чувства, что жизнь перенесли въ чуждую, несвойственную ей атмосферу? Развѣ не одно только стремленіе заключено во всѣхъ стремленіяхъ людей,—вступить навсегда въ міръ ничѣмъ не огражденнаго движенія, ничѣмъ не затрудненнаго дыханія, продлить свое дыханіе, не думая о предѣлѣ, вѣря, что предѣла и не будетъ, что сама единая цѣль заключена въ этомъ движеніи, е с т ь это движеніе.

*Musica mortales divosque oblectat et ornat.* Музыка преображаетъ ритмическое существованіе людей и боговъ. Она не преобразование міра, она сама преобразенное бытіе, и конечно тяжело выполненіе ея чистой въ мірѣ и во времени. Высока, но печальна ея судьба въ мірѣ. Нѣтъ искусства, которое подвергалось бы столькимъ искаженіямъ, какъ она. Нѣтъ искусства, матерію котораго такъ часто брали бы для использованія чуждыхъ ему цѣлей. Можетъ быть оттого это, что слишкомъ отвлеченно общъ составъ ея матеріи,—чистый ритмъ во времени, обрисованный звучаніемъ. Но пусть существуютъ и прикладныя, пользующіяся матеріаломъ музыки искусства, музыка, рисующая программу, интонирующая словесную рѣчь, иллюстрирующая дѣйствіе, и музыка безформенная, украшающая время,—но пусть явится и музыка въ себѣ, чистый ликъ музыки, котораго еще нѣтъ въ мірѣ. Мы такъ еще далеки отъ него, такъ онъ еще невѣдомъ намъ. И освобожденные отъ схемы мы еще долго не сумѣемъ увидѣть его нашими робкими, неумѣлыми глазами. Если и предадимся движенію мысли, еще не хватитъ у насъ силъ совершить этотъ

путь, только смутный, неполный неясный обликъ его мы сумѣемъ передать. Мы еще младенцами будемъ совершенными. Будемъ создавать сначала дѣтскіе образы мысли. Но и этотъ младенческии возрастъ еще надо пережить. Мы еще не были и младенцами. Можетъ быть предстоитъ еще долгая борьба и за это младенческое знаніе. Теперь схематичность формы еще не ясно осознана. Почти бессознательно борются съ ней и бессознательно покоряются ей. Но можетъ быть придуть и сознательные «слагатели» формы, сознательно возводящіе въ идеаль музыкальное строительство, и будутъ строить намѣренно сложнѣйшія видоизмѣненія все той же схемы, видя въ этомъ многообразіе формы. Но и все это только удлинить борьбу. Ибо исчезнуть воля къ чистому движению не можетъ. Музыка все равно будетъ владѣть міромъ.

*Н. Брюсова.*

## Символизмъ и фальсификація.

Если вплотную подойти къ вопросу о символизмѣ, если спросить: возможна ли смерть символизма, или вѣчно юный, какъ нѣкии богъ, измѣняя личины, онъ безсмертенъ, то сама постановка этого вопроса, само сомнѣние говоритъ лишь объ омертвѣнни вопрошающаго, говоритъ объ утратѣ той осязаемой связи съ вѣчнымъ, изъ которой рожденъ и рождается, какъ фениксъ, чудесный ликъ символизма.

Безмолвное, глубочайшее переживание вселенскаго единства, открывающееся мистикамъ въ минуты экстазовъ, какъ можетъ найти свое выражение въ раздѣльныхъ словахъ, въ логическихъ схемахъ: и противорѣчивы логически утверждения мистиковъ, косноязычны мистики, неисчерпаемы въ границахъ слова.

Только художникъ—царь слова, только художникъ находитъ средства для воплощенія невоплотимаго, находитъ методъ этого воплощенія—символизмъ.

И символизмъ, рожденный изъ властной потребности на языкѣ словъ говорить о безмолвномъ, раздѣльно говорить о единомъ, рассыпается въ многообразіе образовъ, напряженныхъ и дѣйствующихъ уже не своимъ рациональнымъ содержаниемъ, а тѣмъ комплексомъ глубочайшихъ переживаніи и силъ художника, которыя нашли себѣ выражение въ образѣ.

Здѣсь, въ единомъ, находитъ себѣ выражение многообразіе зримаго художникомъ бытія; здѣсь, какъ въ фокусѣ, сконцентрированы тѣ властные импульсы, которымъ обязанъ своимъ существованіемъ образъ.

Вотъ почему для символическаго искусства особенно важень тотъ, кто воспринимаетъ его благостныя вѣянія, вотъ почему преобразующее и заклинающее вліяніе искусства никогда не достигало такой степени явности, какъ въ символическомъ искусствѣ.

Здѣсь, какъ бы почти сознательно, совершается приобщеніе зрителя той глубочайшей стихіи, подъ вліяніемъ которой про-

является творчество художника, и преобразенный, онъ получаетъ возможность созерцать то, что до тѣхъ поръ было ему недоступно. Неизмѣннымъ путемъ вело за собой всякое подлинное искусство къ преобразенію, но быть можетъ однимъ изъ самыхъ значительныхъ памятниковъ искусства запечатлѣвающихъ это, памятниковъ подлинно символическаго искусства въ прекраснѣйшемъ значеніи этого слова, является Божественная Комедія, творецъ которой ставилъ себѣ эти цѣли даже сознательно.

Какая-то глубочайшая связь протягивается отсюда къ мистеріямъ Эллады, стремившимся также къ преобразенію зрителя, стремившимся къ воспитанію въ немъ новыхъ созерцательныхъ способностей.

Но если таково главное значеніе символизма, если роль «воспитателя», въ прекрасномъ значеніи этого слова, невольно всплывая надъ искусствомъ, говорить, внѣ всякихъ морализирующихъ тенденцій, о вѣчномъ значеніи искусства, не только чисто эстетическомъ, то необычайно важно подчеркнуть, что воспитаніе это не только не лишаетъ свободы, но только и возможно для свободнаго.

То безконечное многообразіе символизации въ образахъ неразложимаго единства, которое одно можетъ соотвѣтствовать многообразію индивидуальностей, и служить прекраснѣйшей формой ихъ выраженія, тотъ вѣчно живой динамизмъ этихъ образовъ, который не позволяетъ имъ обратиться въ мертвыя статуи, въ восковыя фигуры паноптикума, недоступенъ и даже непостижимъ для того, кто любитъ идола, кто жаждетъ отдать свою верховную свободу взаменъ убаюкивающаго наслажденія спокойной увѣренности и надежды на другого.

Здѣсь лишніи разъ не мѣшаетъ вспомнить старую истину: «Познайте истину и истина сдѣлаетъ васъ свободными». Здѣсь не мѣшаетъ вспомнить: «Я есмь свѣтъ, истина и жизнь».

Если мы попытаемся разсмотрѣть поближе тайную силу символическаго образа, если мы попытаемся ее разложить, хотя бы очень несовершенно, на основные элементы, то мы увидимъ, какъ все существо художника, взволнованнаго его созерцаніемъ, накладываетъ на него свой отпечатокъ. Конкретный образъ, который можетъ быть выдѣленъ изъ символическаго

и который является носителем рационального содержания и рациональной формы, является одним из первых зримых на поверхности.

Но что был бы этот образ, если бы он не будил в душе художника отдаленнейших аналогий, напрягающих глубочайшие стороны его существа к творческому созерцанию вечно прекрасного, если бы не служил для него носителем цикла мыслей и чувств, если бы не заставлял его, волнуящегося всем существом, волноваться и физически?

И эта троякая взволнованность не может не чувствоваться.

Если возможны психические эпидемии, то не должно казаться странным утверждение возможности психической заразы в ее явной или скрытой форме, не должно казаться странным утверждение существования ее носителя, и вот именно это имеем я в виду, говоря о том, что и физическая взволнованность, взволнованность, осязаемая тонкочувствительными людьми, сосуществует в символическом образе.

Конечно, это является лишь нижней формой его действительности.

Следующую ступень действительности символического образа—носителя цикла мыслей и чувств, рождаемых им властной волей художника,—я попытался бы сравнить с той властной формой фиксации, которая создается при гипнозе и обезпечивает порабощение воли и чувств зрителя. Здесь нет свободы, здесь все сведено к одному определенному направлению мысли, чувства и воли, и эта определенность, создавая действительную силу образа, лишь ограничивает зрителя, приковывая его к созерцанию.

Только в третьей, высочайшей области обрывает зритель свою свободу; только здесь, где свободный ветер Вечности овладевает его своими живительными взмахами, осязает он взволнованность созерцания вечно прекрасного и, приобщаясь этому созерцанию, напрягается и он всем своим существом и, живо чувствуя дыхание источника жизни, осязает подлинного себя в своем прекраснейшем аспекте.

Эта попытка классификации возможных действительностей символического образа не является праздным изслѣдованіем того, что в своей окончательной форме неразложимо, и я, конечно, не думаю, что эти несколько строк могут решить

этот сложный вопрос, но я надеюсь, что это может дать некоторое оружие в руки при решении вопроса о том, насколько возможны суррогаты символизма и почему именно они являются суррогатами, почему протягивают они вместо хлеба камень, почему превращают источник воды живой в источник воды мертвящей, почему гаснет творчество тех, кто живы, при прикосновении к этому источнику.

Обращаясь ко всем великим творцам прошлого, пытавшимся говорить о несказанном, мы неизменно встречаем попытки, более или менее удачные, говорить образно-символически, говорить так, чтобы живо звучала вся возможная полнота действительности символического образа и образ был жив и динамичен.

В этом вся тайна их обаяния, в этом тайна их вечной юности.

Всякое рационализирование неизменно приводит к схоластике—к мертвому почитанию буквы, лишенной духа, и к смерти.

Ведь если ужасом современности является «штемпелеванная культура», то что может быть ужаснее «штемпелеванной мистики», застывшей в рациональных схемах, лишенных жизни и движения, лишенных вечного внутреннего динамизма, дарующаго им вечную юность.

И вот именно это рационализирование внутреннего опыта, это стремление заковать в рациональные схемы то, что может быть живым лишь в символической форме и, как орел, не выносить решеток рационализма, именно это я считаю опаснейшим соблазном современности.

И эта опасность тем более велика, чем более явно ее внутреннее бессилие, чем более она утверждает свое обладание истиной, чем более пытается связать себя с символизмом.

Как будто на смьну ему может выступить что-то иное, как будто рационалистические схемы в аллегорической форме являются последним достижением, и псевдо-символизм не только может, но и должен замьнить подлинный.

Лишенный того живительного огня, который присущ подлинному символизму, лишенный чувства правды и запечатлен-

ности личного видѣнія, пытается онъ установить общія схемы тамъ, гдѣ лишь богатствомъ многообразія можетъ быть исчерпанъ мистически опытъ, всегда убѣдительный въ своей исключительности, и то, что могло бы быть прекраснымъ, какъ личное, сдѣлавшись догматомъ одинаковымъ для всѣхъ, умираетъ и мертвитъ прикасающихся. Старая исторія схоластики повторяется и здѣсь—плоды схоластики всегда одинаковы.

Казалось бы страннымъ, какъ можетъ тотъ, кто знаетъ благородное вино символизма, довольствоваться поддѣлкой, и только болѣе подробное изслѣдованіе вопроса о томъ, что можетъ придавать иную видимость вещамъ, быть можетъ, поможетъ въ этомъ разобраться.

Если мы выдѣлимъ изъ тройственного вѣнца лучей символическаго образа два низшихъ, если мы представимъ себѣ ихъ наложенными на мертвенную аллегорію и сопутствующую ей неизмѣнно,—передъ нами поднимется гальванизированный мертвецъ съ видимымъ подобіемъ жизни, передъ нами встанетъ автоматъ, лишенный личной жизни, но говорящій то, что егооживляетъ.

Пусть его призрачное существованіе имѣетъ своеобразный интересъ,—онъ мертвъ для символизма. Въ немъ нѣтъ полной дѣйственности символическаго образа, въ немъ нѣтъ дыханія жизни, въ немъ нѣтъ того духа живаго, который живить приходящаго и приобщаетъ его тайнамъ.

Его взглядъ сковываетъ волю, мысль и чувство, въ немъ нѣтъ той свободы, дыханіе которой слышно на вершинахъ, онъ не напрягаетъ приходящаго къ познанію въ себѣ Вѣчности и въ Вѣчности себя.

Третья, высочайшая область дѣйственности является, какъ и ранѣе, достояніемъ символизма, и вѣчно живыя воды омывають приходящихъ къ нему.

Внѣ символизма не можетъ быть сказано и сохранено живымъ ничто подлинно говорящее о безмолвіи Сущаго <sup>1)</sup>.

*Н. Соловецкій.*

---

<sup>1)</sup> Эту небольшую замѣтку справедливо можно было бы обвинить въ чистомъ теоретизмѣ, но странная, для всякаго любящаго искусство и не потерявшаго свободы вкуса и сужденія, своеобразная дѣйственность мистеріи Штейнера, развѣ не является блестящимъ примѣромъ освобождающимъ отъ этого упрека.



## Hermetika.

### I.

Неукоснительно исконна въ чловѣческомъ духѣ жажда къ запредѣльному. И если поэтъ, и если музыкантъ находятъ утѣленіе ея въ легкомъ словѣ—въ прозрачномъ звукѣ; то гдѣ же родникъ, что напоить уста познающаго?

Познающіи вѣченъ: онъ это знаетъ. Но какъ онъ знаетъ это; и какъ бы могъ онъ сказать это—и быть понятымъ? То, что въ немъ и съ нимъ, его Само—вотъ его основаніе; но основаніе его уходитъ все глубже внутрь, и нѣтъ ему предѣла: бездонно Само. И въ Самомъ находитъ познающіи небо и преисподнюю, солнца и пространства межпланетныя; въ Самомъ открывается ему Космосъ.

Отсюда и знаетъ онъ. Но уста его скованы.

А если познавши молчить,—кто же сказать можетъ?..

Такъ было всегда. Безсвязныя рѣчи плели тайновѣды, когда хотѣли они передать Само. И ни къ чему ихъ слова: ибо нѣту словъ тайновѣдныхъ.

А сказать все-таки нужно: «сказать свое слово—и разбиться».

И говорятъ; и повѣствуютъ о тайнахъ. А Само уходитъ все дальше, все вглубь...

### II.

Кто теперь не мистикъ? Кто не умѣетъ теперь гласить молчаливо—хотя бы по Матерлинку?

Кто воспитался на символистахъ, и даже кто думаетъ только, что воспитался,—не удовлетворяетъ того слова простыя и ясныя: онъ ищетъ словъ прозрачныхъ, за которыми—когда-то—кому-то—вставали видѣнія.

Поэтическія переживаемости истончили нервную сѣть нашу и приростили новыя какія-то вѣтви. Нервная жизнь граничить въ наши дни съ безуміемъ.

Символисты переступили грани реальности и переживанія; толпа повалила за ними—и грани стерлись.

То, что романтикъ прошлаго вѣка чувствовалъ въ природѣ и при встрѣчѣ, то, что было матеріаломъ его фактической биографіи,—глядь: ужъ пережито современникомъ въ юношескіе годы, но не въ природѣ, не при встрѣчѣ,—лишь въ креслѣ своемъ, за символической книжкой; и въ жизни этотъ шагъ закрыть для него, ибо его ментальная схема уже запечатлѣлась.

Такъ всѣ краски и голоса физической жизни переметнулись куда-то въ иной міръ, быть можетъ интеллектуальный, если угодно—въ астральный.

Такъ мы надъ символической книжкой состарились.

### III.

Всякіи порогъ имѣетъ своего стража.

Вотъ: подошли; остановились.—И всталъ кошмаръ, увлакивающій въ бездну—нѣкто носящися въ беззвучномъ хохотѣ. Опрокинулась чортова пляска безформенныхъ формъ.

— Бѣжать, бѣжать въ неистовомъ ужасѣ, чтобы забыть этихъ чудовищъ; поскорѣй туда—въ тину эстетства!

Не для современниковъ сіе зрѣлище. И не сами они пришли къ порогу тайнъ: это жизнь Духа привела и толкнула ихъ. Но что до нихъ: въ забвеніи исцѣлятся.

А есть другіе, что переступили порогъ; и провалились тѣ въ несоизмѣримость.

Ихъ теперь называютъ герметистами.

Вѣчно крутится веретено Миръ; вѣчно бѣгутъ души—по спирали; вѣчно все возвращается. Однако, спираль даетъ все новую, хотя и все ту же, Вѣчность. Всякій разъ все то же, но въ

новомъ аспектъ. Та же философія, однако въ новой одеждѣ мысли. Тотъ же герметизмъ,—но еще невиданный.

Неужели объ э т о м ъ, о нашемъ—и Эмпедокль и Птолемей, и Агриппа и Парацельсъ?—Да: все та же дерзостная мечта о божественномъ синтезѣ; лишь приемы другіе. Мы вѣдь избалованы: методологія намъ нужна.

Такъ вотъ она: с и м в о л и з м ъ.

#### IV.

Нынѣ гносеологи снисходятъ съ высотъ своихъ, дабы приложить законныя мѣры—къ герметизму.

Стоить ли? Нужно вѣдь прежде окунуться во всю эту гущу первобытнаго психологическаго хаоса; и не только окунуться, а и крещение воспріять—водою, огнемъ и Духомъ.

Что такое вообще герметизмъ? Кто скажетъ это?

Не наука; однако, и не метафизика; ужъ не антропософія ли?

Строго говоря, герметизмъ внѣ культурень и современному учету не поддается. Въ своемъ родѣ онъ цѣлостень, какъ досократова метафизика.

Но чтобы разобраться въ томъ комплексѣ анахронизмовъ, который обрушивается на читателя тайныхъ книгъ или на слушателя сокровенныхъ мудрованій, нужно дифференцировать его въ порядкѣ какъ историческомъ, такъ и психологическомъ. Систематическое описание составляющихъ его доктринъ и практикъ требуетъ учета расы, національности, эпохи, познавательнаго типа и т. д.

Моноѳеизмъ Каббалы, полиѳеизмъ Астрологіи, панѳеизмъ Алхиміи, панпсихизмъ Магіи,—какъ примирить столпы сіи подъ одной кровлей?

А сколько сюда потребуется тайновѣдныхъ логикъ?

Да и можно ли вообще дать логику всечеловѣческой, вѣковой мечты?..

#### V.

Гомеровскіи гимнъ рассказываетъ, какъ Гермесъ, едва родившись, обокралъ Аполлона и, чтобы загладить вину, изобрѣлъ и поднесъ ему—лирнику—болѣе совершенную кивару.

Только съ этой минуты, прибавимъ мы, Аполлонъ сталъ Киеа-родомъ (=Мусагетомъ).

Таковы дары гермесовой благодати. Такова эмблема единенія герметиста и символиста.

Но пока символизмъ не выработался въ творчески-познавательный методъ, какъ возможно понять герметизмъ? Вѣдь если Аполлонъ не научился еще держать плектръ, то некому и оцѣнить хитрость изобрѣтательнаго малютки...

Впрочемъ, миѳология поучительна для насъ и въ другомъ смыслѣ. Исторія греческихъ вѣрованій показываетъ намъ въ началѣ своемъ рядъ мѣстныхъ культовъ, другъ съ другомъ неслиянныхъ, а то и взаимоисключающихъ. Лишь позднѣе наступаетъ періодъ слиянія особыхъ миѳовъ (сонмъ всеэллинскихъ олимпицевъ), а еще позже—и синкретизмъ.

Обратимъ взоръ въ душу свою: синкретисты мы. Какая нужна еще само-работа, чтобъ выявить всѣ свои Лики, отбросивъ личины.

Кто изъ насъ прослѣдилъ въ существѣ своемъ благодатное явленіе измѣнчиваго носителя культуры Гермеса? И въ какомъ аспектѣ проявился онъ: ураническомъ, соларномъ или фаллическомъ?

А въ ожиданіи отвѣта мы должны признать, что психология герметизма еще не выработана.

Какъ же возможна гносеология онаго?

## VI.

Герметисты ищутъ Гесперидовыхъ яблокъ.

Наивные они люди, чудные.

Однако, за что же устилать ихъ путь—асфодиловымъ ковромъ современной теории познанія?

*Димитрій Недовичъ.*

## Академическіи Лермонтовъ и лермонтовская поэтика.

Академическое изданіе автора въ Россіи такая рѣдкость, что поневолѣ возбуждаетъ къ себѣ такое требовательное вниманіе, котораго никогда не возбудитъ частному, хотя бы и замѣчательному изданію. Ломоносовъ, Державинъ, Хемницеръ, Екатерина II, Кольцовъ, Баратынскіи; неоконченные: Пушкинъ, Чулковъ и Грибоѣдовъ—вотъ и все, что въ теченіе болѣе, чѣмъ столѣтія, успѣла издать Академія. Теперь къ этому списку прибавился законченный Лермонтовъ. Исполнившееся столѣтіе со дня рожденія поэта заставляеть отнестись къ этому изданію съ особымъ вниманіемъ <sup>1)</sup>).

Лермонтовъ никогда не подвергался такому тщательному, всестороннему изслѣдованію, какъ Пушкинъ, Гоголь, Жуковскіи. Висковатовъ, Ефремовъ, Балдаковъ, А. Введенскіи—этимъ почти исчерпанъ списокъ «лермонтовіанцевъ»-библиографовъ, работавшихъ надъ текстами; Висковатовъ, Н. Котляревскіи, Спасовичъ, Duchespe—въ исторіи литературы; Бѣлинскіи, Вл. Соловьевъ, Ключевскіи, Мережковскіи, Розановъ—въ критикѣ: этимъ исчерпано все сколько-нибудь значительное въ литературѣ о Лермонтовѣ. Тѣмъ отраднѣй привѣтствовать академическое изданіе—какъ дань запоздалаго вниманія къ памяти великаго поэта. Академическое изданіе полнѣе всѣхъ существующихъ: его редактору, проф. Д. И. Абрамовичу, принадлежитъ честь перваго опубликованія двухъ юношескихъ поэмъ и двухъ стихотвореніи Лермонтова; впервые сообщены въ изданіи стихотвор-

<sup>1)</sup> По независящимъ отъ автора обстоятельствамъ, статья печатается съ опозданіемъ въ два года; въ этотъ срокъ появилось не мало разборовъ академическаго Лермонтова.

ные и прозаические варианты (последние являются совершенной новостью в изданиях Лермонтова)<sup>1)</sup>. Большая работа надъ текстомъ, произведенная редакторомъ и выдвигаемая имъ, какъ главная задача изданія, заслуживаетъ всяческихъ похвалъ. Внѣшность изданія, воспроизведеніе многихъ автографовъ, облегчающихъ критику тексточтенія даннаго изданія, портретовъ и рисунковъ Лермонтова, дешевизна изданія, исключительная даже для Россіи,—все это заслуживаетъ похвалъ и благодарности.

И тѣмъ не менѣе вышедшее академическое изданіе Лермонтова далеко отъ того, что мы въ правѣ требовать отъ Академіи. Академическое изданіе—жена Цезаря, о которой не должно не только плохо говорить, но и думать: пусть же она не даетъ для этого и поводовъ, а такіе поводы академическое изданіе, къ сожалѣнію, даетъ, и многочисленныя. Въ Россіи академическое изданіе отвѣтственно вдвойнѣ: у насъ, гдѣ общедоступныя изданія классиковъ отвратительны, оно должно давать урокъ книго- и классикопочитанія; своимъ благоговѣйнымъ отношеніемъ къ издаваемому автору (такимъ было отношеніе Я. К. Грота къ Державину—лучшее изъ академическихъ изданій), оно должно давать примѣръ должнаго отношенія къ величайшимъ культурнымъ цѣнностямъ, какия у насъ есть: издать Лермонтова въ Россіи,—какъ Данте въ Италіи, Байрона въ Англии,—есть честь, которую еще надо заслужить. Врядъ ли многіе могутъ на это рассчитывать.

## I.

Академическое изданіе Лермонтова поставило себѣ двѣ, по существу несомѣстимыя задачи: дать изданіе, одинаково отвѣчающее требованіямъ науки и школы. Какъ изданіе научное и тѣмъ болѣе академическое, т. е. поставленное въ особо-благоприятныя условія въ смыслѣ полноты текста и цензурной независимости, изданіе должно было дать все го Лермонтова; какъ изданіе школьное, оно вовсе не должно

---

<sup>1)</sup> Въ II томѣ (стр. 517) помѣщены переводы Лермонтова въ прозѣ съ помѣтой: «печатаются впервые». Одинъ изъ переводовъ («Napoleon's Farewell»), однако, уже былъ напечатанъ у Висковатова—т. I, стр. 364, 365. Ошибку академическаго изданія относительно этого перевода повторилъ г. Каллашъ въ новомъ изданіи Лермонтова (изд. «Дѣятеля», т. II, стр. 348).

