ТРУДЫ И ДНИ
ИЗДАТЕЛЬСТВА «МУСАГЕТЬ».
ТЕТРАДЬ ВОСЬМАЯ.
МОСКВА 1916.
ТРУДЫ И ДНИ

ИЗДАТЕЛЬСТВА «МУСАГЕТЬ».

ТЕТРАДЬ ВОСЬМАЯ.

МОСКВА
1916.
СОДЕРЖАНИЕ

tetradи восьмой.

ОТДЪЛЪ I.

DANTEANA.

I. I. Vander Meulen. О планетныхъ сферахъ Дан-това «Рая» въ свѣтѣ астрософии. ......................... 9— 22
II. Н. Соловецкій. Божественная Комедія. ............ 23— 45

ОТДЪЛЪ II.

Николай Бердяевъ. Гносеологическіе размышле-ніе объ оккультизмѣ. ........................................ 49— 69
Н. Брусова. О музыкѣ ........................................ 70— 86
Н. Соловецкій. Символизмъ и фальсификація .......... 87— 91
Димитрій Недовичъ. Hermetika ................................ 92— 95
Сергей Дурылинъ. Академическія Лермонтовъ и лермонтовская поэтика .............................................. 96—134
Н. П. Киселевъ. Эфемериды.
II. Метрическія замѣтки къ Лермонтову .............. 135—147
III. Размѣры Дельвига. ..................................... 148—157
Сергей Боброзвъ. Вестибюль россійской благона-мѣренности ....................................................... 158—162
Э. П. Бикъ. Девяносто шестая проба ..................... 163—167
ОТДѢЛЬ I.
I.

О планетныхъ сферахъ Дантова «Рая» въ свѣтѣ астрософіи.

(Переводъ съ голландского по рукописи).

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

D a n t e, Par. V 122—123.

Возвышенныя, до сихъ поръ не превзойденныя никѣмъ, картины Неба, представленныя А л и г і е р и Д ан т е въ его «Paradiso», где онъ изображаетъ въ символическихъ образахъ свой дѣйствительный полетъ къ Богу чрезъ планетныя сферы, находятся въ столь строгомъ соответствіи съ астрософіей, съ ея учениемъ о существѣ планетныхъ сферъ небесныхъ, что кажется ненужнымъ подробнѣе отмѣтить это знаменательное соотвѣтствіе.

Однако предварительно должно определить и разъяснить то существенное различіе, которое искони существуетъ между а ст р о-С о ф і е й, звѣздною 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 в таинственной жизни высших планетарных сфер. Поэтому и в великом творении Алигieri предварительно изображается восхождение на Гору Чистилища (инча «Гора очищения»), принадлежащую еще земной сфере, а также пребывание поэта в «земном раё», и тогда лишь начинается повествование о вознесении на небо,—о восхождении по планетарным сферам «небесного рая» к Божественной Троице. В восхождении этом, первой ступенью котораго является восхождение по семи планетарным сферам,—изображается то, что является типическим для каждой сферы, развертывается картина всех различий в самом внутреннем существе отдельных сфер. Должно подчеркнуть, что сферы эти в изображении Алигieri взяты сами по себе, без всякаго отношения к земному средоточию, внѣ всякой зависимости от интереса к землѣ съ ея собственной сферой, оставленной позади—душою влекомою безостановочно ввысь и вперед.

Астрология, напротив, стоитъ на иной точкѣ зрінія, прининая землю за центръ своихъ созерцаній, изуча и познавая дѣйствія всѣхъ другихъ планетъ и созвѣздій лишь постольку, посколько они отражаются въ земной сфере, 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 созвѣздій на землю такимъ образомъ, что въ астрологическихъ силахъ, содержащихся въ каждой планетѣ, какъ астрологическому центрѣ, возникаютъ модификации, видоизмѣняющія совокупное вліяніе этихъ силъ относительно планеты-Земли.

Хотя и астрология, подобно астрософии, связываетъ съ каждой данной планетой или звѣздой опредѣленный, устойчивый типъ душевно-духовной силы, тѣмъ не менѣе она ограничивается лишь изученіемъ различія влиянія 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 восходить къ сферамъ планетъ небесныхъ и созвездій, чтобы пережить сущности ихъ, какъ таковые, внѣ привходящихъ извѣнъ влияній, внѣ всѣхъ иныхъ соображеній 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 чемь вниманіе 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 католическій 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—нисшеніе въ подземныя сферы, въ совокупности своей составляюций преисподнюю (Inferno). Сверхъ-земное и подъ-земное состояніе являются достояніемъ человѣческой души; въ зависимости отъ того, какъ совершаетъ свой земной путь душа, уготовляетъ ли она себѣ къ лицезрѣнію Бога, какъ въ первомъ случаѣ, или становится слугой богоотступника Люцифера, шагъ за шагомъ впадая во власть его и дѣйствіемъ его силы втягиваясь нѣдра земныхъ—совершается послѣднее странствованіе душъ по сферамъ космоса.

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 силы мудрости, получаемой въ ней свое отраженіе, подобно тому, какъ звѣздное небо отражается въ недвижномъ зеркалѣ морскаго лона. Такъ обрѣтается отобра-
жене свое и образъ своего подобія божественная премудрость въ самой низшей изъ семи планетныхъ сферъ. Лишь пассивный, негативно-отражающія 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 разнообразии безчисленныхъ формъ и отражающее въ своей поверхности всѣ проявленія и обнаружения въ ихъ разнообрази и даже противоположности.

Такой характеръ лунной сферы выявленъ въ твореніи Данте черезъ изображеніе душъ, представшихъ ему въ этой сфере 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 человѣческия облики еще можно узнать, но онъ расплывается, уплывая ввысь въ сіяніе, и впервые становится четко-зримымъ лишь въ высочайшей сфере неба, въ сіяніи Небесной Розы. Такимъ образомъ здѣсь ясно отмѣчено, какъ въ лунной сфере подлинныя обличія человѣческихъ душъ, хранящія свои идеальныя прообразы въ Небесной Розѣ, отражаются лишь какъ подобія. Изъ описанія Данте вытекаетъ, что въ лунной сфере пребываютъ преимущественно тѣ души, которыя не сдержали своихъ добровольныхъ обѣтовъ, данныхъ нѣкогда на землѣ. Они какъ бы оставили нѣсколько въ долгу у земли, хотя бы это и произошло, какъ въ обоихъ примѣрахъ Данте (монахинѣ Пиккарда и Констанціи), 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 вышнимъ 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 нѣть и быть не можетъ. Поэтому нарушение подобнаго добровольнаго обѣта предъ Самимъ Богомъ, даже и по внѣшнему принужденію, является по Данте про-
стукомъ, ибо воля давшаго обьтъ уже ему не принадлежитъ, а возвращена добровольно Богу.

Согласно творенiu Данте души, не сдержавши обьтъ, пребываютъ въ той сферъ, гдѣ всего менѣе возможно обрѣсть 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 Меркурия. Въ ней не только пребываетъ отраженіе божественной премудрости, но царствуетъ положительная сила, сочетающаяся съ послѣдней. Въ сферѣ Меркурия, благодаря мужественному дѣйствию этой силы, не только возникаютъ отраженные облиki премудрости, но воспринимается также и святъ небесный, обнаруживающійся, какъ собственный святъ, какъ сила святъ или способность этой сферы сіять (святиться). Силою собственнаго святъ сферы Меркурия премудрость изъ безцвѣтнаго отраженія становится живой, святозарной, образующей формы, творческой. Это свойство второй сферы обнаруживается у Данте въ томъ, что души, населяющія ее, обладаютъ свойствомъ излучать свой собственный святъ, являясь свободными отъ пассивности душъ лунныхъ и принадлежа къ чину душъ болѣе высокихъ. Святовая сила сферы Меркурия, соединенная съ небесною премудростью, обнаруживаетъ себя въ божественной справедливости, отпечатлываюсь въ сферѣ этой, какъ закономѣрность; право и законъ царствуютъ въ сферѣ Меркурия. Души, здѣсь обитающія, въ особенности подлежатъ вліянію этихъ обѣихъ силъ; поэтому 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 Меркурия сохраняется нѣкій земной отпечатокъ, слѣды земныхъ порывовъ, движения и до-
стяжении, человеческих интересов, память о жажде осуществления, как в речи императора ЮстинIANа (VI 112—114 и 121—123):

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

Живая справедливость въ насъ сердца,
Злу чуждая, на вѣки исполняетъ
Блаженствомъ и покоймь безъ конца!

Ф

Третья сфера—Венеры—обладаетъ еще одной новой силой. Въ ней не только свѣтозарно усваивается божественная премудрость, но въ нее излучается также и то, что обнаруживается 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 собственно свѣтомъ, но и собственнымъ тепломъ, духовнымъ пыланиемъ, подобны огню, зримы въ пламенпыхъ 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 несовершенноымъ 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 подобны души и одарены благочестивой природой, все же онѣ осуждены пребывать въ предѣлахъ третьаго неба, гдѣ божественная любовь воспринимается лишь несовершенно въ сравненіи съ тьмъ, какова она въ сферахъ болѣе высокихъ, болѣе близкихъ къ Небесной Розѣ. Не безъ основанія повѣстуетъ Данте, что встрѣтилъ въ этой сфере поклонниковъ и служителей идеи гармонии, выражающейся то въ устройствѣ общественныхъ связей между людьми—въ лицѣ Карла Мартелла, вѣщающаго (VIII 49—51):

Но миръ не долго мною обладалъ,
Когда-бъ иначе было, не свершилось
Тѣхъ горестей, что рокъ ему послалъ!
то в обладании даром строя пьесни—в образ трубадура Фолько Марсельского («сияющая и редчайшая драгоценност»... «ясность, подобная нежному рубину, на который пал луч солнца»).

Божественная любовь воспринимается и отображается в третьей сфере не в той всеполноте, в которой все являются объединенными друг с другом по слову Христа: «Да будете вс едини, как Я единь с Тобою, Отець!», не в совершенном своем всеединстве, но лишь в стремлении к нему. По учению астрosophии, в «неб Венеры» обретает свое сосредоточение и завершение все то, что тончайшим образом выражается в гамонии красок и звуков, в ритм началь, связанных так или иначе с сферой земли—с присоединением однако самостоятельного душевного начала. Этот гармонический строй, утонченный и одухотворенный, носит в себе вс идеальные основы всякаго художества, и сфера эта является последней из тых, где действенны духовные элементы, непосредственно связанные с землей.