было этого дѣлать. Редакторъ остановился на полдорогѣ: онъ не напечаталъ н и с т р о ч к и изъ «Гошпиталя», который почти полностью напечатанъ въ подцензурномъ изданіи Добродѣева (редакція П. Быкова. СПб. 1891) и въ извлеченіяхъ у Висковатова, онъ замѣняетъ точками такіе невинные стихи въ поэмѣ «Сашка», какъ (стихъ 671):

но дѣтей,

Внѣ брака прижитыхъ, злодѣй,

или (стихъ 602):

Но въ брачной жизни Марья Николавна

Была, какъ надо, ласкова, исправна;

но, тѣмъ самымъ понижая научный интересъ изданія, вовсе не удовлетворяетъ всему, что въ правѣ требовать школа: «Гошпиталь» не напечатанъ, но «Уланша», «Монго»—на лицо. Но еще болѣе умалываетъ значеніе академическаго изданія другое его приспособленіе къ школѣ: «При обсужденіи сложнаго и труднаго вопроса о правописаніи рѣшено поступиться ореографіей Лермонтова и его эпохи и при изданіи основного текста произведеніи держаться правописанія принятаго, школьнаго» (т. I, стр. XV—XVI). Д. И. Абрамовичу не удалось быть послѣдовательнымъ и здѣсь: въ правописаніи, принятомъ академическимъ изданіемъ, царить путаница: ни школа, ни наука не могутъ имъ удовлетвориться. Совершенно произвольно редакторъ въ одномъ случаѣ слѣдуетъ правописанію школьному, въ другомъ подобномъ,—лермонтовскому. Напримѣръ, въ поэмахъ «Черкесы» (т. I, стр. 4, 9, 10), «Кавказскіи плѣнникъ» (I, 11, 17, 19, 20) читаемъ вездѣ «к о з а к ъ», также во многихъ другихъ мѣстахъ, напр. въ «Фаталистѣ» (IV, 273 и сл.), но въ той же повѣсти читаемъ: «к а з а ч к а» (IV, 269), въ «Аулѣ Бастунджи»—«к а з а к ъ» (I, 334); въ заглавіи читаемъ «К а з а ч ь я колыбельная пѣсня» (II, 278), въ текстѣ—«к о з а к ъ» (ibid.). Въ «Русалкѣ» (II, 140) читаемъ: «д ы ш и т ъ», тоже въ «Демонѣ» (II, 359) и въ другихъ мѣстахъ, въ «Ангелѣ смерти», наоборотъ: «д ы ш е т ъ» (I, 321): лермонтовское «д ы ш е т ъ» въ «Русалкѣ» (см. изданіе 1840 г., стр. 51) редакторъ исправилъ, въ «Ангелѣ смерти»—оставилъ. Эти колебанія въ ореографіи происходятъ оттого, что редакторъ не раз-

граничилъ, что надо считать ореографіей Лермонтова и что прямыми ошибками его правописанія. Послѣдними легко можно было поступиться: печатать «твердите» вмѣсто лермонтовскаго «твердитѣ», «этотъ»—вмѣсто «етотъ», «Волховъ»—вмѣсто «волховъ» и т. д.,—хотя, иной разъ, даже такая прямая ошибка противъ правописанія, будучи исправлена, нарушаетъ чистоту риѣмы: не все равно сриемовать—«безнадѣжной—нѣжной» (какъ у Лермонтова, факсимиле, II, 264) или исправленно: «безнадежной—нѣжной», гдѣ уже, въ ущербъ риѣмѣ, поколеблена звуковая твердость, присущая буквѣ «ѣ», и гдѣ, при написаніи «е», эту букву въ словѣ «безнадежной» хочется произнести «ё», что явится прямымъ разрушеніемъ риѣмы. Но печатать «большого» вмѣсто «большова», «поцѣлуй» вмѣсто «поцалуй», «дальнемъ» вмѣсто «дальномъ» и т. п.—это уже значить вносить такія измѣненія въ языкъ, въ звуковую наличность стиха, которыя неминуемо должны отразиться на его достоинствахъ, значить разрушать неприкосновенность созданнаго поэтомъ. Проф. Абрамовичъ признаетъ, что этого нельзя дѣлать тамъ, гдѣ страдаетъ отъ этого риѣма, ея звучность и полновѣсность: «исключение отъ принятой нами ореографіи сдѣлано ..... только въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ того требовала риѣма» (I, XVI), но даже и здѣсь онъ не свободенъ отъ грубыхъ промаховъ, совершенно не допустимыхъ при изданіи поэта.

Въ стихотвореніи «Благодарность» (II, 288) у Лермонтова риѣмуются 1 и 3 строки: «Благодарю я»—«поцалую»: риѣма прекрасная, полновѣсная—сриемованы не только ударяемые слоги: «рю я—луя», но и предыдущія гласныя: «арю я—алуя», такъ что при 1) звуковой однородности двухъ плавныхъ «р» и «л», 2) при одинаковомъ произнесеніи еще и четвертой гласной съ конца: «благадарю я—пацалую», наконецъ, 3) при общегубномъ произношеніи первыхъ согласныхъ: «б» и «п»,—мы получаемъ риѣму исключительно богатую. Но проф. Абрамовичъ исправилъ Лермонтова: напечаталъ «поцалую» съ «ѣ»—и все богатство риѣмы пропало: при неполной созвучности конечныхъ «ю» и «у», полное созвучіе «а» и «а» создавало всю звуковую основу риѣмы; вмѣсто этого «а» теперь стало рѣзкое «е», съ нимъ диссонирующее, неполная созвучность «ю» и «у» стала подчеркнутой, риѣма сдѣлалась бѣдной, едва терпимой: вмѣсто «аюя»—«ауя» стало:



«аюя»—«ѣуя». Не говоря уже о филологической недопустимости мѣнять ткань языка писателя, такая мѣна, измѣняя звуковой составъ и окраску слова, какъ было видно изъ приведеннаго примѣра, измѣняетъ въ стихѣ его инструментовку, уничтожаетъ аллитерации, консонансы и т. п. приемы поэтическаго владычества надъ словомъ. Такихъ измѣненіи поэзія не терпитъ.

Только при сличеніи печатнаго текста съ рукописнымъ можно рѣшить, насколько точенъ и исправенъ текстъ, предложенный проф. Абрамовичемъ; мы не имѣли возможности произвести этой работы, но, судя по тѣмъ воспроизведеніямъ рукописнаго текста, которыя приложены къ изданію, работа проф. Абрамовича небезупречна и въ этомъ отношеніи. Такъ, въ стихотвореніи «Къ \*.\*» (I, 110 и факсимиле тутъ же) 13 стихъ, какъ явствуетъ изъ факсимиле, читается безспорно: «Внимая шумъ в о д ы прибрежной»—проф. Абрамовичъ читаетъ ошибочно: «в о л н ы». Въ посвященіи къ драмѣ «Menschen und Leidenschaften» (III, 91, факсимиле при 97 стр.) стихъ 14 явственно читается: «не заплативши за страданье», тогда какъ редакторъ читаетъ: «за страданья». Въ стих. «Любовь мертвеца» (II, 290) 9-ый стихъ г. Абрамовичъ читаетъ:

Безъ страха въ часъ послѣдней муки  
Покинувъ свѣтъ,—

между тѣмъ въ рукописи (факсимиле: II, 288) этотъ стихъ ясно читается иначе:

Безъ страха въ часъ послѣдній муки.

У г. Абрамовича: «послѣдняя мука», у поэта—«послѣдніи часъ муки».

Во поэмѣ «Мцыри» (II, 328) стихъ 716-й читается у Абрамовича:

И возвратится вновь къ Тому,  
Кто всѣмъ знакомою чередой  
Даетъ страданье и покой.

Въ изданіи 1840 г., печатавшемся подъ наблюденіемъ самого поэта (что признаетъ и самъ г. Абрамовичъ: V, 60), это мѣсто читается иначе:

Кто всѣмъ законной чередой.

Врядъ ли Абрамовичъ, печатавшій «Мцыри» по рукописи, сумѣлъ прочесть этотъ стихъ вѣрнѣе самого поэта. Должно сомнѣваться въ правильности и другого, принятаго редакторомъ измѣненія въ той же поэмѣ. Въ изданіи 1840 г. (стр. 144) 16-ая пѣсня поэмы начинается стихами:

Ты помнишь дѣтскіе года:  
Слезы не зналъ я никогда и т. д.

У г. Абрамовича читаемъ иной текстъ съ иной пунктуацией, измѣняющей смыслъ:

Ты помнишь, въ дѣтскіе года  
Слезы не зналъ я никогда (II, 321).

Нововведеніемъ является и самое правописаніе заглавія поэмы: «Мцири» вмѣсто «Мцыри», принятое редакторомъ согласно съ замѣчаніемъ академика Н. Я. Марра, что таково «грузинское произношеніе» этого слова. Идя по этому пути, должно бы и «Онѣгина» писать черезъ «е»: Пушкинъ сдѣлалъ несомнѣнную ошибку, написавъ, произведенную отъ слова «Онега», фамилию своего героя черезъ «ѣ»; между тѣмъ, ошибка Пушкина осталась неприкосновенной и, уже какъ правило, фамилія Онѣгинъ осталось съ ятью; думаемъ, такой неприкосновенности заслуживалъ и Лермонтовскіи «Мцыри».

## II.

Однимъ изъ важнѣйшихъ недостатковъ текста, предложеннаго проф. Абрамовичемъ, является п у н к т у а ц і я, внесенная въ него редакторомъ. Здѣсь царить полный произволь, отъ котораго сильно пострадалъ лермонтовскіи текстъ, утративъ много и въ ясности, и въ выразительности. Пунктуация, вносимая редакторомъ, произвольная и ничѣмъ не оправдываемая, часто нарушаетъ смыслъ стихотворенія, измѣняетъ желательную для поэта акцентировку, измѣняетъ поэтическое заданіе, ломаетъ ритмъ стихотворенія.

Знаменитая «Молитва» (II, 208) и въ рукописи, и въ изданіи 1840 г. читается такъ:

Я, Матерь Божія, нынѣ съ молитвою  
Предъ Твоимъ образомъ, яркимъ сіяніемъ,

Не о спасени, не передь битвою,  
Не съ благодарностью иль съ покаянiемъ,  
Не за свою молю душу пустынную,  
За душу странника, въ свѣтѣ безроднаго,—  
Но я вручить хочу дѣву невинную  
Теплой заступницѣ мира холоднаго.

Это—одна, все разрастающаяся мольба (грамматически обличенная въ форму одного предложения), забывающая о себѣ самомъ, разрѣшающаяся (и грамматически также, послѣ нарастанiя все новыхъ «не») словами: «но я вручить хочу...». У Лермонтова это одно предложенiе заканчивается точкой послѣ слова «холоднаго»; Абрамовичъ ставитъ точку послѣ «покаянiемъ» (у Лермонтова—запятая) и разрѣкаетъ тѣмъ самымъ одно предложенiе на два, явно нарушая этимъ 1) и грамматическую цѣлость (вмѣсто одного — два предложенiя), 2) и цѣльность внутреннюю, обусловленную самымъ смысломъ этой мольбы. Г. Абрамовичъ разрушилъ 1) ея непрерывность, 2) ея нарастанiе, 3) ея лирическую силу—и тѣмъ самымъ ослабилъ заключенiе мольбы: «но я вручить хочу...» Стихотворенiе потеряло очень много—по винѣ редактора, неизвѣстно для чего измѣнившаго пунктуацию поэта.

Въ «Бояринѣ Орша» Арсенiй говоритъ у Лермонтова (II, 123; клише съ рукописи—при 113 стр):

Я убѣжалъ изъ стѣнъ святыхъ.  
Боязнъ съ одеждой кинулъ прочь,  
Благословилъ и хладъ и ночь,—  
Забылъ печали бытiя  
И бурю братомъ назвалъ я.

Два послѣдние стиха выражаютъ слѣдствiе того, что сдѣлалъ Арсенiй ранѣе и что указано въ предыдущихъ стихахъ, отдѣленныхъ отъ этихъ двухъ у Лермонтова запятою съ тире,—чему въ чтенiи соотвѣтствуетъ значительная пауза. Абрамовичъ уничтожаетъ тире, ставитъ запятую послѣ «бытiя»—и вся логическая ясность лермонтовскаго построения теряется: «забылъ печали бытiя» дѣлается лишь равноправной частицей среди другихъ предложенiй, тогда какъ у Лермонтова это—ихъ слѣдствiе, притягивающее къ себѣ главное смысловое ударенiе всей фразы. Замѣна, сдѣланная редакторомъ, совершенно неумѣстна.

Пунктуацией г. Абрамовича совершенно разбита цѣлостность и поэтическое единство стихотворения: «Не смѣйся надъ моей пророческой тоскою» (II, 214). У Лермонтова—все стихотворение, на протяжении 14 строкъ,—о д н о предложение; лишь пятнадцатая, послѣдняя, какъ бы начинается собою новое. Проф. Абрамовичъ изъ этого о д н о г о предложенія ухитрился сдѣлать цѣлыхъ с е м ь предложени (на 14 стиховъ). Гдѣ у Лермонтова—запятая и тире, отдѣляющія подчиненныя предложения, у профессора—многоточіе; лермонтовская простая запятая замѣнена многоточіемъ, послѣ котораго начинается новое главное предложеніе. Послѣдняя строка у Лермонтова обрывается многоточіемъ: Пускай! я имъ не дорожилъ... Профессоръ усиливаетъ ее въ концѣ знакомъ восклицанія—и тѣмъ придаетъ законченность и опредѣленность, которыхъ нѣтъ у Лермонтова. Изъ неоконченнаго отрывка, насыщеннаго безконечно-сильной цѣлостностью лермонтовской пророческой тоски, неосторожный редакторъ сдѣлалъ законченное стихотвореніе, раздробленное на с е м ь (+ послѣдняя строка) отдѣльныхъ предложени—вмѣсто Лермонтовскаго о д н о г о.

Внося свою новую пунктуацию, проф. Абрамовичъ проявляетъ иногда недопустимое непониманіе внутренняго л и р и ч е с к а г о п л а н а строфы, подлинными вѣхами котораго являются употребленные поэтомъ знаки препинанія. Приведемъ 8-ое одиннадцатистишіе «Сказки для дѣтей» параллельно—съ пунктуацией поэта и пунктуацией профессора (II, 270 и факсимиле при стр. 272):

У Л е р м о н т о в а :

*(Черновая редакция)*

Не знаешь ты кто я—но ужъ давно  
Читаю я въ душѣ твоей, незримо,  
Неслышно; говорю съ тобою—но  
Слова мои какъ тѣнь проходятъ мимо  
Ребяческаго сердца—и оно  
Дивится имъ спокойно и въ молчаньѣ.  
Пускай. Зачѣмъ тебѣ мое названье?  
Ты съ ужасомъ отвергнула бь мою  
Безумную любовь—но я люблю  
По своему... терпѣть и ждать могу я,  
Не надо мнѣ ни ласкъ ни поцалуя.—

Окончательная редакция)

«Не знаешь ты, кто я,—но ужь давно  
Читаю я въ душѣ твоей; незримо (запятая здѣсь за-  
черкнута самимъ  
поэтомъ)  
Неслышно говорю съ тобою—но  
Слова мои какъ тѣнь проходятъ мимо  
Ребяческаго сердца,—и оно  
Дивится имъ спокойно и въ молчаньѣ,—  
Пускай! Зачѣмъ тебѣ мое названье?  
Ты съ ужасомъ отвергнула бь мою  
Безумную любовь—но я люблю  
По своему... терпѣть и ждать могу я,  
Не надо мнѣ ни ласкъ, ни поцалуя.—

У А б р а м о в и ч а:

«Не знаешь ты, кто я, но ужь давно  
Читаю я въ душѣ твоей; незримо,  
Неслышно говорю съ тобою; но  
Слова мои, какъ тѣнь, проходятъ мимо  
Ребяческаго сердца, и оно  
Дивится имъ спокойно и въ молчаньѣ.  
Пускай! зачѣмъ тебѣ мое названье?  
Ты съ ужасомъ отвергнула-бь мою  
Безумную любовь. Но я люблю  
По-своему... терпѣть и ждать могу я;  
Не надо мнѣ ни ласкъ, ни поцѣлуя.

Изъ сличенія черновой и окончательной редакціи отрывка видно, что Лермонтовъ р а б о т а л ь надъ своей пунктуациею: въ первой редакціи обстоятельственныя слова: «незримо, неслышно» отнесены къ глаголу «читаю», во второй—къ «говорю»; восклицаніе «пускай» во второй редакціи усиленно знакомъ восклицанія; во второй редакціи внесены необходимыя запятая, которыхъ не было въ первой передъ «кто», послѣ «ласкъ». Но характерныя для всего отрывка тире, графически изображающія своего рода фигуру нарастанія и отмѣчающія въ стихѣ паузы, сохранены поэтомъ и во второй редакціи. Абрамовичъ ихъ уничтожилъ, замѣнивъ вовсе не равнозначными точками съ запятой и запятыми. Нарастанье этихъ повторяющихся «но» и паузъ разрѣшается у поэта энергичнымъ «Пускай!», которое грамматически завершаетъ все предложеніе (первые 6 стиховъ), соединяясь съ нимъ запятою и тире. Чтобъ еще рѣзче подчеркнуть и обособить это «пускай!», поэтъ послѣ него начинаетъ фразу съ б о л ь ш о й

буквы. Что же дѣлаетъ проф. Абрамовичъ? Онъ откидываетъ это «пускай!» отъ всего предложенья, отрубаетъ его точкой (вмѣсто лермонтовской запятой съ тире)—и такимъ образомъ «пускай!» перестаетъ быть за в е р ш е н і е м ъ цѣлаго предложенья, а само становится въ началѣ н о в а г о предложенья, потому что, замѣнивъ въ словѣ «зачѣмъ» прописную букву—строчной, редакторъ слилъ его въ одно предложенье съ фразой, начинающейся словомъ «зачѣмъ». Послѣдніе 4 стиха у Лермонтова опять составляютъ о д н о предложенье съ паузой «любовь—но я люблю»; Абрамовичъ эту паузу превращаетъ въ разрывъ: ставитъ передъ «но» точку и дѣлаетъ д в а предложенья.

Указанными приемами разрушенъ весь л и р и ч е с к і й планъ, по которому построено одиннадцатистишие; стихотворенье перестроено по новому плану самого редактора.

Приведемъ примѣръ и прямого нарушенія смысла стихотворенья, вносимаго произвольной пунктуацией редактора. Достаточно вчитаться въ приводимый отрывокъ изъ «Валерика» (II, 298—99, факсимиле при стр. 304)—съ пунктуацией поэта и съ пунктуацией Абрамовича, чтобы увидать, какъ измѣненъ послѣднимъ смыслъ отрывка.

Л е р м о н т о в ъ :

Смѣшно же сердцемъ лицемѣрить  
Передъ собою; столько лѣтъ  
Добро бѣ еще морочить свѣтъ!

А б р а м о в и ч ъ :

Смѣшно же сердцемъ лицемѣрить  
Передъ собою столько лѣтъ:  
Добро-бѣ еще морочить свѣтъ?

У Лермонтова выраженію «столько лѣтъ» соотвѣтствуетъ: «морочить свѣтъ», у Абрамовича выраженіе «столько лѣтъ» отнесено къ совсѣмъ иной фразѣ: «смѣшно же сердцемъ лицемѣрить».

Перемѣна пунктуации, подчеркивая, усиливая нѣкоторыя мѣста, которыя въ подлинникѣ не подчеркнуты, не выдѣлены, иногда, наоборотъ, о с л а б л я е т ъ подлинникъ, понижаетъ tonus стихотворенья, лишаетъ его той энергии и силы, которыя такъ присущи Лермонтову. Это можно видѣть на стихотвореніи

«Они любили другъ друга» (II, 341, клише при стр. 336). Выписываемъ это стихотворение съ пунктуацией Лермонтова, ставя въ скобкахъ знаки, поставленные Абрамовичемъ.

Они любили другъ друга такъ долго и нѣжно(,)
Съ тоскою глубокой и страстью безумно-мятежной!(;)
Но, какъ враги, избѣгали признанья и встрѣчи(,)
И были пусты и хладны ихъ краткія рѣчи.

Они разстались въ безмолвномъ и гордомъ страданьѣ(,)
И милый образъ во снѣ лишь порою видали.—(;);
И смерть пришла: наступило за гробомъ свиданье...(,—)
Но въ мірѣ новомъ другъ друга они не узнали.

У Лермонтова здѣсь—п я т ь предложениі, у Абрамовича— д в а; первые два стиха кончаются у Лермонтова, составляя одно предложение, знакомъ восклицанія, усиливающимъ и обрывающимъ безнадежную энергію этихъ двухъ строкъ, у Абрамовича здѣсь—ничего не говорящая точка съ запятой. «И смерть пришла...» открываетъ у поэта новое предложение, передъ которымъ глубокиі перерывъ (точка и тире), подчеркивающий перерывъ и въ самомъ лирическомъ движеніи стихотворенія (отъ жизни—къ смерти); у Абрамовича все это исчезло, поставлена та же точка съ запятой. Слѣдующиі Лермонтовскіі перерывъ, опять соответствующій тяжкому перерыву въ самомъ лирическомъ планѣ (...«Но въ мірѣ новомъ...») и подчеркнутый многоточіемъ, у Абрамовича опять исчезъ, смѣнившись запятой; вмѣсто начала новаго предложенія (Лермонтовъ)—продолженіе стараго (Абрамовичъ).

Послѣдніі примѣръ приведемъ для того, чтобы показать, какъ произвольная пунктуация измѣняетъ р и т м и к у стихотворенія, расширяя паузы и, стало быть, замедляя ритмъ стихотворенія. «Утесъ» въ пунктуации поэта и пунктуации редактора р и т м и ч е с к и совсѣмъ не одно и то же стихотвореніе (II, 341, факсимиле при стр. 336); пунктуацию редактора ставимъ въ скобки.

Ночевала тучка золотая
На груди утеса великана;
Утромъ въ путь она умчалась рано(,)
По лазури весело играя;(.)

Но остался влажный слѣдъ въ морщинѣ  
Стараго утеса. Одиноко  
Онъ стоитъ,(;) задумался глубоко(,) )  
И тихонько плачетъ онъ въ пустынѣ.

У Лермонтова все стихотвореніе—о д н о предложение, о д н о рит м и ч е с к о е ц ѣ л о е; у Абрамовича—д в а предложенья, д в ѣ ритмическихъ части, между которыми—полный, длительный п е р е р ы в ъ, тогда какъ у поэта лишь п е р е х о д ъ какъ бы изъ одной тональности въ другую. Начиная со слова «Одиноко» у Лермонтова одно слитное предложение съ подлежащимъ «онъ» и съ тремя глагольными сказуемыми, и единственный знакъ, который употребленъ (и грамматически долженъ быть здѣсь употребленъ) есть запятая между 1-ымъ и 2-ымъ сказуемыми. Пауза, соотвѣтствующая этой запятой, незначительна, и получается ритмическая непрерывность всего предложения, контрастирующая съ ритмическимъ перерывомъ (точка послѣ слова «утеса») въ 6-омъ стихѣ. Абрамовичъ послѣ «стоитъ» поставилъ точку съ запятой, оторвавъ два сказуемыхъ отъ подлежащаго слитнаго предложенья; эта точка съ запятой внесла такой перерывъ въ ритмѣ, такое рѣзкое замедленіе, на которое поэтъ не рассчитывалъ и которое, немного ослабленно, повторило перерывъ 6-го стиха, отъ чего вмѣстѣ съ разрывомъ стихотворенія на двѣ части, получилась рѣзкая разорванность всего второго четверостишія на три части, чего поэтъ вовсе не хотѣлъ.

Мы остановились подробно на пунктуации, принятой проф. Абрамовичемъ, потому, что она вскрываетъ ту полную нечуткость къ природѣ стиха, къ существу лирическаго творчества, то непониманіе законовъ лирическаго построения, лирическаго плана, которое редакторъ академическаго Лермонтова обнаружилъ въ своей работѣ. Но къ этой сторонѣ изданія намъ еще придется вернуться при разборѣ комментаторскаго труда Д. И. Абрамовича.

### III.

Труднѣйшимъ вопросомъ Лермонтовской текстологии является почти неразрѣшимый вопросъ о текстѣ «Демона». Исключительное значеніе поэмы въ жизни и творествѣ Лермонтова, необходимость и для біографа, и для критика и историка литературы



имѣть достовѣрный текстъ, на который можно было бы опираться въ своихъ выводахъ, давно заставили и с к а т ь такого текста, и нужно съ полной опредѣленностью признать и сказать, что достовѣрнаго, такъ сказать канонизованнаго текста «Демона» у насъ н ѣ т ь. Подлинная рукопись окончательной редакціи «Демона» не дошла до насъ, но еще при жизни Лермонтова «Демонъ» былъ распространенъ во множествѣ списковъ, точное происхождение которыхъ (тѣхъ по крайней мѣрѣ, которые дошли до насъ), составъ, хронологія, палеографія не установлены доселѣ. Позволителенъ даже вопросъ: признавалъ ли Лермонтовъ «Демона» законченнымъ и существовала ли въ дѣйствительности окончательная, завершительная редакція поэмы?

Близкий знакомецъ и издатель Лермонтова, А. А. Краевскій писалъ (1839 г. 10/X) Панаеву: «Лермонтовъ отдалъ бабамъ читать своего «Демона», изъ котораго хотѣлъ напечатать о т р ы в к и...» (Панаевъ, Литерат. восп., 256). Это е д и н с т в е н н о е свидѣтельство о желаніи Лермонтова печатать «Демона» и тѣмъ самымъ о признаніи самимъ поэтомъ его законченности, но и желаніе это, и признаніе относятся только къ о т р ы в к а м ь, а не къ цѣлой поэмѣ: отрывки же изъ нея,—создававшіеся въ разные годы, переносимые изъ очерка въ очеркъ, могли имѣть степень художественной законченности совсѣмъ иную, сравнительно съ законченностью поэмы въ цѣломъ.

Если считать «Демона» з а к о н ч е н н ы м ь до «Сказки для дѣтей», почти безспорно датируемой 1839-ымъ годомъ, какъ это считаетъ проф. Абрамовичъ («не позже 1839 г.»: II, 486), то возникаетъ вопросъ: почему же Лермонтовъ не включилъ и не попытался включить ни «Демона», ни отрывка изъ поэмы въ подготавливавшееся тогда имъ самимъ изданіе стихотвореній 1840 года?

Но какъ бы то ни было, не сохранилось окончательнаго авторскаго, или хотя бы съ достовѣрными авторскими замѣтами, списка «Демона», и ни одна строчка изъ поэмы не была напечатана при жизни поэта.

До 1860 г. въ собраніяхъ сочиненіи Лермонтова перепечатывались лишь «Отрывки изъ поэмы Демонъ», помѣщенные Краевскимъ въ «Отечеств. Запискахъ», (іюль 1842), и только въ изданіи 1860 г. Дудышкинъ впервые опубликовалъ полный текстъ «Демона»—неизвѣстно, съ какого списка. Висковатовъ въ теченіе

десятилѣтн и искалъ рукописи «Демона» хотя бы только съ по-мѣтками поэта, но напечатанная имъ редакция (т. III, М. 1891), которую онъ признаетъ бывшей въ рукахъ поэта, должна считаться по меньшей мѣрѣ спорной. Останавливаясь на какомъ-либо изъ списковъ, редакторъ всякаго изданія Лермонтова неминуемо поступаетъ произвольно, и единственное, отъ чего можно ждать хорошихъ результатовъ, есть тщательное изслѣдование в с ѣ х ѣ списковъ «Демона», выяснение хронологии списковъ и ихъ состава, подробное разсмотрѣние взаимоотношеній всѣхъ вариантовъ и списковъ, въ связи съ изученіемъ исторіи развитія лермонтовскаго стиля, метрики, поэтики. Лишь въ результатъ подобнаго огромнаго труда можно разобратъся въ путаницѣ списковъ и вариантовъ, прослѣдивъ исторію созданія ядра поэмы и его дальнѣйшихъ судебъ. Поэтому обязанность редактора научнаго изданія сочиненіи Лермонтова состоитъ относительно «Демона» въ томъ, чтобы ввести читателя въ современное положеніе вопроса о «Демонѣ» (какъ это давно принято дѣлать относительно 2-го тома «Мертвыхъ душъ»), такъ, чтобы у читателя не было чувства каноничности предлагаемаго текста поэмы, его адекватности тексту самого поэта. Ничего подобнаго пр. Абрамовичъ не сдѣлалъ: онъ отвелъ 16 страницъ (V, 60—76) на перечисленіе прежнихъ изданій Лермонтова, — которое для библиографа кратко и неполно, а рядовому читателю ненужно, съ перепечаткой предисловіи разныхъ редакторовъ къ ихъ изданіямъ (въ томъ числѣ, къ изданіямъ никуда не годнымъ), но исторіи «Демона» отвелъ всего неполныхъ 2 страницы (II, 484—486), которыя не только не вводятъ въ исторію «Демона», но недостаточны даже для того, чтобы оправдать выборъ редакторомъ текста поэмы.

За основной текстъ «Демона» проф. Абрамовичъ взялъ тотъ текстъ поэмы, который Краевскій хотѣлъ напечатать въ январской книгѣ «Отеч. Записокъ» за 1842 г., но который былъ запрещенъ цензурой; корректурные листы этого текста, правленные самимъ Краевскимъ 9 декабря 1841 г., сохранились (Лермонтовскій музей въ Петроградѣ). На какихъ же основаніяхъ редакторъ предпочелъ этотъ текстъ всѣмъ другимъ? Основаніе г. Абрамовичъ приводитъ только одно: «Останавливаясь на этомъ текстѣ поэмы и отдавая ему предпочтеніе передъ другими, даже

передъ Карлсруйскимъ изданіемъ 1857 г., которое называютъ «праматерью» изданіи нашей поэмы ..... мы исходили изъ того соображенія, что если-бы не простая случайность въ видѣ цензурнаго запрещенія, то «краеугольнымъ камнемъ» всѣхъ дальнѣйшихъ изданія «Демона» послужили бы «Отечественныя Записки» за январь 1842 г. съ ихъ «первопечатнымъ» текстомъ». (II, 484—5). Никакихъ иныхъ основаній г. Абрамовичъ не приводитъ нигдѣ, но и то, которое онъ привелъ, оказывается основаніемъ безъ основанія. Несомнѣнно, что текстъ «Отеч. Записокъ» оказался бы первопечатнымъ текстомъ. Но что такое «первопечатный текстъ» съ точки зрѣнія научной, критической текстологии? Значеніе «первопечатнаго текста» прежде всего въ томъ, что это—текстъ авторизованный, установленный авторомъ или, наконецъ, напечатанный съ вѣдома автора, при его жизни. Цѣнность такого текста именно въ томъ, что онъ замѣняетъ рукопись, являясь ея печатнымъ воспроизведеніемъ въ моментъ авторскаго окончательнаго завершенія рукописи,—и понятно, что подобный «первопечатный текстъ» незамѣнимъ при утерѣ рукописи. Не самый фактъ п е р в а г о напечатанія текста, а то, что обычно сопутствуетъ этому первому напечатанію (авторскія корректуры, порученіе изданія близкому къ автору лицу при наличности авторской рукописи и т. п.), придаетъ важность «первопечатному тексту». Далеко не всякій первопечатный текстъ есть текстъ образцовый: врядъ ли кто сталъ бы теперь издавать «Горе отъ ума» по п е р в о п е ч а т н о м у тексту изданія 1833 года, неполному и искаженному. Самъ г. Абрамовичъ въ другихъ случаяхъ, безъ всякой необходимости уклоняется именно отъ первопечатнаго текста: издаетъ «Измаила-бея» по копи, а не по первопечатному тексту 1843 г. (II, 429; хотя на стр. 485 указываетъ, что первопечатный текстъ «Демона» долженъ быть «краеугольнымъ камнемъ» изданія подобно тексту «Измаила-бея»), не довольствуется авторизованнымъ печатнымъ текстомъ «Мцыри», а издаетъ поэму по автографу (II, 472). Совершенно очевидно, что при отсутствіи всякаго иного текста, кромѣ первопечатнаго, приходится или воспользоваться имъ, какой бы онъ ни былъ, или отказаться вообще отъ помѣщенія даннаго произведенія: въ такихъ условіяхъ оказывается «Хаджи-Абрекъ» (II, 89—101), но «Демонъ», при наличности множества

списковъ и карлсруйскаго изданія, вовсе не былъ въ такихъ условіяхъ. Проф. Абрамовичъ долженъ былъ опредѣлить, насколько текстъ корректуръ Краевскаго удовлетворяетъ условіямъ «первопечатнаго текста»; этого онъ не сдѣлалъ, между тѣмъ текстъ корректуръ Краевскаго вовсе не удовлетворяетъ такимъ условіямъ и самъ по себѣ, при сличеніи съ другими списками, оказывается едва ли не однимъ изъ наименѣе удовлетворительныхъ среди нихъ. Мы очень мало знаемъ о его происхожденіи: съ какой рукописи печаталъ Краевскій? Была ли это рукопись самого поэта или имъ исправленная? Можно почти съ достовѣрностью сказать, что она не была въ рукахъ поэта вовсе. 10 октября 1839 г. Краевскій писалъ Панаеву: «Лермонтовъ отдалъ бабамъ читать своего «Демона», изъ котораго хотѣлъ напечатать отрывки, и бабы чортъ знаетъ куда дѣли его, а у него ужъ разумѣется нѣтъ черноваго; таковъ мальчикъ уродился!» (Панаевъ, 256). Ни въ 1839, ни въ 1840, ни 1841 г., при жизни поэта «отрывки изъ Демона» не появлялись въ печати; Краевскій, сохранивши много рукописей Лермонтова и корректурные листы «Демона», нигдѣ ни словомъ не обмолвился, съ какой рукописи печаталъ онъ поэму и гдѣ эта рукопись: врядъ ли онъ промолчалъ бы, если бъ это была рукопись самого поэта; между тѣмъ самъ Краевскій пишетъ 1) объ утерѣ оригинала и 2) о немѣнни Лермонтовымъ черновика, и доказательствомъ того, что это такъ и было, служитъ то обстоятельство, что въ 1839—41 годахъ, при жизни поэта, предприимчивый Краевскій такъ-таки и не могъ напечатать «отрывковъ изъ Демона», которые хотѣлъ печатать самъ поэтъ: не ясно ли, что у Краевскаго подлинныхъ или поэтомъ исправленныхъ рукописей «Демона» не было, а печатать съ ходившихъ по рукамъ случайныхъ списковъ Краевскій при жизни поэта не рѣшался. Но онъ рѣшился это сдѣлать послѣ смерти поэта. Замѣчательно, что ближайшии сотрудникъ «Отечественныхъ Записокъ» Бѣлинскій именно въ это время собралъ всевозможные списки «Демона». Не было ли это въ связи съ желаніемъ Краевскаго во что бы то ни стало напечатать у себя знаменитую и уже тогда чрезвычайно популярную поэму? Краевскій распоряжался литературнымъ наслѣдствомъ Лермонтова, при отсутствіи прямыхъ

наслѣдниковъ, вполнѣ произвольно. Бѣлинскіи ждалъ какого-то списка «Демона» между прочимъ отъ А. В. Кольцова. (Акад. изд. Кольцова, 265—68). Очень замѣчательно, что 18/XII, до запрещенія «Демона» въ ж у р н а л ѣ, Кольцовъ пишетъ Бѣлинскому: «Демона» Лермонтова спишу и къ новому году пришлою» — т. е. именно ко времени печатанія январской книги съ «Демономъ», тогда какъ 27 февраля 1842, когда «Демонъ» былъ уже запрещенъ цензурой, Кольцовъ пишетъ: «Демонъ» Лермонтова переписанъ и готовъ, и я бы его ужъ послалъ, да въ первомъ номерѣ увидалъ, что его не напечатать, и потому теперъ не пошлю,—онъ вамъ не нуженъ». Совершенно очевидно, что и кольцовскіи списокъ былъ нуженъ только при печатаніи «Демона» въ № 1 за 1842 г.: очевидно, редакция искала списковъ «Демона», что врядъ ли было нужно дѣлать при наличности авторскаго списка.

Мы не знаемъ, съ какого именно списка напечаталъ неразборчивый Краевскіи «Демона», но о достоинствахъ этого списка, образовавшаго неосуществившіяся «первопечатный текстъ», мы можемъ судить, сличая его съ карлсруйскими изданіями и со списками Квиста, Бѣлинскаго и др.,—въ числѣ (включая оба карлсруйскихъ изд.)—с е м н а д ц а т и (II, 486—503).

14—18 стихи первой главы «Демона» у Абрамовича, слѣдующаго за своимъ «первопечатнымъ текстомъ», читаются:

14. Когда онъ вѣрилъ и любилъ,
15. Счастливый первенецъ творенья;
16. Когда, безпечный, онъ не зналъ,
17. Не зналъ ни злобы, ни сомнѣнья,
18. Безплодной муки сожалѣнья.

Стихъ 16-ый, уже при бѣглому чтенію, представляется совершенно лишнимъ: его риѣмъ «зналъ» н ѣ т ь никакой соотвѣтствующей риѣмы: небрежность, совершенно невозможная для окончательной авторской редакціи, да еще въ самомъ началѣ поэмы, да еще у Лермонтова, у котораго вообще нѣтъ такихъ стиховъ, не имѣющихъ парнаго. Ненужность этого 16-го стиха еще болѣе подчеркивается тѣмъ, что фраза «онъ не зналъ» в н о в ь, и безъ всякой нужды, повторяется еще разъ въ слѣдующемъ, 17-омъ, стихѣ. Совершенно очевидно, что происхожденіемъ своимъ этотъ нелѣпый 16-ый стихъ обязанъ

не поэту, а необразованному переписчику: и действительно, этого лишнего 16-го стиха нѣтъ во все въ 13 спискахъ изъ 17, въ томъ числѣ нѣтъ его ни въ обоихъ карлсруйскихъ изданияхъ, ни въ спискахъ Бѣлинскаго, Висковатова, Зотова и др. (II, 486).

Стихи 56—59 въ «корректурныхъ листахъ Краевского» читаются такъ:

И дикъ, и чудень былъ вокругъ  
Весь Божій міръ; но горній духъ  
Презрительнымъ окинулъ окомъ  
Творенье Бога своего.

Эпитетъ «горній» (= небесный, вышній; «Горній Іерусалимъ», «горнее мѣсто») въ приложеніи къ Демону («духъ») есть величайшая нелѣпость, но въ ней нисколько не повиненъ поэтъ, а лишь переписчикъ «первопечатнаго текста»: въ 15 спискахъ изъ 17 вмѣсто этого «горняго духа» читаемъ: «гордый духъ», эпитетъ вполне идущій къ Демону (II, 487): для всякаго, работавшаго надъ рукописями, ясно, что переписчикъ просто прочелъ вмѣсто «гордый»—«горній». Эпитетъ «гордый», понятіе «гордость» Лермонтовымъ часто прилагаются къ «Демону» и въ другихъ мѣстахъ, но «горній»—никогда.

Демонъ говоритъ Тамарѣ: у Абрамовича (ст. 617—618):

Тебѣ принесъ я въ утѣшенье  
Молитву тихую любви.

Въ 12 спискахъ (изъ 17) вмѣсто этого «въ утѣшенье» стоитъ «въ умиленьи», что во всякомъ случаѣ болѣе отвѣчаетъ смыслу того, что происходитъ въ поэмѣ: Демонъ, желающій вернуться «къ небесамъ», приноситъ въ умиленьи молитву любви, но какой смыслъ приноситъ ее въ утѣшенье?

Стихи 636—639 у Абрамовича явно не имѣютъ смысла:

Въ безкровномъ сердцѣ лучъ нежданный  
Опять затеплила земля(?!),  
И грусть на днѣ старинной раны  
Зашевелилась какъ змѣя.

Въ 15 изъ 17 списковъ (и опять оба карлср.) стихи эти, читаясь иначе, смыслъ имѣютъ:

Въ безкровномъ сердцѣ лучъ нежданный  
Опять затеплился живѣй

И грусть на днѣ старинной раны  
Зашевелилася какъ змѣй (II, 495).

Верхомъ торжества переписчика надъ поэтомъ въ «первопечатномъ текстѣ» являются знаменитыя слова Тамары изъ діалога съ Демономъ. Они у Абрамовича читаются такъ (II, 372):

Но если рѣчь твоя лукава,  
Но если ты—о бманъ, то я...  
О, пощади... какая слава?..

Что значить это «то я...»? Объяснение находимъ въ другихъ спискахъ (13 изъ 17; и опять оба карлср. изд.):

Но если рѣчь твоя лукава,  
Но если ты, обманъ тая...  
О, пощади, какая слава? (II, 497).

Изъ скорбно-обрывающагося стиха: «Но если ты, обманъ тая...». въ которомъ—все недоумѣніе Тамары, вся ея боязнь договорить до конца самой себѣ тревожную мысль,—переписчикъ, не отличивъ «тая» отъ «то я», сдѣлалъ нѣчто нелѣпое, почти смѣшное.

Этихъ немногихъ примѣровъ достаточно, чтобы показать, насколько, во многихъ отношеніяхъ, избранный г. Абрамовичемъ текстъ хуже многихъ существующихъ списковъ—и прежде всего, карлсруйскихъ изданій, сколько въ немъ мѣстъ, которыя ведутъ свое происхождение явно отъ переписчика, а не отъ поэта. Полагаться на такой текстъ для редактора академическаго изданія было явной ошибкой, оправдывать же его тѣмъ, что онъ—былъ бы «первопечатный», по меньшей мѣрѣ, странно: онъ и не первопечатный, и плохой. Къ тому же г. Абрамовичъ не могъ удовольствоваться только однимъ принятымъ имъ текстомъ: къ стихамъ 675—729 имъ сдѣлано примѣчаніе (II, 496): «взяты изъ карлсруйскаго изд. 1857 г.»: значить, весьма значительная и важная по содержанию часть поэмы напечатана имъ не по «первопечатному тексту». Измѣненіе въ принятый текстъ внесено: какъ же было оставить неприкосновеннымъ такой вздоръ, какъ 16-ый стихъ I-ой главы или стихъ 637-й? И, главное, какъ оставить все это, весь этотъ «первопечатный текстъ», безъ историко-критическаго освѣщенія?

#### IV.

Комментарю и объяснительнымъ статьямъ въ Академическомъ изданіи, кромѣ довольно значительной части каждаго изъ четырехъ томовъ, отведенъ еще сполна весь пятый томъ въ триста слишкомъ страницъ (СХХVIII+258). Примѣчанія редактора къ отдѣльнымъ произведеніямъ не содержатъ въ себѣ почти ничего, кромѣ указаніи, гдѣ впервые было напечатано данное произведение. Въ тѣхъ немногихъ случаяхъ, когда редакторъ позволяетъ себѣ нѣсколько расширить примѣчаніе, онъ не даетъ читателю ничего существеннаго для изученія Лермонтова: въ примѣчаніяхъ, при ихъ сжатости, не мѣсто выпискамъ изъ всѣмъ извѣстныхъ статей Бѣлинскаго (II, 464) или цитатамъ въ родѣ слѣдующей: «Сонъ» всегда останется гениальнымъ произведеніемъ и по формѣ, и по своеобразному замыслу, и по глубинѣ нѣжнаго, щемящаго чувства любви и тоски» (II, 481), или, наконецъ, замѣчаніямъ въ родѣ слѣдующаго: «По наблюденіямъ Спасовича, два послѣднихъ стиха заимствованы изъ Мицкевича, а по Вогюэ— изъ Шатобріана» (II, 448).

Въ примѣчаніяхъ должно было бы расширить часть историко-литературную и отвести подобающее мѣсто изученію лермонтовской поэтики, версификаціи, стилистики: примѣчанія все это игнорируютъ совершенно.

Пятый томъ изданія, къ участию въ которомъ, кромѣ редактора, привлеченъ еще рядъ лицъ, можно раздѣлить на три части: первую образуетъ тотъ матеріалъ, который является необходимымъ въ комментарий («Матеріалы для біографіи», біографическая канва, статья «О языкѣ Лермонтова»), вторую образуетъ матеріалъ или далеко не необходимый или непомѣрно разросшіяся («Лермонтовъ у славянъ, нѣмцевъ, французовъ и англичанъ», «Обзоръ литературы о Лермонтовѣ», «Лермонтовъ-художникъ») и, наконецъ, въ третью часть нужно выдѣлить матеріалы, которые занимаютъ много мѣста, но не имѣютъ почти никакого значенія (таковы перепечатанныя предисловія редакторовъ къ прежнимъ изданіямъ, статьи «Лермонтовъ и русская музыка», «Иллюстрированныя изданія Лермонтова» и др.). Главный же недостатокъ пятаго тома въ недопустимомъ распредѣленіи этого матеріала: статейкѣ «О стихѣ Лермонтова» удѣлено 3 страницы



съ небольшимъ (V, 206—209), а для того, чтобы доказать, что влияние Лермонтова на русскую музыку незначительно—6 страницъ (230—235), что онъ былъ посредственный рисовальщикъ—8 страницъ (210—217), что иллюстрированныя издания Лермонтова плохи—3 страницы (227—229); всему отдѣлу «О языкѣ Лермонтова», гдѣ разсматриваются и лексика, и стилистика, и орфографія, и поэтика поэта, удѣлено 28 страницъ (182—209), тогда какъ разсмотрѣнню переводовъ Лермонтова у однихъ только поляковъ, болгаръ, сербовъ, чеховъ—отведено 23 страницы (79—101). Для изученія Лермонтова поэт а Академическое издание въ комментаріи не даетъ почти ничего—нельзя же считать жалкія 3 странички «О стихѣ Лермонтова». Можно подумать, что издавали не поэта, а вообще какого-то писателя: такъ, съ т а к и м и комментаріями, можно было бы издать Писарева, Михайловскаго, публициста, ученаго, а никакъ не поэта, творца своего языка, своего стиля, своего стиха. Если кто-нибудь обратится къ академическому изданію и его комментарію съ вполне законными вопросами: «Въ чемъ особенности стиха Лермонтова?—Что онъ взялъ отъ Жуковскаго и Пушкина въ с т и х ѣ и что внесъ своего? Каковы приемы Лермонтовской версификаціи, его излюбленные размѣры? Какова цезура у Лермонтова? Въ чемъ особенности прозаическаго стиля Лермонтова? Каковъ ритмъ Лермонтова? Какая разница между юношескими и зрѣлыми произведеніями въ метрическомъ отношеніи?» и проч., и проч., и проч.,—ни на одинъ изъ этихъ вопросовъ вопрошающій у г. Абрамовича отвѣта не получитъ; многіе изъ этихъ вопросовъ редакторъ даже и не ставилъ въ своемъ комментаріи.

Въ «Матеріалахъ для біографіи и литературной характеристики»,—написанныхъ сжато и, въ общемъ, въ должномъ тонѣ: дѣловомъ,—нѣсколько страницъ (XLI—XLVI) отведено вопросу о заимствованіяхъ Лермонтова и литературныхъ влияніяхъ на него. Въ поискахъ за заимствованіями и влияніями редакторъ выставилъ рядъ совершенно спорныхъ и недоказанныхъ утвержденій, иногда взаимно-противорѣчивыхъ. Такъ, невозможно доказать, что «Жалоба турка» написана подъ влияніемъ Гылѣва, что «влияніе Гюго («Orientales») замѣтно въ кавказскихъ поэмахъ»: для доказательства послѣдняго

нужно еще доказать, что Лермонтовъ до написанія «Аула Бастунджи» и др. поэмъ читалъ Гюго. Прежде, чѣмъ утверждать, что «подъ вліяніемъ «The Loves of the angels» задумана поэма «Демонъ» (V, XLV), нужно еще доказать, что Лермонтовъ до перваго очерка «Демона» (1829) читалъ Мура. Говорить, что зрѣлая, глубоко-оригинальная, демоническая «Любовь мертвеца» (1840), «навѣяна чтеніемъ Жуковскаго» (V, XLVI), даже не указывая, чтеніемъ какого именно его произведенія,— можно только при крайнемъ невниманіи и къ Лермонтову, и къ Жуковскому (на такомъ только основаніи: «Любовь мертвеца»—Жуковскіи любилъ переводить о мертвецахъ: значить, «Любовь мертвеца» написана подъ вліяніемъ Жуковскаго). Иногда самъ редакторъ не можетъ рѣшить, кѣмъ же навѣяно такое-то стихотвореніе: «Олегъ» Лермонтова то у него навѣяно «Олеговымъ щитомъ» Пушкина (V, XLI), то «Думами» Рылѣева (V, XLII). И при всей своей чрезмѣрной падкости на отыскиваніе вліяній и заимствованіи г. Абрамовичъ не отмѣтилъ дѣйствительно замѣчательнаго вліянія—Козлова, поэта вообще цѣннѣшаго Лермонтовымъ. Приведемъ параллельно два мѣста изъ Лермонтовскихъ «Черкесовъ», написанныхъ въ 1828 г., и изъ «Натальи Долгорукой» Козлова, вышедшей изъ печати въ томъ же году.