Сфера Солнца (четвертая) в астрosophии разсматривается, как центральная в отношении семи планетных сфер. Тогда как в трех предшествующих сферах еще бросается взгляд назад, на землю, солнечная сфера есть первая, где небесная премудрость, божественный свят и божественная любовь сочетаются в столь совершенной гамони, что сама сфера сия становится первоисточником премудрости, свята и любви. Она является вратами и началом горних сфер, в которых господствуют различных степени совершенства, и где души блаженствуют, не видя ни единой тени земной,—блаженством, не омрачаемым ничьм, отража, как вечно сияние рая, свое совершенство. Благодаря совершенному излучению божественной премудрости, достигается блаженными душами истинное постижение тайны тайнь—троичности Бога. Они обретаются в ведении этого своей небесное ясство и становятся воистину детьми Божьими. Их должнo назвать мужами (героями) христовской мудрости. Данте помышляет в этой сфере
святыхъ мудрецовъ, великихъ посвященныхъ христианской, вѣчной премудрости. Альбертъ Великаго, Ому Аквинскаго и другихъ, во время земной жизни своей достигшихъ высо-чайшей степени совершенства на пути истиннаго богопознанія, благодарнаго богословія. Уже на землѣ, сіяя подобно солнцу, дарующему имъ свѣтъ и пыль, 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 горніхъ, солнечныхъ сферъ, утрачиваютъ всѣ черты земнаго человѣческаго образа. Данте изображаетъ ихъ облики сіяющими кругами, колесами, являющими символъ ихъ полной, завершенной въ себѣ самой (подобно кругу) совершенной мудрости. Каждое такое сіяющее колесо образуетъ живой кругъ; круги эти, въ числѣ двѣнадцати, сочетаюсь одинъ съ другимъ, образуютъ подобія тѣхъ верховныхъ сферъ, которыя именуются «небомъ неподвижныхъ звѣздъ», гдѣ завер-шается кругъ двѣнадцати основныхъ созвѣздій, правящихъ дви-женіемъ всѣхъ звѣздныхъ сферъ, ведущихъ ритмъ ихъ небес-ной гармоніи.

Астрософія видить 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 пла-неты. Въ совершенномъ согласіи съ этимъ воззрѣніемъ Данте помѣщаетъ въ солнечную сферу («небо Солнца») дѣтей Божіихъ, святыхъ мудрецовъ, питающихся постиженіемъ св. Троицы.

Насколько солнечная сфера является средоточіемъ и источ-никомъ свѣта, тепла (пыла) и жизни, истекающихъ на другія сферы, настолько въ сфере Марса силы эти обнаруживаютъ себя въ совершенствѣ дѣяній. Сила солнечной сферы преобразуется здѣсь въ силу свершенія, но свершеніе того, что подготовлено и предопредѣлено предшествующей ступенью божественной мудрости, въ силу святыхъ, совершенныхъ дѣлъ.
Так в творении Данте «небо Марса» изображается, как место пребывания душ, положивших жизнь свою за вёру, душ великих героев и святых мучеников. Это — борцы подъ стягомъ Христовымъ, мученики, доказавшие дёломъ жизни свое слёдованиемъ Христу. Потому Данте изображает обликъ душъ этихъ подобнымъ св. кресту, и нашимъ взорамъ является на «небъ Марса» образъ Распятаго. Мощь и духовная сила исполняютъ собой сферу Марса согласно учению астрософии; свойство сферы этой — мужественная жертва. Поэтому здсь несмолкаемо звучить небесная гармонія, которая выше всѣхъ словъ!

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

Сфера Юпитера, слѣдующая за сферой Марса, являетъ собой проявление тройкой (и трёхъ силы солнечной сферы, какъ силы справедливости. Эта сфера въ еще большей степени способна воспринимать могущественнѣйшее излученія высшихъ мировъ, ибо дѣйственная сфера Марса, отображая волю божественную, все еще привносить отъ себя элементъ собственной, особенной силы. Поэтому согласно Данте здсь обитаютъ души тѣхъ, кто на землѣ въ качествѣ владыки и властителя исполнилъ свой долгъ сообразно божеской волѣ и справедливости, не ища личной славы. Обнаружение божественной справедливости въ шестой сфере является непосредственнымъ отображеніемъ верховой воли Бога, проявляющаго себя въ актѣ справедливаго (законосообразнаго) воленія. Свойство, существенно характеризующее эту сферу, — подлинное отображеніе воли Бога, какъ таковой, т.-е. какъ законно-справедливой, — создаетъ послѣдовательно стремленіе непосредственно вознести къ Носителю верховой воли, дабы достичь прямого лицезрѣнія Творца и Вседержителя. Подобно тому, какъ планета Юпитеръ не только отражаетъ свѣтъ солнца, но сияетъ и собственнымъ сияніемъ на небесахъ, точно также и въ «сферѣ Юпитера» не только проявляетъ себя трёхъ силы солнечной
сферы, какъ божественная справедливость, но, благодаря отображению воли Божіей, рождается собственный свѣтъ и собственная сила. Данте опредѣляетъ эту шестую сферу черезъ символъ Въсовъ, какъ выраженіе божеской правомѣрности, давая въ то же время картину того, какъ души, обитающія въ этой сфере, сочетаются въ единомъ гигантскомъ образѣ Орла, сливающихся гармонически въ одномъ существѣ, служащемъ символомъ духовной силы и силы духа, восходящихъ отъ шестой сферы къ созерцанію Творца, Первооснователя всѣкой воли и силы; подобно орлу, парящему прямо къ солнцу, эти души, какъ одна душа, возносятся непосредственно къ Богу.

Седьмая и послѣдняя изъ планетныхъ сферъ—сфера Сатурна—содержитъ въ себѣ послѣдующую, высшую ступень лицеезрѣнія божественной сущности. Тріединая 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 рассматриваться, 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 лѣвницѣ, безпредѣльно впередъ и ввысь, туда гдѣ достигается не только постиженіе и созерцаніе божественной сущности, но гдѣ осознается и усваивается непосредственная жизнь Бога. Здесь напряженно-спокойно изживается дѣйствие божественной справедливости и божескаго волненія 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 отеческія объятія Самаго Бога, какъ Отца Небеснаго.
II.

Теперь для нас становится возможным дальнейшее разсмотрение взаимоотношения семи планетных сфер под иным углом. Четвертая, солнечная сфера является в данном случае центральной сферой, образуя исходный пункт разсмотрения. С этой точки зрения легко уясняется то обстоятельство, что между сферами:

третьей (Венеры) и пятой (Марса)
второй (Меркурия) и шестой (Юпитера)
первой (Луны) и седьмой (Сатурна)
заметно существенное соответствие в отношении типической действенной в них силы, а следовательно и в отношении преобладающего свойства каждой из них.

Сфера Венеры и сфера Марса, пребывающая непосредственно под и над солнечной сферой, обе содержат в себе силы тепла, божественной любви, излучаемой центральной сферой Солнца. В сфере Венеры однако сила эта отображается несовершенно, не будучи свободной от некоторой примеси «любви мирской», той так называемой «любви», которая связана с низшей природой и с земной оболочкой человечка и потому приковывает душу к послѣдней, как будто бы к чему-то цѣльному. Иначе—в сфере Марса, где излучаемая солнцемъ сила тепла, божественной любви, выражается в неизмѣнно-возрастающей духовной мощи подвига, способной принести в жертву земную оболочку ради болѣе высокой любви, вѣры в Христа, ради мученическаго вѣнца.

Извѣстная аналогія наблюдается также между сферами Меркурия и Юпитера. Воля Бога, высшая справедливость отображается второй сферой какъ бы в свѣтозарныхъ образахъ премудрости; тамъ царять право и мѣра. Обитатели ея воспринимаютъ оба эти начала, однако будучи еще отягчены земными стремленіями, славолюбіемъ. Въ сфере Юпитера воля Бога выражается непосредственно, какъ справедливость. Законъ Божій здѣсь яснѣе, точнѣе усваивается, души этой сферы исполнены совершенной гармоніи съ волей Творца. Такъ про-
хождение лежащей между ними центральной солнечной сферы преображает по существу ту же силу.

Первая сфера и седьмая, Луна и Сатурн, также взаимно-соответственны. Объ он суть сферы созерцательны, однако в то время, какъ въ первой обнаруживается исключительно отрицательная, пассивная созерцательность, въ сатурновой сфере насть встречаетъ положительный актъ созерцанія, чрезъ который рождается въ душѣ образъ Божества. Созерцательны 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, устримеривъ всѣ силы духа, еще будучи людьми, на созерцаніе Бога.

Объ нарушенный и обѣ исполненный—таково мѣрило, устанавливаемое Данте для обозначения низшей и вышей степени пути религиознаго созерцанія.

III.

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

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

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

Соотношеніе сферъ Луны и Марса въ данномъ случаѣ вполнѣ согласуется съ тѣмъ фактомъ, что между исходнымъ пунктомъ первой—землей и исходнымъ пунктомъ второй—Солнцемъ существуеть прямая противоположность. Лунная сфера исполнена
негативной силы отражения, тогда какъ на Марсе господствуетъ въ особенностности сила дѣйствія. Нейтральному настроению лунной сферы противопоставляется жертвенная сила сферы Марса.

Равнымъ образомъ сферы Меркурія и Юпитера противополагаются 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 противополагаются другъ другу, какъ любовь человѣческая—любви божественной. Такъ совершается величайшее преображеніе 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 обрѣтаетъ способность восходить въ болѣе высокія сферы, окрыляться въ восхожденіи своемъ. Не прежде, чѣмъ смолкнутъ послѣдніе отзвуки земли и наступитъ совершенное просвѣтленіе, какъ бы крещеніе въ свѣтѣ и пламени высокой солнечной сферы, не прежде, чѣмъ духовный свѣтъ и огонь сожгутъ всѣ следы земной пыли безъ слѣда, и душа отвратитъ свой ликъ отъ оставленныхъ позади міровъ, поднявъ свои примиренные съ Богомъ взоры ввысь,—обрѣтаетъ 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 созвѣздій. Она еще можетъ вмѣстѣ съ Данте поднятьсь 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 открывается путь неизреченный, путь уже не лицезрѣнія Бога въ его твореніяхъ, а дѣйственнаго стоянія души съ Нимъ,
переживания Бога, уподобления Богу, возврата в лоно Отца. «Небо девятое» («крystalлическое небо» или «Первый Двигатель») и «небо десятое» (или «Эмпирей»), являющееся непосредственной, совершенной формой самого Бога—где пылает неопорочное падением Люцифера видение Вечной Розы, остаются вне пределов астрософии, которая должна пребывать на этом пути в божественную Софию, в самое Премудрость Божию, возносящую душу Данте к видению лика Божия без покрова, к лицезрению Пресвятой Троицы.

J. Vander Meulen.
II.

Божественная Комедия.

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

Какъ-то невольно вспоминается это состояние, когда сталкиваешься съ тѣми, кто живеть на вершинахъ и простираеть черезъ вѣка свою благословляющую тѣнь.

Чудится, свободный вѣтеръ овѣваетъ лицо, грудь расширяется, и жажда борьбы и преодолѣнія, 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 цѣллю его поэмы, а онъ самъ, какъ живой знакъ стоитъ надъ вѣками и неизмѣнно вызываетъ грядущія эпохи культуры на состязанія.

Вѣдь онъ самъ въ своею 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 сплетаетъ его воедино царственно поднимается его строгиі образъ.

Здѣсь лежитъ величайшая опасность при изучении Данта.
Громада фактическаго материала, которая его окружает, привлекает внимание, вызывает безчисленные многотомные комментарии—узорная ткань разрывается на части и уже не виден прекраснейший рисунок, который можно разглядеть, когда она цель.

Единство, являемое прекрасной личностью, исчезает, культура, которая только и может быть явлена в совершенством этим единством, разлагается на первоначальные элементы, и историческое изслѣдование, разливаясь безудержной волной, топить и изслѣдующее и изслѣдователя.

Вотъ этой-то опасности мнѣ и хотелось бы избѣжать.

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

Не разь говорить онъ о необычайной значительности своей поэмы, называя ее «poema sacro», «sacrato poema», 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, замтѣте ученіе скрытое въ этихъ странныхъ строкахъ»—и вотъ это-то скрытое ученіе, связующее небо и землю и указующее «diritta via»—прямой путь восхожденія—мнѣ хотѣлось бы сделать явнымъ.

«Здѣсь восходятъ»—слышитъ Дань голосъ въ чистилищѣ; «здѣсь восходятъ», говорить онъ—и указующи, невѣтшающи знакъ—Божественная Комедія—запечатлѣваетъ этотъ призывъ къ восхожденію.

Если вглядѣться съ этой точки зрѣнія въ Божественную Комедію, если отнести 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 широки горизонты открываются передъ глазами, и строгая живая органическая система открывается символическому созерцанію.

*) Всѣ цитаты изъ «Божественной Комедіи» взяты по переводу Чуйко.
Весь мир живет здесь пронизанный лучами единства, и человек находит свой путь, свойственный его безконечной природе.

Не одиноким в создании этой системы является Данте.

Всю полноту мысли современной ему теологии и науки привлекает он, преломляя сквозь призму своей личности и то, что так несправедливо заслужило презрительно звучашее для современного уха название схоластики, преломленное им начинает звучать по-иному, начинает жить и действительно будить еще дремлющие предчувствия.

Механически-мертвенные для внешнего сознания догматы преображаются в живой мистике его созерцания, и, строгий католик, он, выявляя только свое глубочайшее ведение, продолжает оставаться на почве католицизма, оживленного пылающим огнем символического мироощущения.

Я не собираюсь исчерпать всю полноту возможных точек зрения на Данта, я хотел бы только осветить по-возможности, каким видел Данте мир и человека, каким видел он путь его мистического восхождения.

Невозможно, конечно, справиться во всей полноте с этой задачей — что может быть более могущественным, чем само произведение искусства, которое не только убеждает, но и властвует; но думаю, что разсмотрев с такой узкой точки зрения Данта, мы только выполним тот завет, который он дает своим произведениям.

Не легок будет наш путь.

«О вы, желающие слушать», говорит он, «вы слушающие в маленькой лодке за моим кораблем, шествующим с пынем, возвратитесь к вашим берегам. Не выступайте в открытое море, ибо может быть, теряя меня из виду, вы заблудитесь. Воды, в которых я теперь пускаюсь, никогда еще не были посещаемы. Минерва дует в мой парус, Аполлон ведет меня, а девять муз показывают Медведицы. Но вы, немногие, которые с раннего времени протянули шеи к хлебу ангелов, хлебу, которым живут здесь, но без возможности им насытиться, вы можете направить вашу лодку в открытое море, держась моего следа на воде, которая вслед за тьм становится гладкой». Не легок будет наш путь, но если, водимые Мусаге-
томъ и движимые молниеносной, завоевывающей мудростью Ми-
нервы, мы попытаемся двинуться по Пути, то мы увидимъ, что
движение это возможно лишь черезъ узкую тропинку своей инди-
видуальности, и слѣдъ этого движения для всякаго иного являет-
ся лишь слѣдомъ на водѣ,—мгновеннымъ, зыбкимъ указате-
лемъ направления въ текущемъ, всегда живомъ, многообрази-
возможностей.

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

Тѣснѣйшими узами связанъ человѣкъ съ безконечнымъ:
«О родъ человѣческий, рожденный, чтобы парить въ высотѣ»,
gоворить онъ, и горько жалуется: «Почему такъ падать при
малѣйшемъ вѣтрѣ?». А ясное сознаніе живой и дѣйственной
связи человѣка съ животворнымъ источникомъ бьтія исти-
раетъ слова; «Если бы я былъ тѣмъ, кого ты когда то создала,
tы вѣдь знаешь, Любовь, управляющая небомъ. О ты подняя-
вшая 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», говорить
Дантъ, «показывая вамъ свои вѣчныя красоты, однако глазъ
вашъ смотрѣтъ только на землю», а между тѣмъ для того, кто
сталъ смотрѣтъ на солнце дольше, чѣмъ это могутъ дѣлать
люди», открывается совсѣмъ иная, новая картина міра, и «опытъ—
источникъ откуда вытекаютъ», по словамъ Беатриче, «ручей
искусствъ»—переносится совсѣмъ въ иную область, приобрѣтаетъ
совершенно иное значеніе.

Въ этой области дѣлается яснымъ, что «слѣдующи органамъ
чувствъ, разумъ имѣетъ короткія крылья»; дѣлается яснымъ,
что «наше зрѣніе образуетъ не болѣе, какъ одинъ лишь лучъ
tого Разума, которымъ наполнены всѣ вещи»; дѣлается спра-
ведливымъ упрекъ: «Зачѣмъ вашъ умъ кичится точно петухъ?
Вы не болѣе чѣмъ уродливый насѣкомый—черви, которыя
ростъ не законченъ» и вспоминается, конечно только своей
тоской о преображеніи человѣка, голосъ изъ современности о
человѣкѣ—посмѣшищѣ и позорѣ передъ грядущимъ сверхчело-
вѣкомъ.
Весь мир как бы открывается с новой стороны созерцателю, конечность чувственного мира делается явной, делается явной его зависимость от ограниченности человеческого понимания, человеческой речи; только живой опыт, живое видение дают возможность в своем высшем аспекте переступить за грани конечного, и, преображаясь, переступающей узнает новые возможности.

Правда, по дороге к освобождению от уз конечного, созерцаемое по необходимости символизируется в образах доступных человеку: «Эти души появились здесь», говорит Беатриче, «не потому, что эта сфера была им назначена, но чтобы показать тебе между сферами ту, которая наименее возвышена. Так следует говорить вашему уму, потому что он схватывает только с помощью чувств то, что потом он деляет доступным пониманию. Поэтому-то Писание снисходит к вашим способностям—оно приписывает Богу ноги и руки, но подразумевает оно совершенно другое».

Но если и возможна символизация в образах некоторых областей созерцания, которых были бы иначе недосягаемы, то все же — «Безумец тот, кто надеется, что наш разум в состоянии будет проникнуть в безконечную тайну, которая содержит одну сущность в трех лицах, и это невозможное для разума преодолевается уже не им, но тем непосредственным, живым и самоочевидным образом, которому Данте дает имя веры, не веры—доверия к какому бы то ни было авторитету, но веры в ея высшем аспекте—видению тайны в их непосредственной сущности.

«Там мы увидим не когда, что наша вера подтверждается не доказательствами, но видением ясным самим собою, подобным видению тех первых истины, которыми принимаются человечком».

Здесь мы вступаем в область интуитивного виденья и символического метода выражения, потому что не может быть иного для человечка, когда он хочет говорить о том, что лежит в пределах слова, и эта невыразимость открывающаяся отмечается и Данте, когда в своем хождении находясь среди древних мудрецов он говорит: «Мы шли к свету, говоря
о томъ, о чемъ хорошо молчать, какъ было хорошо говорить объ этомъ тамъ, гдѣ я находился».

Метафизические термины, безсильные по существу, говорять въ этомъ случаѣ лишь о многообразии попытокъ символизации въ словахъ, доступныхъ человѣческому разуму, неизрѣченаго; пытаются лишь намекнуть на тѣ области, въ созерцаніи которыя можно найти созвучно звенящія струны, въ углублennомъ созерцаніи которыхъ можно осязать отдаленное подобіе того, что дается лишь цѣлостно, вѣ образовъ и понятіи.

Вотъ почему лишь сопоставлена ряда утвержденій различнѣй 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 говорить: «Въ небѣ, которое получаетъ самое большое количество свѣта, я былъ, и тамъ я видѣлъ такиѣ 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, рѣко подчеркнуто у Данта, и восходя къ первоисточнику бытія, пытаясь единымъ образомъ выразить полноту мирозданья, онъ говоритъ: «...и небо, украшенное такиѣ сшншмъ, принимаетъ образъ глубочайшаго разумъ, который даётъ ему движеніе и сообщаетъ свой отпечатокъ», а это и даётъ ему возможность утверждать относительность пространства и времени, когда онъ, говоря объ основѣ движения, утверждаетъ: «Это солнце не имѣтъ другого пространства, кроме божественнаго разумъ», когда онъ говоритъ о томъ, что «время имѣтъ 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 значения съ несомнѣнностью свидѣтельствуетъ о чувствѣ язвкости и относительности какъ того такъ и другого.