*«Черкесы».*

Востокъ алѣя пламенѣеть,  
 И день заботливый свѣтлѣеть.  
 Уже въ селахъ кричить пѣтухъ;  
 Ужь мѣсяць въ облакѣ потухъ.  
 Денница, тихо поднимаясь,  
 Златить холмы и тихій боръ;  
 И юный лучъ, со тьмой сражаясь,  
 Вдругъ показался изъ-за горъ.  
 Колосья въ полѣ подъ серпами  
 Ложатся желтыми рядами. (I, 6).  
 . . . . .  
 О, если-бъ ты, прекрасный день,  
 Гналъ такъ же горестъ, страхъ, смятенья,  
 Какъ гонишь ты ночную тѣнь!  
 И сновъ обманчивыхъ видѣнья!  
 Заутрень въ градѣ дальній звонъ  
 Порощѣ вѣтромъ разнесенъ. (I, 7).

*«Наталья Долгорукая».*

Востокъ алѣя пламенѣеть,  
И день заботливый свѣтлѣеть;  
Проснулись пташки; въ тихій боръ  
Ужъ дровосѣкъ несетъ топоръ;  
Колосья въ полѣ подъ серпами  
Ложатся желтыми рядами;  
За утрень сельскихъ дальній звонъ  
По рощѣ вѣтромъ разнесенъ;  
Скрипитъ подъ сѣномъ возъ тяжелый,  
И заигралъ рожокъ веселый.  
О, если бы ты, прекрасный день,  
Гналъ мрачныя души волненья,  
Какъ гонишь ты ночную тѣнь  
И сновъ обманчивыхъ видѣнья.

Подчеркнутое заимствовано Лермонтовымъ у Козлова д о с л о в н о .

Въ «Обзорѣ литературы о Лермонтовѣ» не можемъ не отмѣтить страннаго заявленія г. Абрамовича, какъ бы упраздняющаго самую нужду въ этомъ обзорѣ: «Литературно-художественное значеніе поэзіи Лермонтова раскрыто Бѣлинскимъ,—съ такой глубиной, тонкостью и талантомъ, что вся дальнѣйшая критика не могла прибавить къ этой блестящей характеристикѣ ни одного новаго штриха» (V, 142). Какъ ни относиться къ работамъ Вл. Соловьева, Розанова, Мережковскаго, Ключевскаго о Лермонтовѣ, нельзя же сказать про нихъ, что они п о в т о р и л и Бѣлинскаго, не внеся «ни одного новаго штриха»! Въ «Обзорѣ» не вспомнаны нѣсколько замѣчательныхъ сужденіи о Лермонтовѣ К. Н. Леонтьева въ «Востокъ, Россія и Славянство, томъ II» и въ печатавшихся въ 1912 г. въ «Богословскомъ Вѣстникѣ» его «Письмахъ съ Аэона».

Наибольшія нареканія возбуждаетъ трехстраничный отдѣлъ «О стихѣ Лермонтова». Никакой общей характеристики—разумѣемъ, научной—не дано: вмѣсто нея опять ненужная выписка совершенно риторическаго мѣста изъ Бѣлинскаго (V, 206). Н и с л о в а о цезурѣ у Лермонтова, между тѣмъ это—весьма важный вопросъ въ дѣлѣ изученія Лермонтовскаго стиха. У Пушкина лишь послѣ «Бориса Годунова» въ пятистопномъ ямбѣ цезура ставится свободно; еще въ «Годуновѣ» цезура сплошь

(за исключеніемъ одного стиха)—послѣ второй стопы. Наоборотъ, у Лермонтова въ пятистопномъ ямбѣ даже въ самыхъ раннихъ стихахъ («Венеція» 1829 г.: I, 84) цезура—свободная: напр., послѣ третьей стопы («Отрывокъ» 1830 г., 6 стихъ: I, 89). Свободная постановка цезуры придаетъ лермонтовскому пятистопному ямбу ту подвижность, то внутреннее ритмическое движеніе, которое пушкинскіи пятистопный ямбъ получилъ лишь послѣ, примѣрно, 1825 года. Свобода цезуры позволяла Лермонтову ускорять, дѣлать пиррихическими вторыя стопы въ пятистопномъ ямбѣ, что гораздо рѣже возможно при цезурѣ послѣ второй стопы. Такія строки, какъ: «Головкѣ наклоненной видѣ лѣнливый» (о—| оо| о—| о—| о—| о—: «Сказка для дѣтей»: II, 275) или: «Волнующихся персей нѣжный цвѣтъ» (о—| оо| о—| о—| о—| о—: «Сашка»: II, 172),—у Лермонтова встрѣчаются постоянно, у Пушкина—лишь послѣ «Годунова». Освобожденіе отъ излишнихъ строгостей цезуры Лермонтовымъ какъ бы получено въ даръ отъ Пушкина: онъ съ этого начинается, Пушкинъ—этимъ кончаетъ.

Ни слова не говорить ученый комментаторъ Лермонтова и о тѣхъ приемахъ поэтического владычества надъ словомъ, которыя у каждого истиннаго поэта свои и по которымъ отличенъ поэтъ—отъ стихотворца-ремесленника. Объ инструментовкѣ лермонтовскаго стиха, объ аллитерации, консонансахъ, епямбемепт, о внутреннихъ приемахъ и т. д. у Лермонтова г. Абрамовичу ничего не извѣстно; между тѣмъ, всего этого у Лермонтова—богатство, еще ждущее своего изслѣдователя, и тайна Лермонтовскаго стиха все остается еще тайной: вмѣсто попытки изслѣдовать этотъ стихъ, г. Абрамовичъ довольствуется риторической цитатой изъ Бѣлинскаго.

Обратимся къ Лермонтовской инструментовкѣ. Вотъ отрывокъ изъ ранняго «Измаиль-Бея» (1832 г.; II, 31—32):

Ужъ поздно. Путникъ одинокой  
 Одѣлся буркою широкой.  
 За дубомъ низкимъ и густымъ  
 Дорога скрылась. Вѣтеръ дуетъ;  
 Конь спотыкается подъ нимъ,  
 Храпитъ, какъ будто гибель чувствуетъ,  
 И всталъ... Дивится, слѣзъ сѣдокъ  
 И видитъ пропасть предъ собою,

А тамъ, на днѣ ея, потокъ  
 Во мракъ бѣшеной волною  
 Шумить. (Слыхаль я этотъ шумъ,  
 Въ пустынь вѣтромъ разнесенной,  
 И много пробуждалъ онъ думъ  
 Въ груди, тоской опустошенной).  
 Въ недоумѣннѣ надъ скалой  
 Остался странникъ утомленный.  
 Вдругъ видить онъ: въ дали пустой  
 Трепещеть огонекъ,—и снова  
 Садится на коня лихова;  
 И черезъ силу скачетъ конь  
 Туда, гдѣ свѣтится огонь.

Составъ гласныхъ, вошедшихъ въ этотъ отрывокъ, слѣдующій: «а» вошло 21 разъ, е—27, ё—4, и—28, о—52, у—20, ы—4, ю—3, я—9; соединяя въ одни группы «о» и «ё», «а» и «я», «у» и «ю», «и» и «ы» получаемъ: а+я—30, е—27, о+ё—56, и+ы—32, у+ю—23. Эти данныя замѣчательны: отрывокъ инструментованъ такъ, что преобладающее, исключительное значение въ немъ получаетъ звукъ о+ё—56; рѣдкии и уступающии по частотѣ употребленія всѣмъ другимъ гласнымъ звукъ у+ю употребленъ однако 23 раза, только на 4 раза менѣе употребительнаго «е». Еще замѣчательнѣе данныя, извлеченныя изъ разсмотрѣннѣ р и е м ъ отрывка: въ составъ гласныхъ, вошедшихъ въ риѣмуемый слогъ. вошли: о+е—18 разъ, у+ю—6, а—2, е—2, и+ы—3: слѣдовательно. риѣмы построены почти исключительно на звукахъ о+ё и у+ю, при чемъ ударяемой въ риѣмѣ гласной о+ё оказываются 14 разъ, у—4, а изъ другихъ только и+ы—2. Вся инструментовка отрывка, а риѣмъ его въ особенности, выдержана такимъ образомъ съ преобладаніемъ гласныхъ о+е и у+ю. Эта инструментовка великолѣпно выражаетъ объ лирическаго темы отрывка: тему ш у м а—шумъ вѣтра въ горахъ и шумъ потока въ ущельѣ (у)—и вторую лирическую тему, связанную съ первой: тему о д и н о ч е с т в а (о): объ темы соединяются въ строкахъ:

Шумить. (Слыхаль я этотъ шумъ,  
 Въ пустынь вѣтромъ разнесѣнной,  
 И много пробуждалъ онъ думъ  
 Въ груди, тоской опустошеннои.

Длительность, протяжность, перекликанье обѣихъ темъ еще яснѣе выражены въ концахъ строчекъ—въ приемахъ, которыя всѣ построены на о и у:

—оой  
—оой  
—уы  
—уе  
—ои  
—уе  
—ео  
—оою  
—оо  
—оою  
—оу  
—ѳой  
—оу  
—ѳой  
—аой  
—ѳый  
—уой  
—оа  
—оа  
—ео  
—оо

Такимъ образомъ, инструментовка г л а с н ы х ъ этого отрывка находится въ совершенномъ соотвѣтствіи съ его лирической темой: тематически и инструментально—это одно цѣлое, создание замѣчательнаго мастера стиха.

## V.

Аллитерации Лермонтова блистательны; онѣ нигдѣ не служатъ у него лишь простой игрой, забавой словомъ (какъ это бываетъ часто у современныхъ поэтовъ); онѣ глубоко связаны съ лирическимъ тематизмомъ стиха, онѣ выявляютъ въ своемъ звукорядѣ лирическое содержимое стиха. Достаточно простыхъ примѣровъ, чтобы убѣдиться въ необыкновенной мелодичности и вмѣстѣ съ тѣмъ въ своего рода словесно-музыкальной живописности лермонтовскихъ аллитераций.

Я, сынамъ твоимъ въ забаву,  
Разорилъ родной Дарьяль

И валуновъ имь на славу  
Стадо цѣлое пригналъ («Дары Терека»: II, 259).

Грозный ревъ разрушаемыхъ скаль («р») переходить въ плескъ стремящихся волнь Терека («л»): это великолѣпное умягчение звука (отъ «р» къ «л») проходитъ стройнымъ аккордомъ, разрѣшеннымъ въ концѣ послѣдняго стиха въ соединенное «р» и «л» («пригналъ»). Въ «Казачьей колыбельной пѣснѣ» (II, 278) превосходно своей нѣжностью аллитерированіе «с»:

Стану сказывать я сказки,  
Пѣсенку спою.

Великолѣпный приемъ параллелизма, аллитерастического уравновѣшенія строки примѣненъ въ стихѣ;

У Чернаго Моря / чинара стоитъ молодая (II, 345).

«Чернаго» перекликается съ «чинара», «моря»—съ «молодая»: перекликается не только согласными, но и гласными: «чернаго (произносится а)» съ «чинара», «моря»—съ «молодая», при чемъ перекликаются даже цѣлые слоги: «на» въ словахъ «Чернаго» и «чинара», «мо»—въ словахъ «моря» и «молодая». Аллитерации у Лермонтова такое богатство, такое безконечное количество приемовъ, которыми онъ разнообразить инструментовку стиха, что не знаешь, на чемъ остановиться, что выбрать для немногихъ примѣровъ. Особенно замѣчательна въ этомъ отношеніи поэма «Мцыри»: ея звуковая ткань есть великолѣпная ткань сложнѣйшей словесной симфоніи.

Приведемъ взятые наудачу два примѣра оттуда:

С о г л а с н ы е:

И въ изступленіи рыдалъ  
И грызъ сырую грудь земли,  
И слезы, слезы потекли  
Въ нее горячею росой (II, 321).

Г л а с н ы е:

И въ изступленіи рыдалъ  
И грызъ сырую грудь земли,  
И слезы, слезы потекли  
Въ нее горячею росой.

Можно изобразить этот изумительный отрывок и третьимъ способомъ,—при которомъ выдѣляются гениальныя звуковыя комбинаціи слоговъ и сочетанія основныхъ согласныхъ отрывка: с+з и р+л съ основными гласными: и+ы и у+ю,—сочетанія, то прямыхъ, то обратныхъ; отчего получаются тяжкія и мучительныя сочетанія «гры», «гру» и т. д.

И въ изступленіи рыдалъ  
И грызь сырую грудь земли  
И слезы, слезы потекли  
Въ нее горючею росой.

И величайшей нѣжностью и лаской звучить другой отрывокъ оттуда же,—съ медлительными «н» и «л» въ сочетаніи съ «с»: (II, 327).

А надо мною въ вышинѣ  
Волна тѣснилася къ волнѣ  
И солнце сквозь хрусталь волны  
Сяло сладостнѣй луны.

Наудачу беру еще два примѣра изъ другихъ произведени: 1) «Сказка для дѣтей» (II, 276): «Кипѣлъ сиялъ ужъ въ полномъ блескѣ балъ» :«л» проходитъ черезъ весь стихъ, губное п первой половины стиха смягчается въ губное же, но болѣе мягкое б—во второй половинѣ; 2) «Отчизна» (II, 330): «Ни темной старины завѣтныя преданья не шевелятъ во мнѣ отраднаго мечташья»: длительныя носовыя «н» и «м» разрѣжены твердымъ зубнымъ «т».

Переходя къ рассмотрѣнію р и ѳ м ѳ у Лермонтова, прежде всего остановимся на «Свиданіи» (II, 343), въ которомъ богатство инструментовки незамѣтно переходитъ въ богатство, изысканное роскошество риѳмъ. На одномъ этомъ отрывкѣ, еслибъ до насъ больше ничего не дошло отъ Лермонтова, можно показать то исключительное богатство стиха, ту исключительную власть надъ нимъ, которыми обладалъ Лермонтовъ; подробный разборъ этого стихотворенія и даже одного этого отрывка можетъ быть сдѣланъ, какъ должно, лишь въ отдѣльной статьѣ, что мы надѣемся сдѣлать впослѣдствіи; теперь же только укажемъ на драгоцѣнности этого отрывка и на его особенность: зависимость богатства риѳмы отъ богатства инструментовки. Раз-



беремъ сперва инструментовку отрывка, совершенно не принимая въ расчетъ риѣмы, какъ таковыя, и опять выдѣлимъ въ немъ гласные и согласные.

С о г л а с н ы е:

1. Ужь за горой дремучею  
Погасъ вечерній лучъ,  
Едва струей гремучею  
Сверкаетъ жаркій ключъ;
2. Сады благоуханіемъ  
Наполнились живымъ,  
Тифлисъ объять молчаніемъ,  
Въ ущельѣ мгла и дымъ;
3. Летаютъ сны мучители  
Надъ грѣшными людьми,  
И ангелы хранители  
Бесѣдуютъ съ дѣтьми.

Первая часть отрывка можетъ быть характеризована преобладаніемъ буквы «ч»—при обилии а) плавныхъ, «р» по преимуществу, и б) свистящей «с» и при рѣдкости «н-м». Вторая часть изобилуетъ, наоборотъ «н и м»—при наличности а) плавныхъ и б) свистящей «с» и при единичности «ч». Наконецъ, третья часть, удерживая обиліе «н и м» и плавныхъ «р и л», выдѣляется обиліемъ зубныхъ «т и д», сохраняя лишь одно «ч» и только два «с». Въ общемъ, согласные отрывка у с и л и в а ю т ь къ концу количество небныхъ «н и м» и у т е р и в а ю т ь постепенно къ концу обиліе «ч», начинающее отрывокъ, плавной «р» (л остается до конца) и свистящей «с». Это—вполнѣ соотвѣтствуетъ двумъ темамъ отрывка: а) темѣ замирающаго д н я (ч, р, отчасти с) и б) темѣ н о ч и (н, м, зубныя, отчасти с). Послѣдняя тема, начинаясь уже въ первой части, усиливаясь во второй, окончательно торжествуетъ въ третьей. Плавная л объединяетъ всѣ три части.

Г л а с н ы е:

1. Ужь за горой дремучею  
Погасъ вечерній лучъ,  
Едва струей гремучею  
Сверкаетъ жаркій ключъ;
2. Сады благоуханіемъ  
Наполнились живымъ,

Тифлисъ объять молчаніемъ,  
 Въ ущельѣ мгла и дымъ;  
 3. Летають сны мучители  
 Надъ грѣшными людьми,  
 И ангелы хранители  
 Бесѣдуютъ съ дѣтьми.

Не давая разбора сложнаго чередованія гласныхъ въ данномъ отрывкѣ, мы только указываемъ на то, что 1) въ первой части ясно преобладаютъ у(ю) и е, 2) это преобладаніе исчезаетъ во второй части: ему на смѣну являются «а» и «и» и 3) третья часть (гласныхъ не выдѣляемъ) является какъ бы синтезомъ предыдущихъ, однако при слабомъ участіи «у(ю)».— Наконецъ, для всего отрывка примѣчательно почти полное отсутствіе звука «о»: на чертательно онъ встрѣчается лишь 6 разъ, произносится съ удареніемъ лишь 2; въ третьей части не встрѣчается вовсе (сравн. исключительное преобладаніе этого звука въ разобранномъ выше отрывкѣ изъ «Измаила-Бея»).

Такова инструментовка отрывка въ ея элементахъ. Если раздѣлить все стихотвореніе вертикально, такъ чтобы черта прошла примѣрно послѣ второй стопы, и посмотрѣть на таблицу с о г л а с н ы х ъ (см. выше), то мы замѣтимъ, что всѣ нѣбные «м» и почти всѣ нѣбные же «н» будутъ во второй половинѣ стихотворенія, за чертой послѣ 2 стопы; тамъ же окажется г л а в н а я часть плавныхъ; въ первомъ четверостишіи за чертой останутся всѣ «ч», въ послѣднемъ—почти всѣ з у б н ы е («д и т»). Такимъ образомъ: 1) изъ-за обилія и полнаго преобладанія во второй половинѣ медлительныхъ нѣбныхъ «м и н» стихъ во второй половинѣ, гдѣ р и ѳ м ы, з а м е д л я е т с я; 2) первое четверостишіе (тема «дня») имѣетъ во второй половинѣ, послѣ второй стопы, лишь 2 «м» (начало темы «ночь») и всѣ «ч» (тема «дня») въ соединеніи съ «р» и (менѣе) съ «л»: оттого окончанія стиховъ этого четверостишія несравненно быстрѣй, стремительнѣй, чѣмъ двухъ слѣдующихъ; 3) во второмъ и третьемъ четверостишіяхъ «м» (тема «ночи») окончательно торжествуетъ (изъ 8 окончаній входитъ въ 6), причемъ «м» имѣютъ не только ударяемые слоги въ риѳмѣ («дымъ», «живымъ» и проч.), но и предыдущіе и послѣдующіе («молчаніемъ», «мгла и дымъ»).

Гласные, входящие въ составъ риѣмъ и слоговъ предприемованныхъ, точно также соотвѣтствуютъ основнымъ особенностямъ всей инструментовки: все типичное для каждаго четверостишя, въ звуковомъ отношеніи, окрашиваетъ собою и р и е м у. Въ первомъ четверостишии риѣмы образованы по способу, наиболѣе Лермонтовымъ любимому: «я безъ ума отъ тройственныхъ со-звучи и влажныхъ риѣмъ, какъ напимѣрь, на ю» (II, 268): здѣсь избытокъ, насыщенность «влажными» «у» и «ю» и въ уда-ряемыхъ, и въ неударяемыхъ слогахъ:

...дремучею  
...лучь  
.....гремучею  
...ключь.

Это придаетъ удивительную звуковую цѣльность всему четверостишию. Второе четверостишие риѣмовано совсѣмъ иначе: тамъ—а, и, е. Послѣднее четверостишие даетъ поразительную комбинацію этихъ же «и» и «е» съ едва примѣтнымъ налетомъ: «а» и «влажныхъ риѣмъ»; комбинацію, въ которую вошли не только риѣмы, но и предыдущіе слоги и слова:

...сны мучители  
...грѣшными людьми  
...хранители  
...дѣтьми.

Полное соотвѣтствіе и этой риѣмовки съ основнымъ инстру-ментовочнымъ риѣмомъ третьей части (см. выше)—внѣ сомнѣніи.

Обратимъ, наконецъ, внимание и на исключительную полно-вѣсность этихъ риѣмъ: «дремучею—гремучею»: сриѣмовано все, что можно сриѣмовать; «людьми—дѣтьми»: слоги «дѣ» и «ть»—односоставны по звуку; «вечерни лучь—жарки ключь»: риѣму усиливаютъ консонирующія предыдущія слова.

Лермонтовъ достигаетъ большаго, чѣмъ хорошихъ и отлич-ныхъ риѣмъ: онъ достигаетъ риѣмического сродства стиховъ, какъ бы единой тональности риѣмъ; риѣма перестаетъ быть случайной игрой—она неслучайна, какъ часть сложной музы-кальной формы.

Ласкаю я мечту родную  
Вездѣ одну;

Жалею, плачу и ревную,  
Какъ встарину. («Любовь мертвеца»: II, 290).

Женскимъ приемамъ ную соотвѣтствуютъ мужскія ну, причемъ первая изъ мужскихъ одну какъ бы повторяетъ предыдущую женскую родную; первыя двѣ буквы сриемованныхъ словъ: «родную—ревную» есть консонансы: ро—ре, которые еще усилены тѣмъ, что имъ предшествуютъ: мечту—плачу. Наконецъ, первыя слова перваго и третьяго стиха образуютъ внутреннюю риму: Ласкаю—желаю.

Приведемъ еще одинъ примѣръ риемического сродства у Лермонтова:

Найду ль тамъ прежнія объятья?  
Старинный встрѣчу ли привѣтъ?  
Узнаютъ ли друзья и братья  
Страдальца послѣ многихъ лѣтъ? («Казбеку»: II, 213).

Всѣ 4 риѣмы включаютъ въ себя «т»; женскія риѣмы имѣютъ: 1) общее б, 2) общее «я» предшествуетъ обѣимъ риѣмамъ; у мужскихъ риѣмъ есть общее предыдущее и.

---

Никакой характеристики лермонтовскихъ риѣмъ мы не встрѣчаемъ у редактора академического изданія; страницу 208-ую онъ наполняетъ только выписками оторванныхъ отъ стиховъ риѣмъ, подъ рубриками: «риѣмы между словами одного корня» (V, 208) и т. п. Общее же заключение г. Абрамовича таково: «Раннія стихотворенія Лермонтова пестрятъ банальными, бѣдными и вообще неудачными риѣмами; но далеко не всегда безукоризненна риѣма и въ произведеніяхъ послѣднихъ годовъ (V, 201). Редакторъ имѣлъ бы право сказать это, еслибъ онъ изучилъ риѣмы поэта, но этого нѣтъ. Онъ даже не знаетъ, напр., о существованіи у Лермонтова внутреннихъ риѣмъ: примѣръ такой риѣмы былъ приведенъ выше, вотъ другой:

Видали ль когда, какъ ночная звѣзда  
Въ зеркальномъ заливѣ блеститъ,  
Какъ трепещетъ въ струяхъ, какъ серебряный прахъ  
Отъ нея, разсыпаясь, бѣжитъ... (I, 124).