Основа міра лежитъ внѣ времени и пространства, она лежить и внѣ причинности, такъ какъ на вопросъ о причинѣ и
цели мира отвечает в форме обращения к глубочайшим творческим импульсам человека, обращения к той великой любви, которая одна является последним ответом на вопрос о творчестве: «Не для того, чтобы увеличить свое совершенство, ибо это невозможно, но для того, чтобы ею блеск мог сказать сия — я существует, в своей вечности, в течение времени и пространства, вечная любовь раскрылась и согласно своему желанию породила девять степеней любви (девять небес) не потому, что она оставалась в бездействии, ибо ни раньше ни после Слово Божие не пролетало над водами...»

В этом отрывке все интересно и знаменательно, здесь без сомнения скрыт ключ к истинному пониманию значения восхождения Данте по девяти сферам, здесь подчеркнуто их внепространственность, здесь подчеркнуто их явно астрологическое, но не астрономическое значение, здесь разорвано временновременно пространственными путями — открыт путь свободному восхождению, открыт путь иерархическому соподчинению творческих сторон мира.

Но если такой строй тых творческих областей бытия, которые обусловливают реализацию изначальных творческих импульсов, то о Начале творчества Данте говорит: «Я вверю в единого, вечного Бога, который приводит в движение необъятную любовь и желание, оставаясь сам недвижим», и это сплетение изменчивого и неизменного, единого и множественного является основным при противоположении мира относительного Абсолютному, мира бытия — изначально творческой основы мира, и часто повторяется, как будто Данте пытается возможно лучше запечатлеть это противоположение.

«Подумай только, читатель, был ли я удивлен, когда увидел зверя неподвижного в самом себе и меняющегося в своем изображении», говорит он о Грифоне, везущем колесницу Церкви, Грифоне, служащем отображением творящего Слова, и это замечание приобретает тем больший интерес и значительность, что изображение это является отраженным в глазах Beatricе, в глазах вечной любви, устремленных к созерцанию, и зависимость этой изменчивости от созерцающего, противоположение недвижного вечного непрестанно
изменяющемуся движению 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 субстанций» 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», Данте 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 ограничиваетъ эту область, которая подлежитъ лишь мистическому цѣлостному вѣднію, отъ области раздѣльно-множественнаго бытія, отъ области познанія.

Въ этой области какъ-то необычайно является сплетеннымъ во едино то, что неизбѣжно мыслится въ видѣ раздѣльныхъ понятій, и множественность и единственность 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 Данте говоритъ: «Я увидѣлъ и даже услышалъ, какъ клювъ его говорилъ и сказалъ своимъ голосомъ Я и Мой, хотя мысли его были Мы и Наші», 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 состоянии указать на ту, которую для меня выбрала Беатриче» ....«То, что умираетъ и что не умираетъ, есть не болѣе какъ сияніе 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, сосредоточивает, благодаря своей доброте, свои лучи в девятой сфере, как будучи зеркалом, сохраняя однако свое вечное единство, откуда он спускается до последних сил, ослабевая от действия к действию до такой степени, что создает только преходящие существа и под этими существами я подразумеваю рожденные вещи, которых создает движение неба при помощи зародыша или без зародыша».

«Небо...принимает образ глубочайшего Разума, который дает ему движение и сообщает свой отпечаток».

Вот этот длинный ряд образов, которыми Данте пытается намекнуть на эту область перехода, и простое их постановление указывает нам, что здесь конечно невозможно буквальное понимание слов и только отношение к ним в плоскости символизма дает некий объединенный образ.

«Этот круг понимается лишь тем, кто его образует. Его движение не определяется никаким другим движением, но всякое другое движение измеряется им» и в результате невозможности понимания этого круга тем, кто находится только на уровне человеческого, кто неспособен руководимый вечною Любовью найти в себе и через себя «девятое небо», может казаться странным упоминание о «быстром вращении тела, в свойствах которого сокрыта вся возможность бытия», но лишь до тех пор, пока не будет осознана как вне пространственность этого тела, так и вне время пространственность этого движения.

Еще выпуклее дублирует значение этих утверждений Дантэ, если мы сопоставим их с утверждениями Птолемея, у которого они несомненно были заимствованы, но получили при этом свою образную христианскую окраску:

«Бог обнимает единую шарообразную вселенную, как вечно совершенный Разум, в себе неподвижный, но являющийся причиной всякаго движения. Мир состоит изъ восьми прочных кристальных сфер, в которых земля заключена, как сердцевина луковицы в своих чешуйках. К наружной изъ восьми сфер, къ Первому Движимому, прикреплены неподвижные звезды. Эта сфера движается быстрым движением въ 24 часа вокруг земли и сообщает свое движение сферам семи планет, причем проводит эти планеты черезъ
отдельные знаки зодиака. Планеты следуют друг за другом снаружи в слéдующем порядке: Сатурн, Юпитер, Марс, Солнце, Венера, Меркурий, Луна. Эти восемь сфер образуют миér неизмéняемого и принадлежать элементу зеира, который в лучах солнца изливается на подлунный миér самым сильным и живительным образом» (K. Kiesewetter, Geschichte des Occultismus, Leipzig 1895, II 244—245).

Это астрологическое описание движения звéздного неба, планет и солнца, описание, в котором причудливым образом чередуются астрономические познания и философские умозрения, только у Данта, при его символическом миróощущении, превращается в часть его символической системы, но как видно из этого отрывка, заимствование Дантом астро
логического учения Птоломея является несомненным, и таким образом устанавливается весьма интересное соотношение Данта с астрологией, воззрения которой, символически пре
lомленная, гармонически сочетаются им с основами хри
стianства.

Я не говорю здёсь о предсказательной астрологии, пытавшейся из этого учения объ общей миróвой связи, о иерархическом строении мира, объ отображении во временном вёчном, выво
dьте конкретные заключения о грядущем, я говорю здёсь о цéлостной системе миropонимания, которую можно разсматри
вать, как символическое отображение мистически цéлостного восприятия мира.

Предсказательная астрология в лицé своих представите
лей могла быть ложной, могла заслуженно быть помéщенной в Аду, как это дёлает Данть с нёкоторыми из её пред
ставителей, но то, что составляет её основу, то, что является запечатлёным свидéтельством мистического опыта, то, что дает возможность относиться к миéру, как к символу, и раз
сматривать мировой процесс, как символический, все это поло
жено Дантом в основание своего здания, все это с несомнéн
ностью свидéтельствует о его близости кá астрологии в глубóчайшем значении этого слова.

Это соотношение с астрологией видно как на другихъ трудахь Данта, такь и в общей схéме построения Божествен
ной Комеди, схéмь его восхождения по планетамъ.
Для того чтобы подчеркнуть не астрономический (пространственный), а астрологический характер его отношения к этому восхождению, необходимо обратить внимание на то, что переходы из одной сферы в другую совершаются не в пределах пространства, а являются скорее перемеными состояния, перемеными области бытия: «Я не чувствовал себя восходящим в эту сферу», говорит он объ одном из таких переходов, «но я был уверен, что я там, видя, что моя Дама стала еще прекраснее», а двигающим началом является для него созерцание Беатриче: «Беатриче глядела вверх, а я глядел на нее и мог бы быть в такое же короткое время, которое требуется, чтобы наложить стрелу на лук и спустить ее, я прибыл в место, где и был поражен чудеснейшим зрелищем».

Если мы продолжим разсмотрение пути от первоначального единства к множественности, то мы на всем протяжении увидим влияние астрологических воззрений в сочетании с христианством, и здесь, так же как и ранее, выделяется область целостно-познаваемого:

«Так как в ваших школах учат, что ангельская природа такова, что она слышит, вспоминает и желает, то я скажу, что... их взгляд не прерван новыми предметами и они не нуждаются в воспоминаниях, потому что их мысли не разделина на части».

Принимая установленную в церкви так называемую Дюнисием Ареопагитом иерархию ангелов и развивая учение о миротворении, Данте говорит:

«Ангелы и чистая область, в которой ты находишься, могут сказать, что были созданы, как это действительно и есть, по всей их природе, но относительно названных тобой стихий (огня, воздуха, воды и земли) и вещей, которые исходят от них, одна лишь созданная сила придает им их форму. Созданной была материя, из которой они сделаны, созданной была сила, которая дает им форму, обитающая в этих звездах, вращающих вокруг самих себя. Душа животных и растений извлекает из организованной субстанции святых звезд свет и движение». Здесь надо отметить ту грань, которую кладет Данте между мирособразующими началами и местом их
приложения, между «силами» и «звездами», в которых они обитают и которые являются лишь местом обнаруживания этих сил, а далее Данте выделяет особую роль человека и говорит: «Но наша жизнь исходит без всякого посредника от высшей благодати и воспламеняется такой любовью, что желания никогда не потухают».

Здсь, какъ и ранѣе, я хочу позволить себѣ выписку изъ изложения системы Птоломея, которая позволит намъ лучше судить о ихъ близости.

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

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

Подлунный измѣненный миѳ созданъ изъ этихъ элементовъ и ихъ силъ и свойствъ. Смѣшеніе элементовъ совершаетъ, поддерживаютъ и прекращаетъ движение 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 влиянію звездъ» (Kiesewetter, II 245).

Объ этихъ влияніяхъ вѣчныхъ неизмѣнныхъ элементовъ вселенной Данте упоминаетъ неоднократно на протяженіи Его Комедіи:

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

Но если такимъ образомъ оправдываются утвержденія его биографовъ, что онъ изучалъ Птоломея, какъ мы видѣли, что результатъ этого изученія явилась существенная близость ихъ мировоззреній, то изслѣдуя далѣе мы увидимъ и несомнѣнную близость его утвержденій съ утвержденіями мистическіхъ писателей средневѣковья и позднѣйшаго временъ, мы увидимъ несомнѣнное и живое отношеніе къ той области, реальность которой утверждается оккультистами, но которая лежитъ въ предѣловъ неутонченныхъ человѣческихъ чувствъ.
Но прежде чем перейти к частностям, мне хотелось бы установить общую точку зрения на те пути, которые ведут, согласно утверждениям мистиков, к этой особой форме мироведения.

Согласно Рихарду Викторинцу созерцание может различаться как с точки зрения объекта, так и с точки зрения субъекта созерцания, и путь, устанавливаемый им, ведет сначала к расширению области созерцания в пределах доступных обычному человеку, затем выходить за эти пределы и наконец вступает в область созерцания божественного света, которому сопутствует полная отреченность от всех низших форм психических сил.

Как видно из этой классификации, подлинно мистическим созерцанием может быть названа лишь третья ступень созерцания, и если первая ступень должна быть непосредственно отнесена к углубленным состояниям обычного человека, то мы встречаем здесь и вторую ступень,—степень, когда при сохранившемся субъект-объектном отношении к окружающему, человек возвышается за пределы, доступные обычному человеку.

Эта ступень не может быть отнесена к области мистики, она является как бы результатом развития способностей человека за пределы обычных его способностей, но здесь отсутствует характерный для мистики признак—отсутствует поглощенность и субъекта и объекта созерцания, отсутствует то основное утверждение единства и неразложимости субъекта и объекта, которая характерны для мистического созерцания.

Здесь мы находимся как бы в области объективного исследования того, что раскрывается благодаря избытку субъективно-познавательных способностей человека, вышедшего за пределы, доступные обычному человеку; здесь мы находимся в области оккультизма, и если мистика может восходить к изначальному единству в силу своих основных свойств, то область субъект-объектного исследования принципиально не может покинуть области мира, основой которого служит множественность.

Даже здесь, за пределами обычных человеческих способностей, сохраняется пропасть между субъектом и объектом.
до тёх пор, пока она не окажется преодолённой единством мистического вълнія, и средневековое учение о двух родах истин — философской и религиозной, быть может, получает еще своеобразное освященіе.

«Царская мудрость... та безподобная наука», о которой говорить Данте, связывая ее с именемъ Соломона, является какъ бы синтезомъ этихъ двухъ вѣтвей соотношенія къ превосходящему обычные человѣческая способности, и здесь интересно освятить «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 благости Его.

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

Но если этимъ подчеркнуто мистическое единство какъ основание Премудрости, то и сторона субъектъ-объектнаго познанія является въ ней представленной, такъ какъ: «Самъ Онъ даровалъ мнѣ неложное познаніе существующаго, чтобы познать устройство мира 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 Данте, 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 приводить 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», говорить онъ, и утверждая этимъ возможность—
здесь чувствовать «проливание вечного дождя», он делает целый ряд утверждений, которые было бы чрезвычайно интересно сопоставить с утверждениями оккультистов.

«О воображение, выводящее нас так часто из себя до такой степени, что человек не слышит и тысячи труб, звучащих около него. Кто оживляет тебя, когда чувства не помогают тебе? Тебя оживляет свят, образованный в небе естественно и по божественной воле, направляющей его на землю», замечает Данте, и отмечив таким образом значение воображения, как способности воспринимать небесное, он говорит о значении сна, того особого сна, который делает человека способным к восприятию того, что остается скрытым при нормальных состояниях.

«В то время, как я мечтал и созерцал... меня охватил сон, который знает вещи прежде, чем они осуществятся». А еще в другом месте он говорит: «В час, близкий к утру... в час, когда наш разум, более освобожденный от тела, меньше озабоченный земными мыслями, является почти божественным в своих видениях, мню показалось, что я вижу во сне Орла»... Затем следует прекраснейший образ восхождения, и при пробуждении Виргил объясняет, что этот сон был результатом прихода Лючии—эдсю как бы устанавливается параллелизм объективной причины сна и его субъективного символического отображения, и этот параллелизм особенно подчеркивается дальнейшим, когда Виргил добавляет: «Затем она и твой сон исчезли вместе». Здесь, рядом с этим, интересно сдвинуть выписку из Корнелия Агриппы, автора, правда, более позднего, отделенного двумя столетиями от Данта, но попытавшегося создать своего рода энциклопедию оккультизма; мы увидим тогда, что и значение воображения и значение сна очень близки как у того, так и у другого.

«Если мы обладаем здоровьем телом и спокойным состоянием духа, если мы не отяжелены от тьды или питья, но в то же время не тяжелы лишениями, не возбуждены ни злобою ни сладострастием, наш свободный от всых вредных мыслей, чистый и божественный дух поглощает истекающие от божественных духов лучи и картины, как зеркало, и со-
зерцает гораздо яснее и вёрнее, чем при обыкновенной деятельности сознания, так как теперь божественными силы учат в ночной тиши дух, привлеченный в их среду; но и в бодрственном состоянии такой дух будет соединен с божественною силою и она будет руководить его поступками».

Так говорит Агриппа, а наряду с этим невольно вспоминаются упреки Беатриче: «Не помогло и то, что я выпросила для него внушения, которыми я призывала его в его сновидениях или иначе»...

Вспоминается тот ряд образов, приводимых Дантом, которые он заключает или начинает словами: «Тут мнё показалось, что я был унесен в восторженном видении».

Но и в этой области Данте проявляет своеобразную научность: «Мне показалось, что загорелось от солнечного пламени тогда такое огромное пространство неба, что никогда еще ни дождь ни реки не производили такого громадного озера... новизна звуков и этот огромнейший свят охватили меня таким желанием узнать причину, что я никогда еще не ощущал его с такою остротою, и вот она захотела удовлетворить мой взволнованный ум прежде, чем я попросил объ этом, открыла уста и сказала: ты вводишь сам себя в заблуждение ложным воображением, так что не видишь того, что ты мог бы видеть, если бы ты стряхнул его с себя». Здесь чрезвычайно любопытно указание на зависимость видения от субъективности созерцателя, а также попытка сопоставить субъективно-экримое с действительной причиной, и эта черта не оставляет Данта и в дальнейшем.

В Раю он пытается поставить опыт по чтению мыслей и говорит: «О удовлетвори сейчас же мою волю, блаженный дух, сказал я, и дай мнё доказательств того, что все, что я думаю, может отразиться на тебе». Рисуя образы блаженных в чертах близких тем, о которых говорят и Агриппа и Парацельс, он не забывает приписать им и своеобразное святовое одяние, соответствующее их внутренней сущности: «Я скрыта от тебя моей радостью, которая сияет вокруг меня и покрывает меня, как животное, укутанное в свой шелк»... «в то время, какъ
я говорилъ, въ лонѣ этой яркой ясности трепетало пламя быстрое и частое какъ молния»... «и вотъ другая изъ ясностей спустилась ко мнѣ и показывала, благодаря свѣту, которымъ 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 зависимости ихъ отъ внутренней сущности ихъ носителя совершенно соответствуютъ утвержденіямъ Агриппы.

Зачѣмъ преступленія такъ уродуютъ насъ?, говоритъ Данте, «гнусная жизнь, обезобразившая ихъ, скрываетъ ихъ и дѣляетъ ихъ неузнаваемыми», «и вотъ одинъ изъ этихъ несчастныхъ грѣшниковъ, бывший съ нашей стороны, былъ ужаленъ змѣй въ томъ мѣстѣ, гдѣ шея присоединяется къ плечамъ. И въ такое короткое время, какое требуется, чтобы начертить букву О или И, грѣшникъ воспламенился, упалъ, и сгорѣлъ до тла, оставивъ послѣ себя только пепелъ. 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:

«Ужасны всѣ мучимы влияніями злобы тѣ души, которыя благодаря своей ненависти и воображаемымъ печаламъ, создавать которыя ихъ побуждаетъ неосновательныя подозрительность, готовятъ себѣ самые ужасныя 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 обрѣщаются въ различныхъ звѣрей»... Вспоминается та пѣснь Ада (XXV), гдѣ описывается превращаемость человѣческихъ формъ въ звѣринья и въ заключеніе которой Данте говорить: «Такъ я видѣлъ въ седьмой ямѣ, какъ формы превращались поперемѣнно; пусть новизна предмета извинить меня, если перо мое недостаточно краснорѣчиво».

Продолжаю выписку изъ Агриппы:... «что, ихъ раздираютъ и пожираютъ ужасныя чудовища, то, что ихъ гонять черезъ лѣса, моря, огонь, воздухъ и ужаснѣйшія мѣста подземнаго
мног. То вдруг им кажется, что их схватывают ужасные демоны. Мы должны принять, что после смерти они находятся в состоянии подобном в земной жизни состояниям неистовства, мечтательности или меланхолии и сну с ужасными видениями».

Зависимость внешнего зримого от внутренних субъективных, причем состояние отмечает Данте в сцене с Паоло и Франческой.

Но субъективные состояния являются и движущим началом, причем в Аду движение совершается под влиянием страсти, в Чистилище под влиянием воли и наконец в Рая под влиянием экзотаза.

«Именем любви, уносящей их, проси их, и они полетят к тебе», советует Виргилий, указывая на Паоло и Франческу, и утихает буря на то время, когда их внимание привлечено Дантом, и вновь уносит их, когда разказ заканчивается словами: «Любовь... заставила... увлечься этим прекрасным телом, которое было отнято от меня, что и теперь печалит меня... я до сих пор не могу вырвать ее из сердца».

В Чистилище Данте замечает: «Одна лишь воля является доказательством очищения; она побуждает душу, уже освобожденную от испытаний, изменить место своего пребывания — и она радуется этой воле».


Давая общие очерк посмертных состояний человечка, Данте сближается с утверждениями как Агриппы, так и Парацельса и говорит:

«Когда у Лахезис ныне боле льну, душа отделяется от тела и тайно уносит с собою всев способности человеческую и божественную. Первыя почти совсем безмолствуют, но память, ум и воля обладают в своем действии большей гибкостью, чем прежде.

Не останавливаясь, душа падает сама собою, как бы чудом, на один или на другой берег и там впервые узнает путь, по которому ей надо следовать. И подобно тому, как воздух,
пресыщенный дождемъ, вслѣдствіе солнечныхъ лучей, которые въ немъ отражаются, украшается въ различные цвѣта, такъ и воздухъ, окружающій ее, принимаетъ форму, которою 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 сближеній, которыя можно сдѣлать, разсматривая мировоззреніе Данта параллельно учениямъ оккультизма, я конечно не исчерпалъ всего возможнаго материала; мнѣ важно было только намѣтить эту возможность сближенія, возможность, которую въ деталяхъ едва ли можно сводить къ общей почвѣ общехристіанскихъ вѣрованій.

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

Задавая себѣ этотъ вопросъ и вспоминая утвержденіе са- мого Данта, что его Комедія имѣетъ много смысловъ, я думаю, что во всякому случаѣ, одинъ изъ нихъ долженъ служить указа- ніемъ на тотъ мистическій путь, который совершаетъ каждый при этомъ движении.