Этихъ внутреннихъ риѣмъ г. Абрамовичъ не замѣтилъ, невѣрно утверждая, что въ этомъ стихотвореніи «риѣмуютъ только четные стихи» (V, 208). Между тѣмъ внутреннія риѣмы у Лермонтова довольно часты.

Ни словомъ не обмолвился ученый редакторъ и объ epjambement у Лермонтова, не отмѣтивъ ни одного изъ нихъ. Примѣры:

Какъ Сашѣ быть? Забилось сердце въ немъ,  
Запрыгало... Безъ дальнихъ опасеній и т. д. (II, 173).

Я ждалъ, схвативъ рогатый сукъ,  
Минуту битвы; сердце вдругъ  
Зажглося жаждою борьбы  
И крови... Да! рука судьбы и т. д. (II, 321).

Но остался влажный слѣдъ въ морщинѣ  
Старога утеса. Одиноко и т. д. (II, 341).

И на устахъ его, опаснѣй жала  
Змѣи, улыбка вѣчная блуждала. (II, 152).

Epjambement у Лермонтова—одинъ изъ частыхъ стихотворныхъ приѣмовъ и заслуживалъ бы хоть упоминанія въ томъ, гдѣ 300 слишкомъ страницъ отведено на комментарий.

## VI.

О р а з м ѣ р а х ъ Лермонтова Абрамовичъ не говоритъ ничего, перечисляя только, какъ примѣры, названія нѣкоторыхъ стихотвореній, написанныхъ опредѣленнымъ размѣромъ. «Большинство пьесъ Лермонтова написаны ямбомъ» (V, 206). Но какимъ ямбомъ? чѣмъ отличенъ лермонтовскій ямбъ отъ пушкинскаго? Что своего, лермонтовскаго, внесъ поэтъ въ свой ямбъ? На эти вопросы Абрамовичъ даже не намекнулъ нигдѣ, а между тѣмъ онъ былъ обязанъ, потративъ цѣлый томъ и значительныя части четырехъ другихъ на комментарий, на него отвести и тѣ. Одинъ такой вопросъ спрашивается самъ собою: Даже г. Абрамовичъ замѣтилъ: «при ямбическомъ размѣрѣ поэтъ отдаетъ явное предпочтеніе мужской риѣмѣ» (V, 207). Это, дѣйствительно, особенность лермонтовскаго ямба—преимущественно четырехстопнаго; въ этомъ Лермонтовъ отличенъ отъ Пушкина. Особенность эта отражается на ритмикѣ его ямба,

придаетъ ему однообразную суровость,—и эта признанная особенность поэта вовсе не разсмотрѣна: это все равно, какъ еслибы, говоря о Бетховенѣ, не разсмотрѣть и ничего не сказать о симфонии, какъ формѣ, и мѣ окончательнаго выкристаллизованной. Г. Абрамовичъ приводитъ въ двухъ словахъ наблюдения Андрея Бѣлаго надъ четырехстопнымъ ямбомъ Лермонтова, но, забывая, что Бѣлый для своей замѣчательной, еще вовсе не оцѣненной работы бралъ отъ каждаго поэта лишь 596 стиховъ для примѣрнаго разбора и вовсе не претендовалъ на исчерпывающие выводы <sup>1)</sup>—рѣшается утверждать, что у Лермонтова въ четырехстопномъ ямбѣ, «на 2 и 3 стопахъ вмѣстѣ (—| —| —| —| —)» ускореніи совсѣмъ не встрѣчается» (V, 207). Можемъ сообщить ихъ нѣсколько:

—| —| —| —| —

Кочующие караваны (II, 351)  
 На родину издалека (II, 325).  
 И облачко за облачкомъ (II, 313).  
 Курились какъ алтари (II, 1b).  
 Исполнены той красоты (II, 133).

Очень жаль, что, неловко воспользовавшись замѣчаніемъ Андрея Бѣлаго, г. Абрамовичъ не воспользовался его замѣчательными наблюдениями надъ природой русскаго ямба. Тогда онъ не выписалъ бы, какъ стиха съ неправильнымъ удареніемъ, слѣдующую строку (V, 209):

Свѣчи дрожащія пылали (II, 395, 410).

Для г. Абрамовича стихъ этотъ имѣетъ видъ:

—| —| —| —| —| —| —| —| —| —. что возможно только при насильственномъ удареніи: свѣчи вмѣсто свѣчи.

На самомъ дѣлѣ, видъ этого стиха совсѣмъ иной:

—| —| —| —| —| —| —| —| —. = Свѣчи дрожащія пылали.

<sup>1)</sup> Андрей Бѣлый. Символизмъ. Москва, «Мусагетъ», 1910; стр. 261.

У Лермонтова встрѣчается рядъ такихъ стиховъ, напр., знаменитый стихъ изъ «Демона» (II, 353):

Звонко бѣгушіе ручьи. (— 0 | 0 — | 0 0 | 0 —)

Неужели же и его надо читать: «Звонко бѣгушіе ручьи?» Наконецъ, не менѣе знаменитый стихъ—

Или поэтъ,—или никто (I, 408) = — 0 | 0 — | — 0 | 0 —

Неужели его надо читать съ невѣроятнымъ удареніемъ:

Или поэтъ,—или никто.

Совершенно очевидно, что эти «или» (= — 0). какъ и предыдущія «свѣчи» и «звонко» суть хорейческія стопы въ ямбѣ, которыя въ послѣднемъ стихѣ, повторяясь двукратно и правильно чередуясь со стопами ямбическими, даютъ замѣчательную строку:

0 0 | 0 — | — 0 | 0 —

Говоря о лермонтовскомъ ямбѣ, должно указать на типично-лермонтовскую комбинацію пятистопнаго ямба—раздѣленіе его на о д и н н а д ц а т и с т и ш и я вида: *ab'ab'a c'c'dde'e'*.

Такимъ рѣдкимъ, «лермонтовскимъ размѣромъ» написаны «Сашка», «Сказка для дѣтей», «Памяти Одоевскаго». Не мало писалъ Лермонтовъ и о к т а в а м и, укажемъ на отрывокъ «Девятый часъ, ужъ темно. Близъ заставы...» (1830 г.; I, 101) «Булеваръ» (1830 г.; I, 146), «Чума» (1830 г.; I, 152), «Аулъ Бастунджи» (1831 г.; I, 332). Обо всемъ этомъ г. Абрамовичъ не счелъ нужнымъ упомянуть, какъ и о томъ, что у Лермонтова есть единственный с о н е т ъ, съ риеморасположеніемъ: *abba—baab—ccd—ede* (I,301).

Въ опредѣленіи другихъ размѣровъ редакторъ академическаго изданія дѣлаетъ грубыя ошибки, свидѣтельствующія о какой-то неисцѣлимой глухотѣ къ размѣру и ритму.

Стихотвореніе «Они любили другъ друга» (II, 341) онъ считаетъ писаннымъ а м ф и б р а х и е м ъ (V, 207),—значитъ его форма равна: 0 — 0 | 0 — 0 | 0 — 0 | 0 — 0 | 0 — 0. Между тѣмъ этой формѣ амфибрахія удовлетворяетъ лишь о д и н ъ стихъ изъ в о с ь м и—второй:

Съ тѣскою | глубокой | и страстью | бѣзумно- | мятежной.

Все же стихотворение представляет собой, в метрическом отношении, чрезвычайно сложную комбинацию размеров:

ямба («й смерть | пришла...» «й бы | ли пу | сты...»),  
 дактиля («Но, какъ вра | ги ѳзбѣ | гали при | знанья й | встрѣчи»),  
 анапеста (й ми | лый об | разъ во снѣ | лишь поро | ю вида | ли),

ямбъ

бакхія перваго («люби | ли другъ дру | га...»)

Метрически рисунок стихотворения будетъ слѣдующій:

0 / 1 0 / 1 0 0 / 0 0 / 0 0 / 0 0 = ямбъ и анапестъ; 3-я стопа—бакхій  
 первый.  
 0 0 0 / 0 0 0 / 0 0 0 / 0 0 0 / 0 0 0 / 0 0 0 = амфибрахій.  
 1 0 0 / 1 0 0 / 1 0 0 | 1 0 0 / 1 0 0 / 1 0 0 = дактиль <sup>1)</sup>.  
 0 0 1 / 0 0 1 / 0 0 1 / 0 0 1 / 0 0 1 / 0 0 1 = ямбъ и анапестъ.  
 0 0 1 / 0 0 1 / 0 0 1 / 0 0 1 / 0 0 1 / 0 0 1 = ямбъ и анапестъ.  
 0 0 1 / 0 0 1 / 0 0 1 / 0 0 1 / 0 0 1 / 0 0 1 = то же.  
 0 0 1 / 0 0 1 / 0 0 1 / 0 0 1 / 0 0 1 / 0 0 1 = то же.  
 0 0 1 / 0 0 1 / 0 0 1 / 0 0 1 / 0 0 1 / 0 0 1 = повторенье 1-й строки: ямбъ, 1-й  
 бакхій, анапестъ.

Такимъ образомъ, основныя стопы этого стихотворения—ямбъ и анапестъ; въ 1 и 8 строкахъ третья анапестическая стопа замѣнена первымъ бакхіемъ. Для г-на же Абрамовича все это—сплошь амфибрахія.

Подобное же недоразумѣние приключилось у редактора и съ «Русалкой» (II, 139). Для него она писана анапестомъ (V, 207).

<sup>1)</sup> Въ этомъ стихѣ: «Но, какъ враги, избѣгали признанья и встрѣчи», это «но», отдѣленное запятой, такъ перетягивается къ себѣ ударенье и долгота, что легче всего читать этотъ стихъ, какъ дактилическій. Однако возможно и другое чтение:

Но какъ | врагѣ | ѳзбѣга | ли призна | нья й встрѣ | чи.

Тогда этотъ стихъ будетъ подобенъ стихамъ 4, 5, 6, 7; т.-е. первая двѣ стопы будутъ ямбическія, послѣднія—анапестъ, съ той только разницей, что получится въ ямбѣ—пиррихій ( $\sim \sim \sim ^1$ ) въ виду невозможности поставить ударенье на «какъ», или даже (если удерживать ударенье на «но»)—хорей и ямбъ:  $^1 \sim | \sim ^1$ . Во всякомъ случаѣ, при всѣхъ возможныхъ комбинаціяхъ чтенія этого труднаго стиха, исключается одна: амфибрахія.



Уже первая стопа первого же стиха:

Русáл | ка плыла | по рѣкѣ | голубой =  $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$

явно не анапестъ: это—ямбъ: иначе прочесть ее безъ ущерба для всего стиха невозможно и только при такомъ чтении о с т а л ь н ы я стопы становятся, дѣйствительно, анапестами. Стихи 7, 9, 11, 13, 18, 19, 21, 23, 25, 26, 27 совершенно подобны первому: они всѣ образуютъ форму:  $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$ , т.-е. соединеніе ямба и анапеста. Стихи 15-ый и 16-ый имѣютъ въ первой стопѣ вмѣсто ямба—с п о н д е й:

Спѣть вѣ | тязь, дѣбы | чѣ рѣвнѣ | вой волны.

Въ другихъ анапестическихъ стихахъ примѣчательны отступленія отъ анапеста: превращеніе краткихъ слоговъ въ долгіе, придающее особое движеніе размѣру. Возьмемъ «Сосѣдку» (II, 292), упоминаемую профессоромъ въ числѣ анапестическихъ стихотвореній (V, 207), и сравнимъ строго анапестическіе стихи

Пѣзнако | мила об | щая до | ля  
Породнѣ | лѣ желá | нѣ одно,

—съ такими строками изъ того же стихотворенія:

Волю дамъ ненасытному взгляду,

—или:

Видно, буйную думу тая.

Для первого стиха, какъ и для второго, мѣра будетъ:

$\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$

что является, въ первой стопѣ, отступленіемъ отъ правильного анапеста, ибо первая анапестическая стопа ( $\cup \cup \cup$ ) замѣнена иной:  $\cup \cup \cup$ , которую можно назвать кретикомъ.

По словамъ редактора, «не поддается точному опредѣленію вольный размѣръ» «Челнока» (V, 207); между тѣмъ его можно опредѣлить совершенно точно. Стихотвореніе это, очень слабое (I, 130), написано амфибрахіемъ (стихи 2, 4, 6—20, 23—24), то четырехстопнымъ (стихи 6, 7, 9, 11—13, 15, 17, 18, 19, 23, 24), то трехстопнымъ (стихи 2, 4, 8, 10, 14, 16, 20), и анапестомъ (стихи 1, 3, 5, 21—четырехстопнымъ, стихъ 22—трехстопнымъ); какъ въ амфибрахи, такъ и въ анапестѣ, въ нѣкоторыхъ начальныхъ стопахъ краткіе слоги замѣнены долгими: «Воетъ вѣтръ =  $\cup \cup \cup \cup$ »,

«Два гребца =  $\underline{\text{L}} \text{O} \underline{\text{L}} |$ », «двѣ могилы =  $\underline{\text{L}} \text{O} \underline{\text{L}}$ »—въ анапестѣ,  
 «Взоръ мраченъ =  $\underline{\text{L}} \underline{\text{L}} \text{O}$ »—въ амфибрахи.

Опредѣлимъ размѣръ и другого, по мнѣнію редактора (V, 207),  
 не опредѣлимаго стихотворенія: «Слышу ли голось твой» (II, 211).

1. Слышу ли голось твой	$\underline{\text{L}} \text{O} \text{O}   \underline{\text{L}} \text{O} \text{O}$
Звонкій и ласковый,—	$\underline{\text{L}} \text{O} \text{O}   \underline{\text{L}} \text{O} \text{O}$
Какъ птичка въ клѣткѣ,	$\text{O} \underline{\text{L}}   \text{O} \text{O}$
Сердце запрыгаетъ.	$\underline{\text{L}} \text{O} \text{O}   \underline{\text{L}} \text{O} \text{O}$
5. Встрѣчу ль глаза твои	$\underline{\text{L}} \text{O} \text{O}   \underline{\text{L}} \text{O} \text{O}$
Лазурью глубокие,—	$\text{O} \underline{\text{L}} \text{O}   \text{O} \underline{\text{L}} \text{O}$
Душа навстрѣчу имъ	$\text{O} \underline{\text{L}}   \text{O} \underline{\text{L}} \text{O} \text{O}$
Изъ груди просится.	$\text{O} \underline{\text{L}}   \text{O} \underline{\text{L}} \text{O} \text{O}$
И какъ-то весело,	$\text{O} \underline{\text{L}}   \text{O} \underline{\text{L}} \text{O} \text{O}$
10. И плакать хочется...	$\text{O} \underline{\text{L}} \text{O}   \underline{\text{L}} \text{O} \text{O}$
И такъ на шею бы	$\text{O} \underline{\text{L}}   \text{O} \underline{\text{L}} \text{O} \text{O}$
Тебѣ я кинулся!	$\text{O} \underline{\text{L}} \text{O}   \underline{\text{L}} \text{O} \text{O}$

Стихи 1, 2, 4, 5—двустопные дактилическіе; стихи 7—12-ый—  
 двустопные: первая стопа—ямбъ, вторая—ямбъ съ дактили-  
 ческимъ окончаніемъ очень любимымъ Лермонтовымъ: вспомнимъ

Съ души | какъ бре | мя скатится =  $\text{O} \underline{\text{L}} | \text{O} \underline{\text{L}} | \text{O} \underline{\text{L}} \text{O} \text{O}$ ,

т. е. форма разбираемыхъ 7—12 стиховъ. У стиха 3-го въ по-  
 слѣдней стопѣ не достаетъ одного краткаго слога для такого же  
 дактилическаго окончанія. Стихъ 6-ой: лазурью глубокие  
 =  $\text{O} \underline{\text{L}} \text{O} | \text{O} \underline{\text{L}} \text{O} \text{O}$ : — единственный амфибрахический въ этомъ  
 стихотвореніи.

Никакихъ замѣчаній о «народномъ размѣрѣ» «Пѣсни о Ка-  
 лашниковѣ», требующемъ еще своего изученія, редакторъ дать  
 не счелъ нужнымъ.

При всей малости того, что сдѣлалъ редакторъ Академическаго  
 изданія для изученія п о э т а Лермонтова, при всемъ невнима-  
 нии своемъ къ поэтикѣ и метрикѣ Лермонтова, невнимани, при-  
 ведшемъ, какъ мы видѣли, къ неизвинительнымъ ошибкамъ и  
 промахамъ, проф. Д. И. Абрамовичъ счелъ однако себя въ правѣ  
 сдѣлать такой общій выводъ относительно стихотворной тех-  
 ники великаго поэта: «съ внѣшней, технической стороны, въ

стихосложеніи Лермонтова не видимъ какихъ-нибудь существенныхъ нововведеніи» (V, 206). Мудрено ихъ увидѣть человѣку, ничего для изученія этого стихосложенія не сдѣлавшему!

Лермонтовъ-поэтъ еще ждетъ своего издателя-исслѣдователя. Академія Наукъ, въ лицѣ своего Разряда изящной словесности, должна озаботиться исправленіемъ своего «Лермонтова»: многое уже сдѣлано и въ рассматриваемомъ изданіи, но предстоитъ еще сдѣлать гораздо больше: предстоитъ перестроить изданіе Лермонтова такъ, чтобы въ основу его было положено глубокое, всестороннее изученіе языка, стиля, стихосложенія, метрики и ритмики поэта. Больше вниманія къ тому, благодаря чему Лермонтовъ—Л е р м о н т о в ъ: къ его поэзи.

*Сергій Дурылинъ.*

## Эфемериды.

### II. МЕТРИЧЕСКІЯ ЗАМѢТКИ КЪ ЛЕРМОНТОВУ.

Разобрать подробно и исправить всѣ ошибки и недоразумѣнія, допущенныя проф. Д. И. Абрамовичемъ и г. Модестомъ Гофманомъ въ собраніяхъ сочиненій Лермонтова и Баратынскаго,— для этого понадобилось бы по дополнительному тому къ тому и другому изданію. Не наша задача составлять коллекціи филологическихъ недоразумѣній и небрежностей; тѣмъ не менѣе, позволяемъ себѣ присоединить нѣсколько замѣчаній къ статьѣ С. Н. Дурылина, исключительно изъ области метрики.

#### I. ЗВѢЗДА (I, 124).

С. Н. Дурылинъ по справедливости ставитъ въ вину проф. Д. И. Абрамовичу, что онъ не усмотрѣлъ въ этой пьесѣ внутреннихъ риѣмовъ. Но не совсѣмъ правъ и Дурылинъ въ своемъ толкованіи, ибо называетъ внутренними—риѣмы, стоящія на концѣ стиха. Съ метрической точки зрѣнія каждый нечетный стихъ (по счету Абрамовича) можно разсматривать т о л ь к о какъ двустипше: съ абсолютною строгостью выдержанная риѣма разрѣзаетъ четырехстопный анапестъ на два двухстопныхъ. Понятно, почему Лермонтовъ писалъ два стиха въ одну строчку: онъ просто сохранилъ внѣшній видъ заимствованной у Жуковского строфы баллады «Замокъ Смальгольмъ». Но строфа Жуковского имѣетъ четыре стиха и настоящія внутреннія риѣмы; это опредѣляется тѣмъ, что (1) въ «Замкѣ Смальгольмъ» представлены р а з л и ч н ы е варианты этой строфы, какъ то:  $a_{12}b_9a_{12}b_9—a_6a_6b_9$ ,  $a_{12}b_9—a_{12}b_9a_6a_6b_9—a_6a_6b_9a_6a_6b_9—a_6a_6b_9$ ,  $c_6c_6b_9—a_6b_6c_9a_6b_6c_9$ ; и основная

схема будеть  $a_{12}b_9c_{12}b_9$ , и что (2) многие стихи не могутъ быть раздѣлены, какъ напр.: Анкрамморскія бѣтвы баронъ не видалъ.

Напротивъ, у Лермонтова въ сѣ строфы относятся къ четвертому типу и во всѣхъ нечетныхъ стихахъ ясно слышна пауза по срединѣ стиха. Истинную метрическую форму издатель и долженъ былъ выявить инымъ раздѣленіемъ и инымъ счетомъ стиховъ.

Ритмически это стихотвореніе представляетъ слѣдующіе феномены:

Стихъ 1.	I.	u —	u u —	—
	II.	u u —	u u —	—
	III.	— u —	u u —	—
Стихъ 2.	I.—III.	u u —	u u —	—
Стихъ 3.	I. II.	u —	u u —	u —
	III.	— —	u u —	— —
Стихъ 4.	I.	u u —	u u —	—
	II.	— —	u u —	—
	III.	u u —	\ u —	—
Стихъ 5.	I. III.	u u —	u —	—
	II.	u —	u —	—
Стихъ 6.	I. II.	u u —	u u —	u u —
	III.	\ u —	u u —	u —

Метрическая схема будеть такова:

1.	u u —	u u —	—
2.	u u —	u u —	—
3.	u u —	u u —	u u —
4.	u u —	u u —	—
5.	u —	u u —	—
6.	u —	—	u u —

II. ПѢСНЯ — «Колоколь стонеть...» (I, 293).

По Абрамовичу (V, 207)—«народнымъ размѣромъ». Интересно,

въ какомъ фольклорѣ можно найти такую строфическую сложность. Основная схема

1.	— ∪ ∪	— ∪		
2.	— ∪ ∪	— ∪		
3.	∪ — ∪	∪ — ∪	∪ —	
4.	∪ — ∪			
5.	∪ — ∪			
6.	∪ — ∪	∪ — ∪	— ∪	∪ —
7.	∪ — ∪	∪ — ∪	∪ — ∪	∪ —

строго проведена; только въ ст. 3 строфы II, вмѣсто метрически правильнаго

∪ — ∪ | ∪ — ∪ | ∪ — (∪)  
И бьется, | и бьется, | и бьется

поэтъ предпочель

∪ — ∪ | ∪ — ∪ | ∪ — ∪  
И бьется— | бьется— | бьется

— мастерской ритмическій ходъ! И въ ст. 7 строфы III имѣемъ разрѣшенія въ первой и третьей стопахъ, иррациональные бакхii и палимбахii вм. амфибрахiя:

∪ ∪ | ∪ — ∪ | ∪ — ∪ | ∪ —  
Ему сча | стья надо, | ей надо | бень свѣтъ.

Каденция въ стт. 1—2 дактилическая (versus adonii); въ 3—7 амфибрахическая. Риѣмы:

- I. a'b'c' d'd' ee
- II. a'b'c' d'd' ee
- III. a'b'c' d'e' ff.

### III. АТАМАНЪ (I, 270—272).

Проф. Абрамовичъ считаетъ, что и «Атаманъ» написанъ «народнымъ размѣромъ», и что риѣмуютъ «только нечетные» стихи (V, 208). Посмотримъ.

Во-первыхъ, эта пьеса безъ труда можетъ быть раздѣлена на 7 строфъ по 8 стиховъ. Строфическая структура дана въ правильной периодичности риѣмъ и подчеркнута начальнымъ припѣвомъ (refrain): «Горе...» Во-вторыхъ, въ каждой строфѣ

2-й стихъ сриёмованъ съ 4-мъ и 6-й съ 8-мъ—стало-быть не только нечетные стихи риёмуются. Въ-третьихъ, эта пьеса написана не «народнымъ» размѣромъ, а анапестомъ.

Наличный составъ ударныхъ и неударныхъ слоговъ:

*Стихъ 1* умышленно варированъ поэтомъ въ каждой строфѣ:

I.	—оо—	—оо—
II.	—оо—	—ооо—
III. IV.	—оо	—оо —о
V.	оо—	оо— оо—
VI.	—оо—	о—оо—
VII.	—оо—	оо—

Возможны разные взгляды на метрическую структуру этого стиха, и соответственно по-разному можетъ быть произведено дѣлене на стопы. Мнѣ лично кажется наиболѣе правильнымъ раздѣлене, основанное на принятии главнаго типа замѣны трехъ анапестовъ двумя хоріямбами ( $4 \times 3 = 3 \times 4$ ):

I.	—о	о—	—о	о—	2 хоріямба = 12
II.	—о	о—	—о	ооо	2 хоріямба = 12
III. IV.	—оо	—оо	—оо		3 дактиля = 12
V.	оо—	оо—	оо—		3 анапеста = 12
VI.	—о	о—	о—	оо—	2+2+4+4 = 12
VII.	—о	о—	оо—		4+4+4 = 12

При этомъ въ начальныхъ стихахъ строфъ VI и VII троеи и ямбы—иррациональные (въ VI ускоренные, въ VII замедленные), что ясно слышно и при чтении. Изъ семи начальныхъ стиховъ каждой строфы три—четырехстопные, четыре—трехстопные (какъ и требуется). Чистая форма этого стиха—только въ строфѣ V.