Блужданія въ темномъ лѣсу въ началѣ Комедіи, встрѣча съ Виргиліемъ 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 чародея 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 путь, который совершаетъ каждый при этомъ движении.

Блужданія въ темномъ лѣсу въ началѣ Комедіи, встрѣча съ Виргиліемъ 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 чародея 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 наставник, мой повелитель».

Роль Виргиния, пределы, которые ему положены, резко очерчивают ть рамки, въ которыхъ можетъ имьть значение такое руководство.

«Я буду показывать тебъ, путь до тѣхъ поръ, пока моя наука будетъ въ состоянш руководить имъ». «Все, что нашъ разумъ видитъ по этому поводу, я могу тебъ сказать; относительно всего остального, такъ какъ это дѣло вѣры, подожди Беатриче», отвѣчаеет онъ на вопросъ о любви и этимъ подчеркивает значеніе свободнаго 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 основнаго 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 Лика.

Но «не для маленькой барки и не для кормчаго, который охраняетъ себя отъ слишкомъ большого труда, эта дорога, которую разсказываетъ моя смѣлая лодка», говорить Данте, «отъ у кого нѣть крыльевъ, чтобы взлетѣть туда, будетъ ждать, когда нѣмой разсказываетъ ему объ этомъ».

Только полная отдача себя этому пути обѣщаетъ успѣхъ: «О безумныя заботы смертныхъ, какъ уродливы силлогизмы, которые принижаютъ вашъ 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, нѣкоторы отдавались общественнымъ дѣламъ; многие истощались въ наслажденіяхъ плоти, а другіе предавались лѣности. Между тьмъ какъ я, свободный отъ всѣхъ этихъ вещей, я поднялся съ Беатриче къ небу, гдѣ меня ожидали такой славный приемъ». Только тотъ, кто «сталъ смотрѣть на солнце дольше, чѣмъ это могутъ дѣлать люди», можетъ надѣятся на успѣхъ, и лишь совершенное измѣненіе человѣка сдѣлаетъ его способнымъ приобщенію божественному миру. «Созерцая ее (Беатриче), я сдѣ-
лался в самом себе таким, каким сдѣлался Главк, когда вкусила травы, сдѣлавшей его товарищем других богов мира. Эта способность превращения въ сверхчеловѣка не может быть выражена словами. Пусть этот примѣр будет достаточен для тѣх, которым благодарить сберегает этот свѣтъ.

Тотъ путь освобождения 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 мыслѣю, отдаляетъ отъ себя цѣль, ибо порывъ одной ослабляетъ другую»... а Ангель 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 Нѣть, которыхъ ты не видишь, такъ какъ слишкомъ послѣшное заключеніе неизбѣжно ведетъ къ ошибкѣ, часто го-рестной».

Только тогда, когда человѣкъ достигъ второго царства, гдѣ человѣческий духъ очищается и становится достойнымъ поднѣться къ небу»... «когда буквы Р, еще оставшіяся на твоемъ челѣ, но уже почти стертвы, совсѣмъ исчезнутъ, твои ноги буду-дуть до такой степени въ распоряженіи твоей воли, что онѣ совсѣмъ не буду чувствовать усталости; для нихъ будетъ удовольствиемъ восходить». Достигнувъ его состоянія въ шестомъ кругѣ Дантъ говоритъ: «И я, болѣе легкій, чѣмъ при дру-гихъ отверстіяхъ, я шелъ такимъ шагомъ, что безъ труда слѣ-довавъ поднимаясь за быстрыми духами»...

Но если это очищеніе и культура воли являются существенными, то лишь для того, чтобы получить «самый большой дарь, 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—печатъ божественнаго происхожденія человѣка, то, что отличаетъ его отъ всего остального міра, подвластнаго теченію планетъ безъ надежды на возможность освобожденія, то, что свидѣтельствуетъ о непосредственной,
исконной близости человека к божественной сущности, что д"лаетъ возможнымъ богосыновство.

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

То, что вытекаетъ изъ нея безъ посредника,—не им'етъ конца, потому что ничто не изм'няетъ ея отпечатка, ею даннаго.

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

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

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

Но если такова роль Беатриче, то человѣкъ нуждается и въ иной помощи. «Да прийдеть къ намъ твое царство—ибо, если оно не прийдеть къ намъ, мы не можемъ итти къ нему независимо на весь нашъ разумъ». «Дай намъ сегодня насущный хлѣбъ, безъ котораго въ этой ужасной пустынѣ тотъ идеть назадъ, кто больше другихъ старался подвигаться впередъ», молится онъ, и выдвигая такимъ образомъ значение божественной помощи считаетъ, что лишь Богоматерь—«та, которая им'етъ 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—святаго Бернарда, устраняющее любовь къ высочайшему созерцанію, послѣ котораго только молчаніе можетъ выразить всю недостаточность словъ, и эта молитва, и это руководительство—немеркнущій знакъ его послѣднихъ упованій.

Здѣсь особенно ярко сказался универсализмъ Данта, универсализмъ чисто христіанскій, дѣлающій молитву Пречистой и ступенью для мистика въ егослѣднихъ достигненіяхъ и покровомъ для всѣхъ скорбящихъ, примиряющій въ живомъ
объединении религиозной жизни всю полноту многообразия индивидуальностей.

Таков путь Данта к Премудрости, таково значение, которое он придавал отдельным элементам «Софии».

Незыблемо стоит над веками его образ и неизбежно возвращается к нему тот, кто вместе с ним думает, что «самый большой дар, данный нам Богом, есть свободная воля, которой одарены и будут одарены все разумные существа».

Н. Соловецкий.
ОТДѢЛЪ II.
Гносеологическое размышление 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 всѣхъ очныхъ стацвъ. Разобщенность и разорванныя линіи духовной культуры должны, наконецъ, встрѣтиться и пересЄться. Линія оккультическая и линія гносеологическая донъіЄ не встрѣчались. ДонъіЄ не существовало гносеологии оккультизма. Философская слабость и гносеологическая наивность оккультическихъ книгъ (въ подавляющемъ большинствѣ случаѣвъ вообще плохихъ и подозрительныхъ) многихъ отдѣлываетъ съ самомъ 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 оправденія въ смыслѣ критической философіи, то гносеологическаго самоопредѣленія, гносеологическаго описанія. И я хотѣлъ бы провоцировать встрѣчу оккультизма и гносеологии. Оккультическая книги самого замѣчательнаго и серьезнаго изъ современныхъ оккультистовъ—Р. Штейнера, въ которомъ обостряются и выявляются тысячелѣтняя оккультическая традиціи,—не заключаютъ въ себѣ никакаго гносеологическаго опредѣленія и
описания того, что есть познаніе вообще и оккультное познаніе въ частности. Теософія Штейнера кажется гносеологически столь же наивной, какъ и естествознаніе Геккеля. Но если прочесть малоизвестныя книги Штейнера первого периода, написанныя еще безъ всякой теософической терминологии, 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 гносеология, черезъ которую прошелъ онъ, прежде чьмъ вошелъ въ царство оккультнаго познанія. Гносеология 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 гносеологии. Тема моя болѣе гносеологическая, чьмъ оккультическая, и въ самую сущность оккультизма я не предполагаю проникать. Кантъ строилъ свою гносеологію на фактѣ существованія идеального математического естествознанія. Нельзя ли построить гносеологію на фактѣ существованія оккультной науки? Начну свое размышленіе съ догматической формулировки. Оккультизмъ возможенъ въ томъ лишь случаѣ, если наша гносеология будетъ—имманентная, монистическая, реалистическая, эмпирическая, эволюционная. Оккультизмъ невозможенъ, если гносеология—трансцендентна, дуалистична, идеалистична, раціоналистична, статична. Платонизмъ и кантіанство всего болѣе укрѣпліяютъ и охраняютъ тѣ границы познанія, пере­шагнуть которыя хочется оккультизмъ. У порога оккультнаго познанія стоитъ церковная и научная стража и крѣпко держитъ двери на запорѣ. Эта стража—гносеология церковнаго платонизма и научнаго кантіанства. Положеніе это нужно не доказать, такъ какъ въ конце концовъ ничего доказать нельзя, а показать и раскрыть.
устойчивость материального, физического плана бытия и его непреодолимую противоположность духовному миру. Церковное сознание, положившее в свою основу платоновский дуализм, по религиозным мотивам ставило границы опыту и безграничному в опыте духовному движению. Церковное сознание крепко стояло во всем за границу, за дистанцию. По религиозному возрасту больших масс человечества церковное сознание поддерживало материализм этого мира и удерживало от всяких путей в безграничность не только духовного мира, но и всевых промежуточных порядков бытия. Мир иной сознавался трансцендентным, далеким этому миру, и не допускались опытные имmanentные пути к познанию всевых планов космоса. Материализм — обратная сторона трансцендентно-дуалистического платонизма. Закрытое в опыте иных планов бытия и иных миров материализирует этот мир, закрывает его в физических границах. Дуализм отодвигает в трансцендентную даль иное бытие, иной мир, а то, что признает здешним, имmanentным, то оставляет дуализм во власти материализма. Научный позитивизм, выдававший свои относительные границы за границы абсолютные, есть порождение церковного дуализма. Позитивизм — изнанка исключительно трансцендентного богосознания. Церковно-демократическое христианство воспретило гностицизм и утвердило агностицизм, который в конце концов принял обличье позитивизма. Научное сознание сошлось с церковным сознанием в запрете опыта познания иных миров, космических тайн. Этот запрет опытного познания космоса во всех его планах завещан науке церковным христианством. Церковная стража перешла на службу к науке. Официальная научность и официальная церковность одинаково боятся прорывов за установленные границы опыта, за пределы дозволенного. Тут поразительно единодушье сил враждующих. Церковь и наука в единодушии, в единомыслии враждают против гностицизма и оккультизма. Одни и тот же дуалистический парадокс можно вскрыть во враждебных силах, паразит дистанции и границы. Официальная наука так же утверждает трансцендентное, как и официальная церковность, и в отношении к трансцендентному одинаково предписывают быть агностиками и запрещают быть гностиками. То, что при-
знано трансцендентнымъ, не можетъ уже быть достояниемъ опыта. Кантъ и былъ великимъ охранителемъ граници опыта, врагомъ гнозиса, идеалистическимъ закрѣпителемъ устойчивости физического плана, какъ предмета науки.