Въ послѣдующихъ стихахъ всѣ ямбы—иррационально-замедленные.

*Стихъ 2.*

I.	—о	оо—	оо—
II. IV.	оо—	оо—	оо—
III.	ооо	о—	оо—
V.	оо—	оо—	о—
VI. VII.	о—	оо—	оо—

Стихъ 3. I. II.  $\cup\cup -$  |  $\cup -$  |  $\cup\cup -$   
 III.  $\cup\cup -$  |  $\cup -$  |  $\cup\cup -$  |  $\cup$   
 IV.  $\cup\cup -$  |  $\cup\cup -$  |  $\cup\cup -$  |  $\cup$   
 V. VII.  $\cup -$  |  $\cup\cup -$  |  $\cup\cup -$   
 VI.  $\cup\cup -$  |  $\cup\cup -$  |  $\cup\cup -$

Стихъ 4. I. II. III. V.  $\cup -$  |  $\cup\cup -$  |  $\cup\cup -$   
 IV. VI.  $\cup\cup -$  |  $\cup\cup -$  |  $\cup\cup -$   
 VII.  $\cup -$  |  $\cup -$  |  $\cup\cup -$

Стихъ 5. I. II. V. VII.  $\cup\cup -$  |  $\cup\cup -$  |  $\cup$   
 III. VI.  $\cup -$  |  $\cup\cup -$  |  $\cup$   
 IV.  $\cup -$  |  $\cup\cup -$  |  $\cup$

Стихъ 6. I.—VII.  $\cup -$  |  $\cup\cup -$

Стихъ 7. I. IV. VII.  $\cup -$  |  $\cup\cup -$  |  $\cup\cup -$  |  $\cup$   
 II.  $\cup\cup -$  |  $\cup\cup -$  |  $\cup\cup -$   
 III. V. VI.  $\cup\cup -$  |  $\cup\cup -$  |  $\cup\cup -$  |  $\cup$

Стихъ 8. I.—VII.  $\cup -$  |  $\cup\cup -$

Сводя воедино вышеприведенныя данныя, получимъ ясную и несомнѣнную схему «Атамана»:

1.	$\cup\cup -$		$\cup\cup -$		$\cup\cup -$	( $\cup$ )	a
2.	$\cup\cup -$		$\cup\cup -$		$\cup\cup -$		b
3.	$\cup\cup -$		$\cup\cup -$		$\cup\cup -$	( $\cup$ )	a
4.	$\cup\cup -$		$\cup\cup -$		$\cup\cup -$		b
5.	$\cup\cup -$		$\cup\cup -$		$\cup$		c
6.	$\cup -$		$\cup\cup -$				d
7.	$\cup\cup -$		$\cup\cup -$		$\cup\cup -$	$\cup$	e
8.	$\cup -$		$\cup\cup -$				d

Сравнивая эту—уже въ достаточной степени вѣрную—схему съ самою пьесю, приходимъ къ дальнѣйшему выводу, что въ раздѣленіи стиховъ (по основаніямъ какъ непосредственно музыкальнымъ, такъ и метрическимъ) необходимо произвести измѣненіе; именно, стихи 5 и 6 суть въ дѣйствительности



одинъ стихъ, также стихи 7 и 8. Тогда основная метрическая схема предстаётъ намъ въ слѣдующемъ окончательномъ видѣ:

1.	u u —	u u —	u u —	(u)		a
2.	u u —	u u —	u u —			b
3.	u u —	u u —	u u —	(u)		a
4.	u u —	u u —	u u —			b
5.	u u —	u u —	u u —	u u —		c
6.	u u —	u u —	u u —	u u —	u u —	c

#### IV. «Они любили другъ друга...» (II, 341).

Абрамовичъ сказалъ вѣрно: [пятистопный неусѣченный] амфибрахи; недоразумѣние на сторонѣ Дурылина. Амфибрахи всюду чистые, кромѣ первой стопы каждаго стиха, въ которой амфибрахи разрѣшается

1) въ иррациональный ямбъ (u · —), или ямбовидный амфибрахи (u —), въ стихахъ 1 и 4—8;

2) въ иррациональный трохей (— · u ·), или трохеевидный амфибрахи (— u), въ стихѣ 3.

Что касается бакхievъ (вѣрнѣе сказать—палимбахievъ) въ стопѣ 3-й стиховъ 1 и 8, то признать ихъ рѣшительно невозможно: въ словосочетаніи «другъ друга» на первомъ словѣ или вовсе нѣтъ ударенія, или оно—менѣе второстепеннаго.

#### V.

Очень мало смысла во фразѣ (V, 207): „Не поддается точному опредѣленію вольный размѣръ стихотвореніи «Челнокъ», «Перчатка», «Воздухъ тамъ чистъ», «Слышу ли голосъ твой»“. Не поддающихся метрическому анализу стиховъ не бываетъ, ибо сущность стиха—метрическая норма; если ея нѣтъ, мы имѣемъ дѣло съ прозой. Проза Гоголя, напр., иногда на протяженіи страницъ кажется стихами; можно написать цѣлые томы о ритмикѣ Гоголя (и объ отдѣльныхъ метрическихъ членахъ въ его рѣчи)—но все-таки она останется прозой, ибо никакими тонкостями и ухищреніями не выявить въ ней общей метрической основы.

«Перчатка» Шиллера (I, 76—77), «Воздухъ тамъ чистъ»... (I, 105—106) и не поминаемая Абрамовичемъ «Пѣсня» (I, 88)

и «Воля» (I, 275—276) требуют всесторонняго и очень детальнаго анализа, котораго сейчас мы дать не можемъ. Замѣтимъ только, что стихи «Воздухъ тамъ чистъ»... состоятъ изъ соединеній дактилей и трохеевъ (логаэды), по-разному усѣчены въ концѣ и кое-гдѣ имѣють анакрузу въ началѣ. И въ «Пѣснѣ»—тоже логэды. Но это дѣйствительно не просто.

Другія два стихотворенія уже проанализированы С. Н. Дурылинымъ.

*Челнокъ* (I, 130—131). Четыре строфы по 6 стиховъ.

	Схема.			Риемы.	
1.	υ — υ	υ — υ	υ — υ	υ —	a
2.	υ — υ	υ — υ	υ —		b
3.	υ — υ	υ — υ	υ — υ	υ —	a
4.	υ — υ	υ — υ	υ —		b
5.	υ — υ	υ — υ	υ — υ	υ —	c
6.	υ — υ	υ — υ	υ — υ	υ —	c

Какъ указано С. Н. Дурылинымъ, изъ 24 стиховъ только пять обнаруживаютъ разрѣшеніе амфибрахіа въ анапестъ; всѣ остальные (причемъ строфы II и III цѣликомъ)—амфибрахическіе. Замѣна амфибрахической стопы анапестической (и обратно)—явленіе закономерное и обычное; но нельзя, какъ дѣлаетъ Дурылинъ, говорить, что «Челнокъ» написанъ «амфибрахіемъ и анапестомъ»: анапесты въ немъ не первичныя. Касательно четырехъ другихъ разрѣшеній надо замѣтить слѣдующее:

«Воетъ вѣтръ» (ст. 1) не кретикъ, а  $\text{υ υ υ}$

«Два гребца» (ст. 5) то же.

«Взоръ мрачень» (ст. 11) не  $\text{υ υ υ}$ , а  $\text{υ υ υ}$

«Двѣ моги(лы)» (ст. 21), дѣйствительно, кретикъ, потому что на *двѣ* лежитъ логическое удареніе.

«Слышу-ли голосъ твой...» (II, 211). Три строфы по 4 дактилическихъ диметра. Чистая форма представлена стихами 1, 2, 4, 5, (8). Особые феномены:

второй дактиль—каталектическии: 3.

ачакруза: 6.

замѣна дактиля амфибрахіемъ въ первой стопѣ: 3, 7, (8), 9, 10, 11, 12.

## VI. РУСАЛКА (II, 139—140).

Определение С. Н. Дурьлина («соединение ямба и анапеста») столь же неверно, как и «анапестъ» проф. Д. И. Абрамовича. Наличие ударных и неударных слогов в этом стихотворении такая:

1.	I. III.—VII.	u—u	u—u	u—u	u—
	II.	uu—	uu—	uu—	uu—
2.	I. II. VI.	uu—	uu—	uu—	
	III. IV. V. VII.	u—u	u—u	u—	
3.	I.	uu—	uu—	uu—	uu—
	II. III. VI. VII.	u—u	u—u	u—u	u—
	IV.	uu—	uu—	uu—	uu—
4.	I. II. III. V. VI. VII.	uu—	uu—	uu—	
	IV.	uu—	uu—	u—	

	Схема-	Риемы.
1.	u—u   u—u   u—u   u—	a
2.	uu—   uu—   uu—	a
3.	u—u   u—u   u—u   u—	b
4.	uu—   uu—   uu—	b

Слѣдовательно, мы имѣемъ чередование амфибрахическихъ и анапестическихъ стиховъ по внѣшности,—по существу же каденція амфибрахическая, ибо:  $1 + 2 = 3 + 4$ : u—u | u—u | u—u | u—u | u—u. Въ чистомъ видѣ только строфа VI.

## VII.

Прежде чѣмъ говорить о качествѣ риемы, издателю слѣдуетъ обратить внимание на ихъ чередованіе, ибо главнымъ образомъ оно обуславливаетъ строфическое строеніе пьесы. Въ комментаріяхъ проф. Абрамовича объ этомъ предметѣ—ничего; что еще хуже, цѣлый рядъ пьесъ, написанныхъ сложными, иногда изысканными строфами, напечатанъ безъ

раздѣленія на оныя, съ неправильными отступами, вообще въ такомъ хаотическомъ видѣ, что трудно даже предположить наличность въ стихотворении строфической формы. См. напр. «Грузинская пѣсня», «Атаманъ», «Первое января», «Романсъ», «Онъ былъ рождень»... и др. Это предѣлъ невѣжества въ области поэтики.

Между тѣмъ, какъ интересно; какъ важно читателю это знать, или, лучше сказать, видѣть и слышать. Какая очаровательная сложность:

$a'_8 a'_8 b_4 b_4 c_8 d'_2 c_8 d'_2$  («Грузинская пѣсня»: I, 68—69)

$a'_8 a'_8 b_4 b_4 c_8 c_8 d'_2 e_8 e_8 d'_2$  («Русская пѣсня»: I, 184—185)

$a_{10} a_{10} b'_{10} c_{10} c_{10} b'_{10}$  («Сосѣдь»: II, 209)

$a_{12} a_{12} b'_8 c_{12} c_{12} b'_8$  («Первое января»: II, 277—278)

$a'_8 b_8 a'_8 b_8 c'_8 c'_8 d_8 e'_8 e'_8 d_8$  («Гляжу на будущность съ боязнь»...: II, 210)

$a'_8 a'_8 b_6 c'_8 c'_8 c'_8 b_6$  («Бородино»: II, 204—207)

$a'_7 a'_7 b_5 c'_7 c'_7 c'_7 b_5 b_5$  («Романсъ»: I, 300—301) (Риѣма  $b$  проходить черезъ всѣ три строфы; также весь ст. 8, который является припѣвомъ).

$a_{10} b_{10} a_{10} a_{10} b_6$  («Прощанье»: I, 98—99)

$a_{10} b'_{10} a_{10} b'_{10} c_{10} d'_{10} d'_{10} c_{10} c_{10}$  («Онъ былъ рождень для счастья»...: II, 16—17).

$a'_8 b_8 a'_8 b_8 c'_8 c'_8 d_8 c'_8 d_8$  («Опять, народные витии»...: II, 107—108).

$a'_8 b_8 a'_8 b_8 c'_8 d_8 c'_8 c'_8 d_8$  («Желаніе»: II, 11—12)

$a'_8 b_8 a'_8 b_8 c'_8 c'_8 d_8 d_8$  («Узникъ»: II, 207)

$a_8 b'_6 a_8 b'_6 c_8 c_8 d'_6 d'_6$  («Потокъ»: I, 288; 1831 г.) («Женихъ» Пушкина 1825 и «Ленора» Жуковского 1829)

$a_8 b_6 a_8 b_6 c_8 c_8 d'_6 d'_6$  («Завѣщаніе»: II, 296—297) (Вариантъ предыдущей формы).

Онѣгинская строфа встрѣтилась (при бѣгломъ просмотрѣ томовъ I—II) два раза: «Что толку жить!».. (II, 15—16) и «Казначейша» (II, 229—251; стихъ 3 гласить: «Пишу Онѣгина размѣромъ»). Не мѣшало отмѣтить этотъ фактъ на стр. XLI—XLII тома V, ибо въ произведеніи поэтическомъ заимствование размѣра не менѣе, если не болѣе, важно, чѣмъ заимствование словъ.

«Небо и звѣзды» (I, 278): I.  $a'_7 b'_7 c'_7 d'_{10} e_{10}$ ; II. III.  $a'_4 b'_4 c'_4 d'_{10} e_{10}$  (дактили). Здѣсь строфическая структура дана не въ

периодичности приемъ (которыхъ нѣтъ), а количествомъ стопъ въ стихѣ. Небольшое метрическое различіе между строфою I и строфами II и III подчеркиваетъ тематическое раздѣленіе стихотворенія на двѣ части. И т. д., и т. д. На немногихъ страницахъ можно было—и слѣдовало—представить полный обзоръ метрики Лермонтова, ибо въ большой части его стихотвореній повторяются размѣры все одни и тѣ же, и вообще онъ не принадлежитъ къ виртуозамъ строфостроенія. Такой списокъ метрическихъ ключей для изучающаго поэзію Лермонтова нужнѣе многого изъ того, что помѣщено въ комментаріяхъ г. Абрамовича. Но если даже почестъ излишнимъ метрическій обзоръ, то все-таки самые тексты можно было напечатать правильно.

### VIII. МАСКАРАДЪ (III, 209—285).

Проф. Д. И. Абрамовичъ нумеруетъ стихи издаваемыхъ имъ текстовъ. Нумерація стиховъ—дѣло важное, отнюдь не прихоть филолога. Непронумерованную поэму такъ же затруднительно цитировать, какъ рукопись съ неперемѣченными листами; раздѣленіе на стихи и поддерживающая его, какъ корсетъ, нумерація является основой всякихъ метрическихъ и ритмическихъ изысканій. Наконецъ, благополучно доведенная до конца, нумерація даетъ намъ точное число всѣхъ стиховъ данной пьесы—число, отъ котораго придется десятки разъ отправляться, вычисляя процентныя отношенія отдѣльныхъ метрическихъ и ритмическихъ формъ. Но провести съ достоюдною правильностью нумерацію стиховъ большого произведенія—задача скорѣе очень сложная, чѣмъ очень простая: для этого надо теоретически и практически, и совершенно твердо, знать, что есть стихъ, съ метрической, ритмической и риѣмической стороны. Г-нъ Абрамовичъ этого *не* знаетъ: онъ думаетъ, что всякая, въ рукописяхъ отдѣльно написанная или въ прежнихъ изданіяхъ отдѣльно напечатанная, строка поэтическаго текста и есть отдѣльный стихъ. Такъ онъ и дѣлитъ стихи, такъ и считаетъ ихъ. Напр., въ «Ночь II» (I, 117—119) стихъ 41 сосчитанъ за два стиха. Но стихъ, какъ извѣстно, есть нѣкое метрическое цѣлое, которое всегда подводится подъ тотъ или иной размѣръ. Какимъ же размѣромъ написанъ «Маскарадъ», издан-

ный А б р а м о в и ч е м ъ? Освобождаемъ текстъ отъ ремарокъ и проч. и начинаемъ метрически анализъ.

1. Иванъ Ильичъ, позвольте мнѣ поставить. [5-стопный ямбъ]
2. Извольте. [амфибрахи]
3. Сто рублей. [кретикъ]
4. Идетъ. [ямбъ]
5. Ну, добрый путь! [2-стопный ямбъ]
6. Вамъ надо счастье поправить, [4-стопный ямбъ]
7. А сепелями плохо. [3-стопный ямбъ]
8. Надо гнуть. [кретикъ]
9. Пусти. [ямбъ]
10. На все?... Нѣтъ, жжется! [2-стопный ямбъ]
11. Послушай, милый другъ: кто нынече не гнется, [6-стопный ямбъ]
12. Ни до чего тотъ не добьется. [4-стопный ямбъ]
13. Смотри во всѣ глаза. [3-стопный ямбъ]
14. Ва-банкъ! [спондей]
15. Эй, князь! [спондей]
16. Гнѣвъ только портитъ кровь,—играйте не сердясь. [6-стопный ямбъ]
17. На этотъ разъ оставьте хоть совѣты. [5-стопный ямбъ]
18. Убита. [амфибрахій]
19. Чортъ возьми! [кретикъ]

Воистину чертовщина какая-то. Пропустимъ нѣсколько стиховъ.

33. Дѣлами занять все? [3-стопный ямбъ]
34. Любовью... не дѣлами. [3-стопный ямбъ]
35. Съ женой по баламъ? [2-стопный ямбъ]
36. Нѣтъ. [μαχη τριχρονοσ]
37. Играешь? [амфибрахій]
38. Нѣтъ... утихъ! [кретикъ]
39. Но здѣсь есть новые. Кто этотъ франтикъ? [5-стопный ямбъ]
40. Шприхъ. [μαχη τριχρονοσ]
41. Адамъ Петровичъ!.. Я васъ познакомлю разомъ. [6-стопный ямбъ]
42. Вотъ здѣсь пріяель мой, рекомендую вамъ — [6-стопный ямбъ]
43. Арбенинъ. [амфибрахій]
44. Я васъ знаю. [трохаическая диподия]
45. Помнится, что намъ [3-стопный трохей]
46. Встрѣчаться не случилось. [3-стопный ямбъ]
47. По рассказамъ. [трохаическая диподия].

Что за ерунда стихотеорическая? Нелѣпо чередуются ямбы, амфибрахи, кретики, трохеи, одиночные трехмѣрные слогы: каждый изъ нихъ по Абрамовичу составляетъ отдѣльный стихъ. Этакое безумное скачки по всѣмъ существующимъ размѣрамъ у самаго дикаго футуриста не найдется. Схема риѣмъ—чудовищная; не придумаешь, какъ раздѣлить ее на периоды:

[ст. 1—22] а'б'сdea'f'e | gh'h'h'h' | ikllm' | п'оррп'.....

[ст. 32—47] а'ba'c'de'fg'f | h'ik'l'im'h'

Подобное уродливое и бездарное произведение выдается за стихи Лермонтова! Вот что написал Лермонтов:

1. — Иванъ Ильичъ, позвольте мнѣ поставить.
2. — Извольте. — Сто рублей. — Идетъ. — Ну, добрый путь.
3. — Вамъ надо счастье поправить,
4. А семпелями плохо. — Надо гнуть.
5. — Пусти. — На все?... Нѣтъ, жжется!
6. — Послушай, милый другъ: кто нынече не гнется,
7. Ни до чего тотъ не добьется.
8. — Смотри во все глаза. — Ва-банкъ! <sup>князь!</sup>
9. Гнѣвъ только портитъ кровь, — играйте <sup>ясь.</sup>
10. — На этотъ разъ оставьте хоть совѣты.
11. — Убита.—Чортъ возьми!—Позвольте получить.
- .....
24. — Дѣлами занять все?—Любовью... не дѣлами.
25. — Съ женой по баламъ?—Нѣтъ.—Играешь?—Нѣтъ... утихъ!
26. Но здѣсь есть новые. Кто этотъ франтикъ?—Шприхъ.
27. Адамъ Петровичъ!... Я васъ познакомлю разомъ.
28. Вотъ здѣсь прятель мой, рекомендую вамъ —
29. Арбенинъ.—Я васъ знаю.—Помнится, что намъ
30. Встрѣчаться не случилось.—По расскажемъ.

Схема метрическая ясна сразу; схема риѣмъ—также. Обѣ укладываются въ одну изящную формулу (ст. 1—30 Лерм.):

$$a_{10}b_{12}a_8b_{10} | c_6c_{12}c_8 | d_{10}d_{12} | e_{10}f_{12}f_{12}e_8 | g_{12}g_{12} | h'_{10}h'_{12}h'_{10} | k'_8k'_{12} | l_{12}l_{12} | m'_{12}n_{12}n_{12}m_{10}$$

Принципы метрики, надлежащимъ образомъ соблюденные, оказали бы нѣкоторую услугу и при реконструкции текста. Напримѣръ.

Ст. 1609+1610. Надо:

Князь?—Я бы сдѣлалъ то же. Ну а тамъ

потому что «Я бъ» разрушаетъ размѣръ.

Ст. 1785 (sic!). Надо:

Авось, справишь!

потому что этотъ стихъ риѣмуется со ст. 1781, а «исправимъ»—не риѣма къ «заставишь».

Ст. 1943+1944. Надо:

Тамъ мучениковъ ждеть!—Но я молю

здѣсь конъектура подкрѣпляется параллелизмомъ со ст. 1941+1942.

Ст. 2327 + 2328—неправильный; издатель, осторожный въ конъектурахъ (какъ и слѣдуетъ быть), врядъ ли рѣшится его исправить, но въ примѣчаніяхъ отмѣтитъ, что въ немъ—лишняя стопа.

Еще: «Прощанье» (I, 98—99). Если бы издатель вникъ въ схему риѣмъ (*ab aab*, ср. выше), онъ напечаталъ бы стихъ 29 такъ:

Но все-таки слезамъ твоихъ очей

ибо такъ сложилъ его Лермонтовъ, а не:

Но все-таки слезамъ очей твоихъ

хотя бы въ послѣднемъ видѣ онъ встрѣчался въ десяткѣ автографовъ.

Если проф. Абрамовичъ самъ не понимаетъ метрики (да и въ ариѣметическомъ счетѣ не очень твердъ), неужели нельзя было справиться, какъ надо печатать стихотворныя драмы и какъ считать въ нихъ стихи? Объ этомъ предметѣ трактуется особо въ руководствахъ по типографскому искусству апр., П. Коломнинъ, Краткія свѣдѣнія по типографскому дѣлу, СПб. 1899, стр. 271—294), и это извѣстно каждому хорошему метранпажу. Какъ долженъ выглядѣть въ печати стихотворный драматическій текстъ со всѣми ремарками, именами дѣйствующихъ лицъ и нумераціей стиховъ, можно видѣть на примѣрѣ «Горе отъ ума», изданнаго Н. К. Пиксановымъ въ вып. 8-мъ той же самой «Академической Библиотеки». Такихъ правилно напечатанныхъ драмъ можно найти многое множество: къ счастью для русской поэзіи, изданія, подобныя тексту «Маскарада», являются исключеніями.

Такимъ-то образомъ насчиталъ проф. Абрамовичъ въ «Маскарадѣ» 2398 стиховъ вмѣсто 2065; изъ этихъ 2398 не имѣютъ соответствующихъ по риѣмъ излишне присчитанные 333 «стиха», т. е.  $16\frac{1}{8}\%$  отъ 2065. Что ежели кому-нибудь вздумается по этому изданію произвести статистику риѣмъ или ритмическихъ ходовъ въ «Маскарадѣ»? Бѣдный статистикъ: сколько непроизводительнаго труда придется затратить предварительно на исправленіе нумераціи! Бѣдный Лермонтовъ, если статистикъ собьется въ двойномъ рядѣ цифръ! Бѣдный и издатель.