§

Нынѣ обращены мы къ познанію тайнъ космоса и къ безконечному движению въ духовномъ опытѣ. Мы перерастаемъ ветхія одежды гносеологии церковной и гносеологии научной, освобождаемся отъ запретовъ дуалистического и трансцендентнаго пониманія познанія. Расширеніе религіознаго и научнаго опыта, колебаніе границъ, заполнене безднъ, уменьшеніе дистанціи характерно для нашей эпохи. То, что казалось окончательно кристаллизованнымъ,—раскристаллизовывается. Самыечистыекристаллы распластовываются. Мы боремся съ гносеологіей дуалистической и трансцендентной по своему истоку, какъ съ силой задерживающей и консервативной, мы хотимъ гносеологіи освобождающей, раскрывающей пути безконечнаго опытнаго познанія. Не существуетъ единой и абсолютной гносеологии, вѣрной для всѣхъ и на всѣ времена. Гносеология—подвижна, она развивается, она мѣняется въ соответствии съ измѣненіемъ человѣка, его познавательныхъ органовъ, съ степенью его восхожденія. Гносеология лишь послушно отражаетъ ростъ человѣка въ путяхъ познанія. Абсолютная гносеология, установление внѣчныхъ границъ познанія—самообманъ. Кантіанская гносеология—лишь одинъ изъ моментовъ познавательнаго роста человѣка, выраженіе одного изъ познавательныхъ отношеній человѣка къ міру. Познавательный ростъ человѣка сметаетъ кантіанскую гносеологію, опрокидываетъ установленныя ею границы. Фактическое, опытное расширеніе познанія въ сторону оккультизма на дѣлѣ, прагматически опровергаетъ истинность и абсолютность кантіанской 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 офиціальнымъ, правительственнымъ презрѣніемъ. Гносеология неотвратимо антропологична, т. е. всегда зависитъ отъ человѣка,
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 гносологію, опровергаетъ ее фактически и опытно. Гносологіческій имманентизмъ, который идетъ отъ Канта,—ложный имманентизмъ, и въ основані его лежитъ несомнѣнный трансцендентизмъ. Такъ же въ основані гносологіческаго монизма неокантіанства лежитъ несомнѣнный двуизмъ. Нужно вскрыть этотъ трансцендентизмъ и двуизмъ, отравляющіе въ самомъ началѣ современную имманентную и монистическую гносологію. Эта гносологія произошла изъ двуистическаго отрыва познанія отъ бытія, изъ трансцендентнаго противоположенія познанія бытію.

Неокантіанская гносологія гордится своимъ радикальнымъ имманентизмомъ, освобожденіемъ отъ всякой трансцендентности. Но по истинѣ ли свободная эта имманентная гносологія отъ всякой трансцендентности? Я утверждаю, что въ самой основаній этой гносологіи лежитъ роковой по своимъ послѣдствіямъ трансцендентизмъ, и имманентизмъ ея—вторичный и кажущійся. Неокантіанская, критическая гносологія утверждаетъ имманентность бытія познанія и дѣлаетъ это такъ радикально, что пре-вращаетъ бытіе въ форму экзистенціальнаго сужденія. Но гносологія эта исходить изъ трансцендентности, внѣположенности познанія бытію. Двуистическій догматъ заложенъ въ самомъ истокѣ. По этому трансцендентно-дуалистическому догмату познаніе противостоитъ бытію, лежитъ вне бытія и не можетъ быть актомъ въ нѣдрахъ самаго бытія. Не только неокантіанская гносологія, но и большая часть гносологіи исходить изъ трансцендентно-дуалистическаго раздѣленія субъекта и объекта, познанія и бытія, и потомъ уже приходить 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 радикальному въ самомъ исходномъ. Шеллингъ все-таки проходитъ черезъ
кантовский дуализм познания и бытия и приходит къ тому же
ству, какъ системѣ объективнаго идеализма. Я говорю о томъ
реалистическомъ тожествѣ, изъ котораго исходить, а не о томъ
tожествѣ, къ которому приходить. Да и сама идея тожества
слишкомъ ужъ отравленно-гносеологическая. Имманентность
познанія бытию, моноизмъ бытия и познанія должны утвер-
ждаться черезъ бытие, а не черезъ познаніе. Черезъ бытие мы
осмысливаемъ познаніе, какъ въ самомъ бытии, въ его нѣ
рахъ происходящее. Это ничего общаго не имѣть съ психоло-
гизмомъ, ибо познаніе есть универсальная функция бытия, а не
переживаніе 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 измѣ
няется универсальное бытие, съ нимъ что-то дѣлается, въ немъ
что-то творится. Когда мы исходимъ изъ трансцендентности,
внѣ положности познанія бытию, то, къ какимъ бы имманентнымъ
выводамъ мы ни приходили въ дальнѣйшемъ, мы обрекаемъ по-
знаніе на бездѣйственность въ бытии. Чтобы дѣйствовать въ бытии
и измѣнять бытие, нужно находиться въ нѣдрахъ самого бытия,
a не внѣ его. И познаніе дѣйственно и имѣть силу творить,
если оно совершается съ самимъ универсальнымъ бытиемъ, въ
самыхъ его глубокихъ нѣдрахъ. Творчески безплодно и бездѣй-
ственно совершенное отожествленіе познанія съ бытиемъ. Чтобы
совершить творчески познавательный актъ въ бытии, нужно
самоотверженно принять реальность бытия. Активная сторона
познанія предполагаетъ рецептивную его сторону. Нужно съ
чуткой и самоотверженной воспримчивостью впустить въ себя
миръ и интуитивнымъ вживаніемъ самому войти вглубь міра,
чтобы быть въ мірѣ свѣ тоноснымъ творцомъ. Дѣйственно и плодо-
nосно лишь пониманіе познанія, какъ свѣ тоноснаго акта въ бы-
tи, какъ роста бытия. Утверждение имманентности бытия по-
знанію по внѣшности очень возвосить познаніе и возвеличиваетъ
его надъ бытиемъ, такъ что внѣ познанія ничего и нѣть, но въ сущ-
nости лишаетъ познаніе всякой творческой роли въ бытии, вся-
kой реальной дѣйственности. При идеалистической концепции
познание создаетъ бытие, но именно поэтому оно ничего уже не можетъ создать въ бытии. Творческое понимание познания предполагаетъ реалистическое приятие бытия.

Если познание трансцендентно бытию 1), если оно въ бытии и противоположно ему, то мы обречены понимать познаніе, какъ рефлексю надь бытиемъ или какъ дублирование бытия. И рационалисты и эмпирики принуждены были думать, что познаніе есть отраженіе или дублирование дѣйствительности, бытия въ познающемъ субъектѣ. Для рационалистовъ это отраженіе совершалось черезъ разумъ, который вѣрно копируетъ непреходящую сущность бытия, 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 бытии и не съ самимъ бытиемъ происходящаго. Критицисты, начиная съ Канта, дѣлаютъ попытку придать познанію активно-созидательный характеръ. Само бытие становится въ зависимости отъ познанія. Въ конце концовъ бытие признается имманентнымъ познанію, познаніе создаетъ бытие. Но активность познанія оказывается кажущейся. Познающій субъектъ обусловливаетъ собой бытие, но онъ совершенно бездѣйственъ въ бытии. Ибо и въ этомъ случаѣ познаніе не въ бытии и не съ бытиемъ совершается. Принятіе идеалистическаго тезиса объ активности познающаго субъекта, конструирующихаго предметъ познанія, ни мало не придаетъ познанію творческаго характера въ бытии. Въ конце концовъ и самъ субъектъ роковымъ образомъ подвергается распыленію. Въ томъ лишь случаѣ познаніе есть творческій актъ въ бытии, если познаніе есть глубокое внутреннѣе происшествіе съ самимъ универсальнымъ бытиемъ, его солнечностью, его цветеніемъ, его развитіемъ, если познающій въ познаніи является соучастникомъ мирового процесса.

Познаніе есть творческій актъ въ бытии. Въ познаніи бытие возрастаетъ, расцвѣтаетъ. Какъ дерево растетъ и цвѣтетъ отъ солнечныхъ лучей, такъ миръ растетъ и цвѣтетъ отъ солнечныхъ лучей познанія. Познаніе—солнечно, познаніе—солнечный лучъ, проникающій въ самые нѣдра бытия. Черезъ познаніе развивается бытие, въ познаніи осуществляется прибыльное самосознаніе

1) Трансцендентализмъ есть одна изъ формъ этой трансцендентности.
бытия, осмысление бытия. Солнечный Логос ведет мир от темы к свету, от хаоса к космосу. Без солнечной активности познания первичная воля вечно останется в темном хаосе и никогда не перейдет к светлому космосу. Познание есть космогонический процесс. И самопознание Бога, рождение света из темной бездны (Ungrund Beme) есть теогонический процесс. Через всякое подлинное познание совершаются тайны теогонии, космогонии и антропогонии. Но все это выходит уже из превыше дуальных гносеологий и есть уже последнее осмысление творческой природы познания. Сейчас важно установить, что идеи - сюма мировой жизни. Это ближе к учению об идеях Арístотеля, для которого идеи были имманентны миру, были творческими силами в мире, чем к учению об идеях Платона, для которого идеи были трансцендентны миру, и не были действующими силами в мире. Вся учение о познании признают, что от познания измениается и возрастает познающий. Но мы подходим к иному и несоизмеримо более радикальному выводу. В акт познания изменяется и возрастает не только познающий, но и познаваемое бытие, сам мир раскрывается и развивается от познания, дерево лучше растет и цветет от солнечных лучей познания. Бытие познанное, освещенное есть уже большее бытие, возросшее бытие. Через познание достигается абсолютная прибыль в бытии. Когда солнечный луч подлинного познания падает на мир, мир изменяется, растет, развивается, приходит к самосознанию. Познание есть имманентная миру, действующая в мире сила, оно растит сюму новой жизни. Познание есть активное осмысление бытия, солнечное его освещение. Познание представляет существование смысла мира, смысла — логоса, смысла — истины. Познающий истина не только сам становится истинным, но и мир дается истинным. Познание есть путь продолжения творения, его оформление. Через познание образуется космос. Но понимать это нужно не в смысле идеалистического тезиса о конструировании объекта познания разумов, а в смысле реалистического тезиса о творческом акте познающего в недрах бытия. Познание есть что-то, а не о чем-то. Гносеология, которая понимала бы познание, как творческий акт в бытии,
созидающие прибыль бытия, очень чужда большей части философских направлений. Она предполагает имманентизм гораздо более радикальный и изначальный, чем тот, который свойствен современной гносеологии. Такая имманентно-творческая гносеология приводит к магическому пониманию природы познания. Познание есть сверхъестественное магическое действие в природе, в мире. Сверхъестественный магизм познания был прикрыт, но он должен быть раскрыт. Только такая гносеология благоприятна оккультизму.