### III. РАЗМѢРЫ Д Е Л Ъ В И Г А.

Въ замѣткѣ о Лермонтовѣ (выше, стр. 144) я позволилъ себѣ отмѣтить, какъ одинъ изъ недостатковъ изданія, отсутствие обзора метрическихъ формъ. Отвѣтственность за это упущение несетъ не столько издатель, проф. Д. И. Абрамовичъ, сколько центральная редакция «Академической Библиотеки»: ей надлежало требовать отъ сотрудниковъ болѣе внимательнаго отношенія къ поэтикѣ и отвести ей больше мѣста въ комментаріяхъ. Доселѣ этотъ вопросъ, повидимому, не подвергался даже обсужденію; по крайней мѣрѣ, ни въ одномъ изъ вышедшихъ томовъ «Академической Библиотеки» нѣтъ слѣдовъ метрическаго изученія издаваемыхъ поэтовъ. Если бы въ подобномъ видѣ—съ неправильнымъ дѣленіемъ на стихи и строфы (или вовсе безъ послѣдняго), безъ метрическаго комментарія, безъ указанія на метрическія о ш и б к и поэта (онѣ встрѣчаются у самыхъ великихъ)—если бы такъ былъ изданъ авторъ древни или средне-вѣковъ, это вызвало бы общее недоумѣніе; ибо размѣръ поэтическаго произведенія—вещь сложная и не постигаемая съ наску: слѣдовательно, текстъ долженъ быть отпрепарированъ издателемъ и съ этой стороны. Предметъ этотъ имѣетъ перво-степенную важность, ибо отчетливое пониманіе размѣра должно быть приобрѣтено въ н а ч а л ѣ историческаго и эстетическаго изученія; потомъ уже выступаютъ вопросы лингвистическіе, стилистическіе, автобіографическіе, историко-литературные (для послѣднихъ метрика очень часто является единственнымъ ключемъ); и н а к о н е ц ѣ можно разрѣшить себѣ говорить о содержаніи и общечеловѣческой значительности произведенія.

Могутъ возразить, что метрика поэтовъ новаго времени не такъ сложна, какъ метрика поэтовъ болѣе отдаленныхъ временъ; но это заблужденіе: она все та же. Упростившись въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, она въ гораздо большей степени усложнилась и обогатилась въ другихъ.—Еще могутъ возразить, что требуемый нами обзоръ размѣровъ займетъ слишкомъ много мѣста, но въ-первыхъ, вопросъ объема для критическаго изданія—посторон-



- 8] Трохаическіи дистихъ а' b' с' съ произвольными рѣемами мужскими и женскими.

1823. *Пѣсня 5.* Что, красотка молодая (36)

II. Ямбы.

- 9] Двухстопный ямбъ съ произвольными рѣемами мужскими и женскими.

1823. *Успокоеніе.* Въ моей крови (10)

- 10] Трехстопный ямбъ съ мужскими и женскими окончаніями, безъ рѣемъ.

18\*\* . *Къ Морфею.* Увы! Ты измѣнилъ мнѣ (33)

- 11]  $\cup - \cup - \cup - \cup$ . Безъ рѣемъ. Формула: а' b' c' d' e'.....

1820. *Къ Амуру.* Еще въ началѣ мая (14)

- 12]  $\cup - \cup - \cup - \cup$ . Безъ рѣемъ. Формула: а'' b'' c'' d'' e''.....

1825. *Пѣсня 15.* Дѣвъ звѣ дочки. Со мною мать просталася (42)

1828. *Пѣсня 14.* Сонъ. Мой суженый, мой ряженный (34)

- 13] a<sub>8</sub>a<sub>8</sub>b<sub>8</sub>b<sub>8</sub>c<sub>8</sub>c<sub>8</sub>.....

18\*\* . *Отрывокъ.* На теплыхъ крыльяхъ лѣтней тмы (11)

- 14] Четырехстопный ямбъ съ произвольными рѣемами мужскими и женскими.

1814. *Къ поэту-математику.* Скажи мнѣ, Финеасъ любезный (195)

1817. *Илличевскому.* Пока поэтъ еще съ тобою (14)

1817. *Къ Илличевскому (въ Сибирь).* Я благодарности труда (61)

1817. *А. С. Пушкину.* А я ужель забыть тобою (37)

1817. *Элегія.* Немило мнѣ на новосельѣ (19)

1817. *Къ Шульгину.* Прощай, пріятели! Отъ поэта (24)

1821. *Въ альбомъ Б. У* насъ, у небольшихъ пѣвцовъ (25)

1821. *Къ Е. Баратынскому.* Ты въ Петербургѣ, ты со мной (70)

1823. *Къ С. Д. Пономаревой.* За ваше нѣжное участіе (32)

1825. *Въ альбомъ А. Н. Вульфъ.* Въ судьбу я вѣрю съ юныхъ лѣтъ (20)

- 15] Пятистопный ямбъ съ мужскими и женскими окончаніями, безъ рѣемъ («бѣлый стихъ»).

1829. *Отставной солдатъ.* Нѣтъ, не звѣзда мнѣ изъ лѣсу свѣтила (121)

- 16] Пятистопный ямбъ съ произвольными рѣемами мужскими и женскими.

18\*\* . Мы весело свои кончали дни (5)

NB. Александріискіи стихъ отсутствуетъ у Дельвига.

- 17] Разностопные ямбы съ произвольными рѣемами мужскими и женскими.

1822. *На смерть* \*\*\*. Я зналъ ее: она была душою (25)

III. Дактили.

- 18] Алкмановскій стихъ: — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪. Безъ риѣмъ.  
 Формула:  $a'_{10} b'_{10} c'_{10} d'_{10} \dots (— ∪ ∪)$ .  
 1829. *Пльсня 9*. По небу тучи громовыя ходятъ (10)
- 19] — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪. Безъ риѣмъ. Формула:  
 $a'_{13} b'_{13} c'_{13} d'_{13} \dots (— ∪ ∪)$ .  
 18\*\**. Бесѣда*. Весело, други, за чашей сидѣть съ стариками (8)
- 20] Дактилическій гексаметръ («героическій стихъ»). Безъ риѣмъ.  
 1824. *Купальницы*. Какъ! ты расплакался! слушать не хочешь и  
 стараго друга! (146)  
 1826. *Друзья*. Вечеръ осеннии сходилъ на Аркадью. Юноши, стар-  
 цы (78)  
 1826. *Геній-хранитель*. Грустный душою и сердцемъ больной, я на  
 одрѣ мой недавно (26)  
 1827. *Титирь и Зоя*. Нѣкогда Титирь и Зоя, подъ тѣнью двухъ  
 юныхъ платановъ (10)  
 1828. *Конецъ золотого вѣка*. Нѣтъ, не въ Аркади я! Пастуха зауныв-  
 наго пѣсно (180)  
 1828. *Цефизъ*. Мы еще молоды, Лиди! вокругъ шеи кудри вьются (35)  
 1829. *Изобрѣтеніе ваянія*. Въ кушу ко мнѣ, пастухи и пастушки!  
 Въ кушу скорѣе. (80)
- 21] Дистихъ первой архилоховской строфы (состоитъ изъ дакти-  
 лическаго гексаметра и дактилической триподи, усѣчен-  
 ной in syllabam). Безъ риѣмъ.  
 1823. *Романсъ 7*. Только узналъ я тебя—и трепетомъ сладкимъ впер-  
 вые (10)
- 22] Элегическій дистихъ. Безъ риѣмъ.  
 1820. *Надпись къ статуѣ Купидона*. Сидя на лвъѣ, Купидонъ будилъ  
 радость могучею лирой (4)  
 1820. *Надпись на статуѣ Флорентинскаго Меркурія*. Перстъ ука-  
 зуетъ на даль, на главѣ развилися крылья (4)  
 1823. *Эпитафія С. Д. Пономаревой*. Жизнью земною играла она,  
 какъ младенецъ игрушкой (2)  
 1825. *Мы*. Бѣдные мы! что нашъ умъ?—сквозь туманъ озаряющи  
 факель (4)  
 1825. *Н. И. Гнѣдичу*. Муза вчера мнѣ, пѣвецъ, принесла закоцитную  
 новость (6)  
 1827. *Эпиграмма*. Свитокъ истлѣвши съ трудомъ развернули. На-  
 праскы усилія (4)  
 1827. *На смерть Веневитинова*. Юноша милый! На мигъ ты въ наши  
 игры вмѣшался (8)  
 1827. *Утѣшеніе*. Смертнѣй, гонимый людьми и судьбой! Разставаясь  
 съ миромъ (4)  
 1827. *Смерть*. Мы не смерти боимся, но съ тѣломъ разстаться намъ  
 жалко (2)  
 1829. *Четыре возраста фантази*. Вмѣстѣ съ няней, фантазія тѣшитъ  
 игрушкой младенцевъ (8)  
 1829. *Удѣлъ поэта*. Сладко! Еще перечту! О, слава тебѣ, пѣсно-  
 пѣвецъ! (8)

1829. *Грусть*. Счастливь, здоровь я! Что жь сердце груститъ? Груститъ не о прежнемъ! (8)  
 1829. *Поэть*. Долго на сердцѣ хранить онъ глубокія чувства и мысли (6)  
 1829. *Слезы любви*. Сладкія слезы первой любви! какъ роса вы иссохли! (2)  
 1830. *Поясь*. Въ поясѣ дивномъ хранить Афродита приманокъ всѣхъ тайну (2)

- 23] Особый дистихъ, состоящи изъ дактилическаго гексаметра и такового же, усѣченнаго in syllabam. Безъ риѣмъ.  
 1815. *Къ больному Горчакову*. Здравія полный фіаль Гигея сокрыла въ туманѣ (16)

#### IV. Амфибрахи.

- 24] Двухстопный амфибрахи съ произвольными риѣмами мужскими и женскими.  
 1822. *Домикъ*. За далью туманной (25)  
 25]  $a_{11}a_{11}b_{11}b_{11}c_{11}c_{11}.....(u-u)$ .  
 1825. *Луна*. Я вечеромъ съ трубкой сидѣлъ у окна (14)  
 26] Амфибрахическая пентаподія, безъ риѣмъ. Формула:  
 $a'_{14}b'_{14}c'_{14}d'_{14}.... (u-u)$ .  
 1828. *Дамонъ*. Вечернее солнце катилось по жаркому небу (106)

#### V. Анапесты.

- 27]  $uu-|uu-|uu$ . Безъ риѣмъ. Формула:  $a''_6b''_6c''_6d''_6.... (uu-)$ . [Этотъ стихъ можно разсматривать также, какъ видоизмѣненіе гликонея. Ср. метрику стиховъ: «Мелки пташечки, ласточки» и «Γουνοῦμαί σ'ἐλαφῆβόλε»]  
 1828. *Пѣсня 7*. Сиротинушка-дѣвушка (16)  
 1829. *Пѣсня 11*. Какъ у насъ ли на кровелькѣ (24).  
 28]  $uu-|uu-|uu-(uu)$ . Безъ риѣмъ. Формула:  $a''_9b''_9c''_9d''_9.... (uu-)$ .  
 1815. *Пушкину*. Кто, какъ лебедь цвѣтушей Авзоніи (24).  
 1823, 1828. *На смерть собачки Амики*. О, Камены, Камены всесильныя! (33)

#### VI. Смѣшанные размеры.

- 29] Особый дистихъ, состоящи изъ дактилическаго гексаметра и амфибрахической триподіи. Безъ риѣмъ.  
 1820. *Евгенію*. Помнишь, Евгеній, ту шумную ночь—она улетѣла—(24).

## В. СТРОФИЧЕСКІЯ ФОРМЫ.

- 30]  $a_6 a_{12} b'_{12} b'_{12}$ .  
1814. *Эпиграмма*. Поэтъ надутый Клитъ (I).
- 31]  $a_7 a_7 b'_7 c_7 c_7 b'_7$ .  
1824. *Пѣсня 17*. На-яву и въ сладкомъ снѣ (V)
- 32]  $a'_8 b_8 a'_8 a'_8 b_8$ .  
1824. *Разочарованіе*. Протекшихъ дней очарованья (III)
- 33]  $a'_5 b_5 a'_5 b_5$ .  
1829. *Застольная пѣсня*. Други, други! Радость (IV).
- 34]  $a'_5 b'_5 a'_5 b'_5$ .  
1820. *Пѣсня 16*. «Дѣдушка» дѣвицы (VIII)
- 35]  $a'_7 b_5 a'_7 b_5$ .  
1819. *Утѣшеніе бѣднаго поэта*. Славы громкой въ ожиданьи (XV)
- 36]  $a_7 b'_7 a_7 b'_7$ .  
1820. *Разговоръ съ гениемъ*. Кто ты, свѣтлый сыкъ небесъ (XXII).
- 37]  $a'_7 b_7 a'_7 b_7$ .  
1814. *Старикъ*. Хлоя старика сѣдого (VIII).  
1820. *Къ мальчику*. Мальчикъ, солнце встрѣтить должно (IV).  
1820. *Диѳирамбъ*. Други! Пусть года несутся! (IV)  
1828. *Эпиграммъ*. Такъ пѣвалъ безъ принужденья (II).  
1829. *Пѣсня 12*. И я выйду ль на крылечко (III)
- 38]  $a'_6 b_6 a'_6 b_6$ .  
1815. *Къ Таушеву*. Еще въ молодые годы (VIII).
- 39]  $a_8 b_6 a_8 b_6$ .  
1823. *Элегія*. Когда, душа, просилась ты (VI).  
1823. *Романсъ 6*. Прекрасный день, счастливый день (IV).
- 40]  $a_8 b'_6 a_8 b'_6$ .  
1814. *Первая встрѣча*. Мнѣ минуло шестнадцать лѣтъ (VIII)
- 41]  $a'_8 b_6 a'_8 b_6$ .  
1815. *Ваххъ*. Прсшай, Киприда, Богъ съ тобою! (I)  
1829. Чю ты, паслушка, приуныла? (IV).
- 42]  $a'_8 b_8 a'_8 b_8$ .  
1815. *Къ Темиръ*. Какъ птичка рѣзвая, младая (VII).
- 43]  $a_8 b'_8 a_8 b'_8$ .  
1821. *Эпитафія*. Завидуйте моей судьбѣ! (I).  
1823. *Романсъ 5*. Вчера вакхическихъ друзей (IV).  
1823. *Къ ошейнику собачки Доминго*. Ты на Домингѣ бѣчно будь (I)  
1824. *Къ А. Е. Измайлову*. Мой по Каменамъ старши братъ (IV)

1825. *Въ альбомъ С. Г. К-ой*. Во имя Феба и Харить.  
18... *Моя хижина*. Когда я въ хижинѣ моей (VIII)

44]  $a'_8 b_8 a'_8 b_8$ .

1817. *Шестъ лѣтъ*. Шестъ лѣтъ промчалось, какъ мечтанье  
(I—XIV=I a, b, c; II a, b, c; III a, b, c; IV a, b, c; V; VI).

1823. *Къ птичку, выпущенной на волю*. Во имя Дели прекрасной (II).

1828. *Хоръ для выпуска...* Подруги, скорбное прощанье (VI).

45]  $a_{10} b'_{10} a_8 b'_{12}$ .

1817. *Эпитафія самому себѣ*. Что жизнь его была?—Тяжелый сонъ (I).

46]  $a'_{10} b_{10} a'_{10} b_{10}$ .

1824. *Романсъ 2*. Друзья, друзья! Я Несторъ между вами (IV).

47]  $a_{12} b'_{12} a_{12} b'_{12}$ .

1820. *Тихая жизнь*. Блаженъ, кто за рубежъ наслѣдственныхъ полей (IV).

48]  $a_{11} b'_8 a_{11} b'_8$  (v — v).

1822. *Романсъ 1*. Сегодня я съ вами пирую, друзья (VII)

49]  $a'_{11} b_{11} a'_{11} b_{11}$  (v — v).

1814. *Къ Доридѣ*. Дорида, Дорида! Любовью все дышетъ (IV).

50]  $a_{12} b_9 a_{12} b_9$  (v v —).

1823. *Пародія «Смальгольмскаго барона»*. До разсвѣта поднявшись, извощика взять (?)

51]  $a_8 b'_8 a_8 b'_8 a_8$ .

1821. *Музамъ*. Съ благоговѣйною душой (III).

52]  $a'_{10} b_{12} a'_{10} b_{12} a'_{12} b_{12} b_{12} b_{12}$ .

1820. *Къ Т-ой*. Могу ль забыть то сладкое мгновенье (I).

53]  $a'_8 b_8 a'_8 b_8 a'_8 b_8 a'_8 b_8 a'_8 b_8$ .

1824. *Жалоба*. Воспламенить васъ—трудъ напрасный (I).

54] Октава. I:  $a_{10} b'_{10} a_{10} b'_{10} a_{10} b'_{10} c_{10} c_{10}$  II:  $a'_{10} b_{10} a'_{10} b_{10} a'_{10} b_{10} c'_{10} c'_{10}$ .

1817. *Къ друзьямъ*. Я рѣдко пѣлъ, но весело, друзья! (II)

55]  $a_7 b'_5 a_7 b'_5 c_7 c_7$ .

1815. *Тлѣнность*. Здѣсь фіалка на лугахъ (VI).

56]  $a'_8 b_8 a'_8 b_8 c'_8 d_8 d_8 c'_8$ .

1829. *Къ П. Я. Плетневу*. Броженье юности унялось (I).

57]  $a'_8 b_8 a'_8 b_8 c'_8 d_8 e'_8 f_8 e'_8 f_8 c'_8 d_8$ .

1819. *Къ Евгению*. За то ль, Евгений, я Гораций (III)

- 58]  $a_8 b'_8 b'_8 a_8$ .  
1823. *Романсъ 3*. Не говори: любовь пройдет (IV).
- 59]  $a_{12} b'_{10} b'_{10} a_6$ .  
1820. *Эпиграмма рецензенту поэмы «Русланъ и Людмила»*. Хоть надъ поэмою и долго ты корпишь (I).
- 60]  $a_8 b'_8 b'_8 a_8 b'_8 a_8 c'_{12} c'_{12}$ .  
1823. *Въ альбомъ С. Д. Пономаревой*. О силы чудной красоты! (I)
- 61]  $a_{10} b_{10} b_{10} a_{10} b_{10} b_{10}$ .  
1817. *Къ И. И. Пущину*. Прочтя си разбросанныя строки (I)
- 62]  $a''_{10=11} b''_{10=11} c''_{11=14} (v-u)$ .  
1820. *Видѣнье*. Въ священной рощѣ я видѣлъ прелестную (XXII).
- Схема:  $v \text{ — } | \quad v \text{ — } v \quad || \quad v \text{ — } v \quad | \quad v \text{ — } v \quad | \quad v$   
 $v \text{ — } | \quad v \text{ — } v \quad || \quad v \text{ — } v \quad | \quad v \text{ — } v \quad | \quad v$   
 $v \text{ — } | \quad v \text{ — } v \quad || \quad v \text{ — } v \quad | \quad v \text{ — } v \quad | \quad v \text{ — } v \quad | \quad v$
- 63]  $a_6 =_7 b'_5 c_6 =_7 b'_5$ .  
1822. *Романсъ 4*. Одинокъ мѣсяць плыль (VI)
- Схема:  $— v \text{ — } | \text{ — } v \text{ — }$   
 $— v \text{ — } | \text{ — } v \text{ — }$   
 $— v \text{ — } | \text{ — } v \text{ — }$   
 $— v \text{ — } | \text{ — } v \text{ — }$
- Кретики образуются изъ трохаического стиха  $— v \text{ — } v \text{ — } v \text{ — } v \text{ — } v$ , въ которомъ вторая стопа разрѣшается въ  $— \wedge$  или въ  $\text{— } \text{—}$ .
- 64]  $a''_{10} b_{10} c''_{10} b_{10} (— v v)$ .  
1822. *Роза*. Роза ль ты, розочка, роза душистая ! (III).
- 65]  $a'_8 b_8 c'_8 b_8 (v — v)$ .  
1822. *Застольная пѣсня*. Ничто не безсмертно, не прочно (IV).
- 66]  $a''_5 b'_3 c''_5 d'_3$ .  
1824. *Пѣсня 2*. Пѣла, пѣла пташечка (V)
- 67]  $a'_{16} b'_{16} c'_{16} d_7$  (три дактилическихъ гексаметра и дактилическая триподія, усѣченная in syllabam; ср. № 21).  
1814. *Къ Дюну*. Сядемъ, любезный Дюнь, подъ сѣнью развѣсистой рощи (VIII)  
1815. *Хата*. Скрой меня, бурная ночь! заметай слѣды мои, вьюга (IV)
- 68]  $a'_{11} b_{11} c'_{11} d_5 (v — v)$ .  
1820. *Отвѣтъ П. А. Плетневу*. Зачѣмъ на меня ты и глупость, и злобу (VIII).



69]  $a_{16} =_{17} b'_{10} =_{11} c''_{11} d_5$  (v — v).

1821. *Диэирамбъ на прѣздъ трехъ друзей*. О радость, радость, я жизнью бывалою снова дышу (IV).

Схема:  $\begin{array}{c} \cup \_ \\ \cup \_ \\ \cup \_ \\ \cup \_ \end{array} \left| \begin{array}{c} \cup \_ \cup \\ \cup \_ \cup \\ \cup \_ \cup \\ \cup \_ \cup \end{array} \right\| \left\| \begin{array}{c} \cup \_ \cup \\ \cup \_ \cup \\ \cup \_ \cup \\ \cup \_ \cup \end{array} \right| \begin{array}{c} \cup \_ \cup \\ \cup \_ \cup \\ \cup \_ \cup \\ \cup \_ \cup \end{array} \left| \begin{array}{c} \cup \cup \cup \_ \\ \cup \end{array} \right.$

70]  $a'_{17} b'_{17} c'_{17} d_8$  (v — v).

1814. *Къ Лилетъ*, Лилета, пусть вѣтеръ свистить и къверху мятелица вьется (IV).

71]  $a''_{11} b''_{11} c''_{11} d''_6$  (три стиха, представляющихъ неудачное видоизмѣненіе versus asclepiadeus minor и гликоней).

18... *Къ ласточкѣ*. [x x x x x] едва зарумянится (III).

Схема:  $\begin{array}{c} \_ \cup \_ \cup \_ \cup \_ \\ \_ \cup \_ \cup \_ \cup \_ \\ \_ \cup \_ \cup \_ \cup \_ \\ \_ \cup \_ \cup \_ \cup \_ \end{array} \left\| \begin{array}{c} \cup \_ \cup \cup \_ \cup \cup \\ \cup \_ \cup \cup \_ \cup \cup \\ \cup \_ \cup \cup \_ \cup \cup \\ \cup \_ \cup \cup \_ \cup \cup \end{array} \right.$

72] Хоровыя дактилическія строфы, безъ риѣмъ, периодическія.

1814. *На взятіе Парижа*. Въ громкую цитру кинь персты, богиня! (72).

Стихи 1—10=I a ; 25—34=II a ; 49—58=III a

стихи 11—16=I b ; 35—40=II b ; 59—64=III b

стихи 17—24=I c ; 41—48=II c ; 65—72=III c

a состоитъ изъ десяти алкмановскихъ стиховъ (см. № 18).

b имѣетъ шесть стиховъ по схемѣ:

$\begin{array}{c} \_ \cup \cup \\ \_ \cup \cup \\ \_ \cup \cup \\ \_ \cup \cup \\ \_ \cup \cup \\ \_ \cup \cup \end{array} \left| \begin{array}{c} \_ \cup \cup \\ \_ \cup \cup \\ \_ \cup \cup \\ \_ \cup \cup \\ \_ \cup \cup \\ \_ \cup \cup \end{array} \right| \begin{array}{c} \_ \\ \_ \cup \\ \_ \cup \\ \_ \cup \\ \_ \cup \\ \_ \cup \end{array}$

c состоитъ изъ восьми дактилическихъ триподи, усѣченныхъ in duas syllabas.

73] Хоровыя логэдическія строфы, безъ риѣмъ, аперіодическія.

1828. *Хоръ изъ Колиновой трагедіи «Поликсена»*. Гелюсъ, Гелюсъ! (41)

## С. ОСОБЫЯ ФОРМЫ ВСЕГО СТИХОТВОРЕНІЯ.

74] Сонетъ.  $a'_9 b'_9 b'_9 a'_9 \mid a'_9 b'_9 b'_9 a'_9 \mid c'_9 d'_9 d'_9 \mid c'_9 c'_9 d'_9$ .

1827. Что вдали блеснуло и дымится.

75] Сонетъ:  $a'_{10} b_{10} b_{10} a'_{10} \mid a'_{10} b_{10} b_{10} a'_{10} \mid c_{10} d'_{10} d'_{10} \mid c_{10} c_{10} d'_{10}$ .

1822. *Вдохновеце*. Не часто къ намъ слетаегъ вдохновець.

1823. Златыхъ кудрей пріятная небрежность

1823. Я плылъ одинъ съ прекрасною въ гондолѣ

1823. *Н. М. Языкову*. Младой пѣвецъ, дорогою прекрасной  
1823. *С. Д. Пономаревой*. Въ Испани Амуръ не чужестранецъ

Въ заключеніе да будетъ позволено еще разъ выразить настоятельное пожеланіе, чтобы редакция «Академической Библиотеки» установила какъ общія правила для своихъ сотрудниковъ:

печатать стихи метрически правильно,  
отводить отдѣльную главу комментарія обзору метрическихъ формъ.

*Н. П. Киселевъ.*

24 декабря 1915.

## Вестибюль россійской благонамѣренности.

Этакое благородство мысли, терпимость всяческая, благодушность въ отношеніи къ явно чуждому декадентскому міросозерцанію, культурно (грѣхи наши тяжкіе!) воспринимаемому... Люди, для которыхъ извѣстная пословица прерывается вопросительнымъ знакомъ: «*homo sum?*...»—а за симъ выводъ (и не удивительно!) колеблющійся. Все очень хорошо, безъ тревоженія, почтенно въ мѣру, очевидно безконечно, и—аахъ! какая же все это скука! до посоловѣнія, до обморока, до бѣгства куда-нибудь (пропадайте мои устремленія!), хоть въ Джэка Лондона<sup>1)</sup>.

Какая пошла гадость! ахъ, какая гадость! Раньше (и не такъ давно) все до чрезвычайности ясно было: всѣ знали, что изъ чего выйдетъ.—Но пришелъ знаменательный 1907 годъ и протрубилъ Венгеровъ — «Торжество Побѣдителей». Тогда оно и сказалось. И пошло. Разверзлись нѣдра пудовыхъ ежемѣсячниковъ и равнодушно въ оныя потекли декаденты. Тогда Иванъ Иванычъ Ивановъ передѣлалъ бобрикъ на прямой проборъ, приобрѣлъ чернильницу, вышелъ изъ консисторіи въ отставку, купилъ за двугривенный на толкучкѣ затрепаннй старый сборникъ «Шиповника» — и сдѣлался критикомъ. Тупоумія наследственнаго и благоприобрѣтеннаго ему было не занимать, а нахальства и фрондерства относительно всякой данной вещи нанюхался онъ предостаточно на разныхъ пристроечкахъ и антресоляхъ. И тутъ выяснились его глубоководныя и многопримѣнимыя универсальныя качества. Съ одной стороны Иванъ Иванычъ обладаетъ (какъ показалъ опытъ) серьезностью несокру-

<sup>1)</sup> Котораго, кстати сказать, декаденты читали въ 1904 году, а наши грызуны только теперь открыли.

шимой и способностью браду свою уставлять куда угодно; съ другой—пишетъ такъ, что никого не затрудняетъ (хотя никто ничего и не понимаетъ но... развѣ это требуется въ порядочномъ журналѣ?); съ третьей — имѣеть какіе то непомѣрно внутренне и страхъ какіе существенные контакты съ декадентами. Чего же можно еще пожелать? Всякому дай Богъ такого критика! — ему цѣны нѣтъ. Особенно такой критикъ нуженъ журналу благонравному, тихому, съ микроскопическими затѣями на чужой ладъ. — Критикъ нашъ вѣрно внѣдряется въ благонравный ежемѣсячникъ. Неразбериха идетъ! — описать невозможно, но благонравіе все покрываетъ.—Но та самая лѣвая литература вдругъ возьметъ да и подсунетъ Иванъ Иванычу такое сочинение, которое никакъ подъ его благожелательное пусто-сердечіе не подходитъ. Ужъ его Иванъ Иванычъ и такъ, и сякъ прикладываетъ, примѣряетъ — должно подойти! и все-таки не подходитъ. Мучается, мучается бѣдняга-критикъ, изъ силъ выбивается. И тутъ то его и прохватываетъ благородное негодование... Помилуйте, онъ, слава Богу, тоже не дуракъ, и почиталь кое-что, и не совсѣмъ профанъ и все такое, а вотъ — скажите! — читаетъ, читаетъ, —

...А нѣтъ, не веселить  
И сердца, такъ сказать, ничуть не шевелить.

Ну, а слѣдовательно... — бей его и въ усь, и въ загривокъ. Пошла писать губернія.

И вотъ въ благонравнѣйшемъ и благонадежнѣйшемъ журналѣ «Сѣверныя Записки» пишетъ такой «дикий» критикъ—г. Андрей Полянинъ. Плохо ли, хорошо ли, но пописывалъ онъ весьма безвредно — и въ нелегкіи часъ вздумалось «Сирину» напечатать романъ Андрея Бѣлаго «Петербургъ». Кажется, только радоваться должны наши благонравствующие — увы, «Петербургъ» на самую малую долю миллиметра къ мѣрочкѣ благонамѣренныхъ не подошелъ. Думаемъ, что благомыслящимъ ясно, что Бѣлый теперь первый нашъ прозаикъ и что противопоставить они ему никого не могутъ <sup>1)</sup>. Но это — «мало ли что!»—а къ мѣрочкѣ

<sup>1)</sup> Лучшии «ихъ» прозаикъ, г. Сергѣевъ-Ценскій, безъ Бѣлаго шагу ступить не можетъ.

не подходить. И начинается <sup>1)</sup>. Раньше всего объявляется, что нужно писать не стихами, а прозой (нечего сказать, — открытие!), ибо у нас проза никуда не годится (а Ремизовъ? Розановъ? «Огненный Ангель?»). Потомъ: принципы символистовъ въ дѣлѣ обработки стиха неправильны и «глубоко неправильны» (можетъ быть, «Сѣверныя Записки» знаютъ болѣе правильный путь?—но тогда скорѣе откройте его намъ, утопающимъ въ безднѣ невѣжества!), и обработанная по принципамъ этимъ проза «явила бы намъ... всѣ признаки дурного художественнаго письма». Но: «въ романѣ Андрея Бѣлаго есть черта разительная, черта, отличающая первоклассныя произведенія искусства: неоспоримая органическая слитность «содержанія» и «формы»...» (Вотъ тебѣ и на! только что принципы символизма оказывались средствомъ, для достижения «дурного художественнаго письма», а непосредственно — фраза къ фразѣ — за симъ оказывается, что существеннѣйшии и главнѣйшии его принципъ, эквивалентность формы и содержанія — «есть черта разительная, отличающая первоклассныя произведенія искусства», — ничего не понимаемъ). Неожиданное это открытiе такъ ошеломляетъ бѣднаго крика, что онъ даже негодуетъ на Брюсова, почему то заподозрѣваемого въ несочувствiи формулъ: «форма равенствуетъ содержанiю», и абзацъ кончается: «что значить усовершенствовать, «обработать» художественную форму, какъ не усовершенствовать свое содержанiе»? <sup>2)</sup>. Слѣдующи абзацъ: «романъ Андрея Бѣлаго — блистательная иллюстрацiя старой и вѣчно новой истины: дурно писать — значить дурно мыслить и дурно чувствовать». Слѣдующая фраза (очевидно, какъ выводъ изъ предыдущей): «П е т е р б у р г ъ открываетъ намъ одно драгоценнѣйшее, увлекательнѣйшее свойство Андрея Бѣлаго, свойство гения (вотъ даже какъ!): вкусъ къ величiю, къ самому важному, — къ о с н о в н о м у». Увы, мы опять ничего ровно не понимаемъ: писатель, обладающiй свойствомъ гения, дурно пишетъ, дурно мыслить, дурно чувствуетъ,—извините насъ, но что же въ немъ тогда гениальнаго? Далѣе этотъ же самый гениальный Андрей Бѣлый, обладающи увлекательнѣйшимъ вкусомъ къ о с н о в

<sup>1)</sup> «Сѣверныя Записки», июнь 1914, стр. 134—142.

<sup>2)</sup> Вдохновенный сей трюизмъ (кромѣ того—просто дрянная игра словами) набралъ курсивомъ.

н о м у (курсивъ г. Полянина), «оперируя событиями, засуеиваетъ (??) ихъ до того, что они становятся с л у ч а я м и».

Но вотъ кульминационнй пунктъ благороднаго негодованія: «почему же съ первыхъ (же) страницъ романа читательское воображеніе упирается, отказывается отъ с о т в о р ч е с т в а?» Кажется ужъ вопросъ несложный, а все же г. Полянинъ своими средствами его разрѣшить не можетъ. Ясно — или романъ негодный, или в о о б р а ж е н і е это не перваго сорта (г. Полянинъ, какъ будто, склоняется къ первому рѣшенію).

Дальше «гениальный» Андрей Бѣлый получаетъ слѣдующій комплиментъ: онъ — художникъ, дурно воспитанный (странная, ей-ей, «критика»!). — Черезъ страницу съ ужасомъ читаемъ, что нѣкій художественный приемъ «гениальнымъ образомъ использованъ Толстымъ въ «Войнѣ и Мирѣ», гдѣ значительность теории, пропагандируемой Толстымъ-мыслителемъ, обусловливаетъ необычайную настойчивость Толстого-художника»; тотъ же приемъ, примѣняемый Бѣлымъ, оказывается неоправданнымъ, ибо фразы, конкретно имъ управляемыя, «лишены значительности»... и далѣе: «остаеся предположить (что такое? сердце замираетъ: п о с л ѣ д н е е предположеніе!), что гипнотическую силу въ нихъ (фразахъ) авторъ полагаетъ не въ интеллектуальномъ, а (horribile auditu!!) въ звуковомъ ихъ содержаніи». Вотъ теперь и вылѣзаетъ шило изъ мѣшка. Всѣ остальные глупости <sup>1)</sup> и вилянье хвостомъ [«если бы мы не знали, что именемъ этимъ (Андрей Бѣлый) подписаъ цѣлый рядъ цѣнныхъ (!) стиховъ...»]

---

<sup>1)</sup> «Аллитерация мелка (курсивъ г. Полянина) для прозы (!)» — Состоянія Абреухова психіатръ — по словамъ Бѣлаго — назоветъ псевдо-галлюцинацией, отсюда выводъ: Бѣлый не увѣренъ въ силѣ своихъ изобразительныхъ средствъ. — «П е т е р б у р гъ — вырождающіися потомокъ Бѣсовъ» — «Презрѣніе плохой стимулъ для творчества вообще и художественнаго въ частности (богатая смысломъ фраза!): въ презрѣніи нѣтъ огня» (а какъ же быть со Свифтомъ, Распе, Бюргеромъ, Раблэ?). — Стр. 139 доказываетъ, что негодный поручикъ Лихутинъ, надѣвши петлю на шею, сталь чѣмъ-то въ родѣ Гуса на кострѣ. — «Когда отъ Бѣлаго требуется н р а в с т в е н н а я (курсивъ Полянина) оцѣнка, художника нѣтъ». — На той же страницѣ оказывается, что у Бѣлаго есть фразы «изумительныя по своей олъзненной проніцательности». — Бѣлый «художникъ-варваръ, чернящій кистью сонной фальконетова Петра... — Въ стихахъ Тютчева есть «к с т р а к н о с т ь интеллектуальной консистенціи»... (??) и т. д., и т. д.

уже меркнуть. — Почему так мечется наш критик? То Бѣлый — гени, то онъ — человекъ съ дурными манерами, да еще безнравственный (какие отсюда выводы могутъ быть? — да и нѣтъ никакихъ; есть какая то напыщенная, беспомощная болтовня о томъ «что для того, чтобы проложить новые пути въ прозѣ, надо, прежде всего, не быть стихотворцемъ» — и все)... Но великолѣпно выразился Козьма Прутковъ: «Если на клѣткѣ льва увидишь надпись «гиппопотамъ» — не вѣрь глазамъ своимъ». Г. Андрей Полянинъ смотреть и глазамъ не вѣритъ: видитъ одно, а по своей «долбицѣ умноженія» благонамѣреннѣйшей читаетъ другое и.. забываетъ гениальнаго Козьму: вѣритъ не глазамъ, а надписи. Вредно писать о томъ, чего не знаешь, и не бесполезно бы было г. Полянину прочесть «Символизмъ» Андрея Бѣлаго, гдѣ презрѣнной звуковой сторонѣ словъ отведены добрыхъ двѣ статьи. А претензии и придурковатый тонъ мольеровскаго доктора лучше бы бросить до поры, до времени, покуда не научишься тому, что нужно для того, чтобы судить писателей.

*Сергѣй Бобровъ.*

## Девяносто шестая проба.

Духъ современности словно вышелъ изъ парикмахерской.

(Е. Шоръ. «Музыкальный альманахъ», стр. 116).

Фразу, что является нашимъ эпиграфомъ, можно толковать разнo. О какомъ духѣ идетъ рѣчь?—Намъ любопытно было бы знать—представляется ли автору современность въ видѣ достаточно обширной парикмахерской, откуда исходятъ благовонія лучшаго шампуня и иныхъ средствъ, подъ благотворнымъ дѣйствіемъ которыхъ обрастаютъ не только лысые черепа, но и всякая иная посуда, и тѣ-то благовонія являются д у х о м ъ? Или, иначе—духъ знаменуетъ собой душу современности, выходящую изъ самой обыкновенной парикмахерской?—Въ такомъ случаѣ дѣло усугубляется: ясно, что отъ духа современности исходить духъ парикмахерской.—Но какъ бы то ни было: наблюдателю позавидовать нельзя. Дѣло обстоитъ плохо, и еще потому плохо, что, какъ извѣстно, намъ не представляется возможности покинуть нашу современность, сколь бы ретроспективно мы ни возникли.—Правильно ли восклицание нашего моралиста?... Ахъ, до нельзя правильно!—настолько необыкновенно вѣрны были лишь рѣченія одного опереточнаго генерала, которому адъютантъ на всякое распоряженіе патетически восклицалъ:

— Ваша рѣчь есть истина святая, ничего умнѣе не слыхалъ!

Что, правда, можемъ мы возразить нашему автору? Вѣрно онъ почуялъ запахъ—куаферскія все пошли тенденции. Ничего мы не будемъ возражать, мы согласимся; это будетъ удобнѣе и для насъ и для автора.



Послѣ того, какъ мы твердо и незыблемо установили, что: «духъ современности (словно) вышелъ изъ парикмахерской», мы можемъ съ легкимъ сердцемъ приступить къ обследованію и разсмотрѣнію именно современности. Очень понятно, что намъ невозможно разобрать современность во всѣхъ ея разнообразныхъ проявленіяхъ, но зато мы имѣемъ возможность изслѣдовать ее; такъ сказать, въ микрокосмическомъ порядкѣ. Если нѣсколько человекъ соберутся вмѣстѣ и будутъ о современности говорить, то несомнѣнно, что она будетъ съ ними, въ нихъ, и рѣчи ихъ отразятъ ее съ достаточной полнотой.

И вотъ передъ нами книга, изъ которой извлекли мы только что цитату столь ослѣпительной вѣрности <sup>1)</sup>. Несомнѣнно, что вся она цѣликомъ принадлежитъ современности,—самый лучшии отечественный модернъ (первый сортъ—ни въ чемъ не уступаетъ заграничному). Въ этомъ альманахѣ все до чрезвычайности современно,—ретроспективенъ только форматъ, повторяющій таковой же клавесинныхъ нотъ. Здѣсь базируется, но здѣсь же и оканчивается традиція альманаха. Но такъ какъ форматъ клавесинныхъ нотъ былъ существенно связанъ съ этимъ инструментомъ, а «Музыкальный альманахъ» связанъ лишь со второй своей частью, то въ прелестно-прекрасно-тонкомъ эстетствѣ этомъ необходимости никакой не было, а присутствие его лишило книгу и ея, такъ сказать, штатнаго достоинства—внѣшняго благообразія.

Засимъ отправимся въ изслѣдованія.—Первое, что насъ страшно тронетъ, будутъ слова: «Редакція: Г. Ангертъ, Е. Шоръ». Тутъ намъ приходитъ на память, что какъ разъ этими именами, а не какими-нибудь другими, была помѣчена книга Д. Шенневьера «Кл. Дебюсси и его творчество»<sup>2)</sup>, а книжка эта весьма

<sup>1)</sup> «Музыкальный альманахъ». Статьи Л. Сабанѣева, Г. Ланца, А. Шмулера, Г. Ангерта, В. Шлецера, К. Аргамакова, Е. Шора, Э. Розенова, А. Шенберга, В. Витта. Редакція Г. Ангерта и Е. Шора.—Издательство «Бегховенской студии». М. 1914.

<sup>2)</sup> Д. Шенневьеръ. «Кл. Дебюсси и его творчество». Пер. съ франц. Е. Шоръ и Г. Ангертъ. М. Изд. Н. и С. Кусевичкихъ, 1914.—Безподобная книжонка эта можетъ всякаго изумить до послѣдней степени. Въ Западной Европѣ, и въ частности во Франціи, есть прекрасный обычай:—нѣкии антрепренеръ ангажируетъ нѣкоего музыканта на рядъ концертовъ, и правой рукой поддерживаетъ святое искусство, лѣвой же рукой,

и весьма любопытна съ нѣкоторыхъ точекъ зрѣнія.—Далѣе мы видимъ «Прологъ»,—не «Предисловіе» или даже «Увертюру», а «Прологъ». Въ немъ всего десять строчекъ, но онѣ весьма энигматичны: съ одной стороны редакторы желаютъ сдѣлать альманахъ «маякомъ, пламенѣющимъ мыслью», съ другой стороны «нашъ альманахъ—только часовенка». Какъ видитъ читатель, получается нѣчто весьма современное и усовершенствованное: портативный и удобный въ дорогѣ маякъ-часовенка. Въ сооруженіи этомъ горитъ «лампада», при чемъ зажигается она не установленнымъ порядкомъ, а—«благословеніемъ и проклятіемъ». Прекрасная лампада! наиудобнѣйши свѣтильникъ! И дешево, и почтенно—и не хлопотно, и порывно.

Далѣе идутъ самыя статьи. Пустяки и глупости напечатаны въ часовенкѣ-маякѣ потрясающія, каждая статья тупѣе своей предыдущей и послѣдующей. Зрѣлище, достойное поистинѣ умиленныхъ рыданій.

Г. Сабанѣевъ на стр. 9 утверждаетъ гегемонію Скрябина, а на стр. 14 говоритъ, что Скрябинъ «плыветъ противъ теченія». Хорошее теченіе и недурная гегемонія.

Замѣчательную статью написалъ г. Ланцъ. Называется она «Философія музыки» и содержитъ въ себѣ слѣдующія откровенія.—На стр. 30 и 31 читатель узнаетъ, что философскую сущность музыки показалъ и открылъ Вагнеру Шопенгауэръ и что, «если отъ чрезмѣрнаго преобладанія и какъ бы умышленной назойливости философскаго элемента въ композиціяхъ Вагнера теряетъ истинная красота и эстетическая самостоятельность музыки, то безусловно въ силу этого повышается ея эффектъ». Что же это за эффектъ?—оказывается, что это сумма «чисто

---

которой совершенно не извѣстно, что творить ея антиподъ, нанимаетъ какого-нибудь прохвоста изъ газетчиковъ для прославленія своего музыканта. И въ результатѣ—статья въ распространенномъ органѣ съ факсимиле, біографіей, нотами, массой снимковъ: «Великіи N въ ваннѣ», «Великій N съ зубочисткой», «Великій N на свиданіи съ извѣстной m-lle Z» и т. д.—и концертъ съ аншлагомъ. Съ такими вещами дѣлать нечего,—они будутъ въ свое время отмѣчены исторіей нравовъ—вотъ и все. Но зачѣмъ понадобилось Кусевицкимъ къ прѣзду Дебюсси въ Россію издавать съ такими торжественными подзаголовками мазню г. Шенневьера, которая никакими достоинствами, кромѣ исключительной глупости, не обладаетъ—вотъ надъ чѣмъ надо задуматься.

физиологических» воздѣйствіи музыки на слушателя. Мысль явно выкраденная у Уайльда, который заставилъ одного изъ своихъ персонажей воскликнуть, услышавъ слишкомъ сильный звонокъ:

— Кто это такъ по-Вагнеровски звонить?

Далѣе неожиданно оказывается, что «Шопенгауэръ мало оригиналенъ въ своихъ философскихъ воззрѣніяхъ» (стр. 40). Кончается статья г. Ланца ни съ того ни съ сего достаточно дѣльнымъ указаніемъ, что «связь музыки съ волей должна быть связью съ этикой, а не съ нервозностью чувственныхъ переживаніи»,—указаніе, очевидно, просмотрѣнное редакціей, ибо здѣсь г. Ланцъ разошелся діаметрально съ альманахомъ-часовней.

Статьи г.г. Шмулера и Ангерта вовсе ничтожны. Статья г. Шлецера «Принципъ формы и содержанія въ музыкѣ» являетъ намъ рядъ страницъ, исполненныхъ неграмотнаго и пустого дилетантскаго резонерства. Г. Аргамаковъ въ своемъ «Искусствѣ импровизации» движимъ, можетъ быть, и не плохими побужденіями, но все это—между прочимъ, походя,—а суконный стиль статьи весьма затрудняетъ ея прочтеніе.

Однако все, нами разсмотрѣнное и перечисленное—сущіе пустяки въ сравненіи съ «догматами экстатическаго эстетизма» г. Е. Шора, озаглавленными «Концертъ». Этой статьёй заканчиваются belles-lettres альманаха (далѣе идетъ педагогика и законовѣдѣніе), она является, такимъ образомъ, куполомъ маяка-часовенки. Ее не столько видно, сколько слышно, ибо именно въ куполѣ часовенки помѣщается та самая парикмахерская, откуда излетаетъ благовонящіи лучшими одеколонами духъ современности, о которомъ уже шла рѣчь.

Статья г. Е. Шора носить характеръ катастрофичный. Хамелеонное экстетство ея изназваннаго фаллицизма—поразительно напоминаетъ общественное бѣдствіе. Никакой связи между двумя, тремя ея абзацами нѣтъ, но на каждой строчкѣ авторъ заламываетъ позу исключительную. Не угодно ли разобратъся:

«Экстазъ—великая тогъ. Въ нее засасывается мѣръ...

«Беззвучно звучать затонувшіе колокола... ..

«Опредѣлить, что такое экстазъ—невозможно, его можно лишь изназвать»...

(Стр. 115, 116).

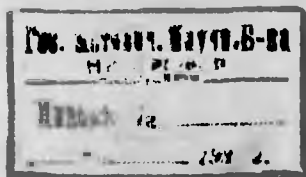
Такъ начинается статья. Изъясняется, что въ современности «экстаза почти нѣтъ» изъ-за психотерапии, изъ-за этой самой парикмахерской и объявляется, что авторъ «наперекоръ современности... ищетъ въ искусствѣ экстаза». И вотъ: аскетизмъ хорошъ, ибо при его посредствѣ «совершается вознесение духа на крыльяхъ не растраченной сексуальности... Фаллицизмъ универсальный культъ». За этимъ краткии конспектъ заборной литературы всѣхъ странъ. Однимъ словомъ: «Мужчины, не унывайте! Дорогой К., вышлите мнѣ еще четыре тысячи банокъ вашего цѣлебнаго средства для моихъ родныхъ и знакомыхъ,—пишетъ намъ подполковникъ Р. изъ Семипалатинска...» Да нѣтъ—это много скромнѣй! И такой тухлятины—десять страницъ! Въ результатѣ оказывается (стр. 124), что всѣ эти махровые выгибы совершаются на эстрадѣ во время концерта... и потому-то хороши и эстрада, и концертъ, и сексуализмъ. Трудно писать такія вещи, и до того трудно, что г. Е. Шоръ на стр. 118—119 дописывается: «Цѣнность нервной клѣтки не въ томъ, что она—видоизмѣнение сексуальной, но въ томъ, что она видоизмѣнение ея»...(??).

Съ полнымъ правомъ можемъ мы теперь сказать: .

— Цѣнность статьи г. Е. Шора не въ томъ, что она—видоизмѣнение парикмахерской, но въ томъ, что она видоизмѣнение ея!

О, нафабранный, надушенный, набрилліантиненный, нафиксатуаренный духъ современности! Зачѣмъ ты вышелъ изъ парикмахерской, зачѣмъ блеснулъ ты экстетнымъ фаллосомъ передъ г. Е. Шоромъ!... И вотъ тутъ и выясняется, какъ обмануты мы г. Е. Шоромъ—духъ современности и не думалъ выходить изъ парикмахерской-купола!—Да и нельзя ему оттуда выйти, ибо онъ, строитель, и есть самъ хозяинъ и труженикъ высокополезнаго этого учреждения.—А тутъ что то было не такъ...

Э. П. Бикъ.



Гос Цан  
ИСТОРИЧЕСКАЯ  
Библиотека

Гос Цен  
ИСТОРИЧЕСКАЯ  
Библиотека