§

Христианство изгнало духов природы, заковало великого Пана и теме механизировало и материализировало природу. То было великой неизбежностью в делов освобождения человеческого духа. Демоны природы страшили человечка, человечку был в рабской зависимости от природных сил, не мог стасть на ноги, подняться над природой. Эта зависимость от духов природы мешала человечку познавать природу и овладеть природой. Трудно познавать то, от чего находишься в рабской зависимости. Христианство поставило человечка на ноги, освободило от власти природных духов и тем раскрыло путь для познания природы и овладения ею. Христианское искуплении и освобождение человечка сделало возможным естествознание и технику. Запрет христианской церкви вступать в общение с духами природы имел провиденциальное значение в делов воспитания человечества и его водительства к высшим целям. Механическая наука была результатом этого запрета. Границы опыта, на которых так настаивала наука, и твердая устойчивость материального плана бытия связаны с христианским выделением духовной жизни человечка из природы, христианским установлением трансцендентности духа материальной природы. Это освобождало человечка, но ставило всюду границы его опыту и его движению. И если прежде страшился человеч век духов природы, то нынѣ страшится он мертвого механизма природы. Нынѣ по новому обращается человечек к живым духам природы, нынѣ хочет онъ возвращения великаго Пана. Но познавать живых духов природы и тайны космоса нынѣ
хочет человека не в рабской зависимости от природных сил, а в духовной свободе, обретенной человеком во Иисусе Христе Искупителе. Только подлинно свободный человек, укрывший дух в Бог, смелей дерзать на познание космических тайн, на общение с духами природы. Обращение к живым духам природы должно привести к перерождению науки в магию. Для маги природа не мертвый механизм, а живой организм, иерархия духов. Для мага общение с природой есть общение с духами природы. Наука забыла свою связь с магией. Ныне разными путями магия вновь проникает в науку 1). И сама техника станет магией, когда природа вновь будет познаваться живой, одухотворенной. Темная магия всегда корыстна, враждебна природе и всегда основана на рабстве человеческого духа у необходимости. В позитивной технике есть что-то от темной магии. Светлая магия безкорыстна, полна любви к природе и в основе ея лежит свобода во Христе искупленного человеческого духа.

Подобно тому как существует прагматическая теория знания, возможно и прагматическая теория незнания. Мы должны многое знать в природе, чтобы иметь правильную реакцию на природу, чтобы ориентироваться в ней и охранять свою жизнь. Но быть может изъ самосохранения мы многое должны не знать в природе, незнанием оградиться от действия опасных для нас сил. Познание духов природы есть общение с ними, есть раскрытие возможности их воздействия на нас. Нужно закрыть глаза на опасные для нас космические силы, чтобы зрение наше не было повреждено, и уши нужно закрыть, чтобы не быть оглушенным шумом космического грома. Стейной незнанием, закрытым органам нашего восприятия охраняется мы от воздействия опасных вихрей. И поскольку духовно мы еще не созрели и не окрепли, прагматически должна быть установлена граница и дистанция между нами и духами природы, тайнами космоса. Развитие новых органов восприимчивости к иным планам космической жизни небезопасно, оно требует

высокого духовного закала личности, религиозной ея крепости перед грозными для нея космическими силами. Против оккультных науk возражали и возражают прагматизмом незнания. Для самосохранения человык должен не только открываться, но и закрываться. Слъпота безопаснее ясновидения. Прагматизмъ незнанія 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 человыка къ этой физической устойчивости, чтобы предохранить его отъ воздѣйствія иныхъ космическихъ силъ, до восприятія которыхъ онъ еще не созрѣль. Закономѣрная иллюзія физическаго міра была абсолютизирована. Органы восприятія, обращенные къ физическому миру, были признаны единственными. Были поставлень твердые границы опыта. Была создана философія субстанціальности матеріи, которая характерна не только для научнаго, но и для церковнаго сознанія. Церковный материализмъ былъ самосохраненіемъ дѣтскаго, незрѣлаго возраста, для котораго опасны и несвоевременны опытные перѣходы въ иные планы бытія. Раскрыть оккультизма представляло серьезную опасность для человыка и могло извратить его религіозное воспитаніе. Поэтому оккультизмъ долженъ быть оставаться эзотерическимъ. Должны были быть установлены трансцендентныя границы. Но трансцендентизмъ условень и относителенъ; въ немъ есть лишь часть истины, черезъ которую долженъ пройти человыкъ для своей духовной кристаллизации. Абсолютизация этого трансцендентизма въ неизмѣнной онтолопіи ложна и иллюзорна. Нынъ колеблятся границы опыта. Заколебалась устойчивость физическаго плана бытія. Мы вступаемъ въ эпоху космическаго распластования и распылешя, космическихъ вихрей. Въ ритмъ съ колебаніями космическихъ границъ колеблются и границы науки. Заколебалась и гносеологическая устойчивость. Офиціальная наука переживаетъ кризисъ. Наука принуждена включить въ свою сферу такія явленія, которыя раньше она считала сверхъестественными и потому невозможными, явлений магическаго порядка. Снимаются границы науки и раскрывается безбрежный эмпиризмъ. Нельзя уже охранить прикованность опыта къ физическому плану, къ материализму. Въ опытѣ совершается переходъ изъ однихъ
плановъ въ другой. Явленія гипнотизма, медиумизма, телепатіи, ясновидѣнія и многие другія давно уже колеблютъ границы опыта и границы науки. Возрождается оккультная наука и сближается съ наукой позитивной. Научно, философски, мистически, религіозно должны мы осознать, что матерія не субстанціальная, не присуща органически бытию. Матерія—функциональна, она есть лишь состояние бытия, лишь отношеніе субстанціальныхъ частей бытия. Функциональныя измѣненія бытия, измѣненія отношеніи частей бытия ведутъ къ колебанію матеріальнаго мира, который лиіц относительно устойчивъ. Матеріальность есть лишь состояние духа, функциональное его отношеніе къ миру. И духъ можетъ воплотиться въ иную, просвѣтленную, освобожденную, не физическую плоть. Христіанское сознаніе должно освободиться отъ тяжести и закованности церковнаго материализма, который былъ лишь детскимъ состояніемъ человѣчества.

§

Теософію Р. Штейнера можно разсматривать, какъ симптомъ космическихъ колебаній матеріальнаго, физическаго плана бытия, космическихъ распластованія того, что казалось устойчивымъ, снятия 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 популяризируются тысячелѣтняя подземная традиція оккультизма. Я тутъ не предполагаю говорить объ оккультизмѣ по существу, о христологіи Штейнера. Моя тема главнымъ образомъ гносеологическая. И Штейнеръ интересуетъ меня сейчасъ съ гносеологической точки зрѣнія. Какъ подтверждается на Штейнерѣ все, что было сказано о гносеологіи оккультизма? Теософическая и оккультическая книги Штейнера становятся все болѣе и болѣе известны, но изъ нихъ трудно вывести какую-нибудь гносеологію. А гносеологическая идеи Штейнера первого периода его дѣятельности совсѣмъ почти неизвѣстны. Я нахожу у Штейнера много общаго съ теми гносеологическими идеями, которыя я давно уже высказывалъ 1).

1) См. мою «Философію свободы». Глава «Гносеологическая проблема».
Особенно ценными представляются мнения Штейнера о его борьбе с платонизмом и кантианством. Штейнер хочет преодолеть всякие дуализмы. Он отрицает трансцендентные границы познания. Познание для него имманентно бытию и потому познание понимается, как творческий акт. В «Истине и науке» Штейнер очень выпукло и ясно формулирует творческую природу познания. «Истина не представляет, как это обычно принимают, идеального отражения чего-то реального, но есть свободное порождение человеческого духа, порождение, которого вообще не существовало бы никогда, если бы мы его сами не производили. Задачей познания не является подражание в форме понятии чего-то уже имевшегося в другом месте, но создание совершенно новой области, дающей лишь совместно с чувственно-данным миром полную действительность. Высшая деятельность человека, его духовное творчество, органически включается в миры миража. Без этой дивительной мириады процессов невозможно было бы мыслить, как замкнутое в себе цвело. Человек по отношению к миру процессу является не праздным зрительным, повторяющим в пределах своего духа образно то, что совершается в космосе без его содействия; он является деятельным сотворцом миру, и познание является самым совершенным членом в организме вселенной».

И дальше он говорит: «В нашем знании изживает себя самое внутреннее ядро мира... В том и заключается сущность знания, что в нем проявляется никогда ненаходимое в объективной реальности основание мира. Наше познание—выражающееся образно, есть постоянное вживание в основание мира». Свою книжку Штейнер заканчивает словами: «Процесс познания есть процесс развития к свободе». Самую важную проблему человеческого мышления он видит в том, чтобы понять человека, как основанную на себе самый свободную личность. Когда читаем «Die Philosophie der Freiheit», то ясень дается

1) См. Р. Штейнер «Истина и наука», стр. 9—10.
2) Стр. 84.
3) Стр. 85.
4) Стр. 86.
путь, которым шел Штейнер и пришел к оккультному знанию. Это—безрелигиозный, безблагодатный путь, путь начинающий не с традиций, а с свободы. Он прошел через Нитцше, через богооставленность. За ним зияла бездна свободы и от свободы этой возжелал онъ, безъ Божьей помощи, добыть знание иныхъ, высшихъ мировъ и войти в ихъ жизнь. Это—трудный, безрадостный и героический путь. Представляется мнѣ, что Штейнеръ шелъ по крутой горѣ, сверху не падалъ ни одинъ лучъ свѣта, освѣщающій путь, а за нимъ была бездна свободы. «Мы не хотимъ больше вѣритъ, мы хотимъ знать. Только то знаніе освобождаетъ насъ, которое не подчинено никакой внѣшней нормѣ, но возникаетъ изъ внутренней жизни личности».


Предпосылкой оккультизма является учение о человекѣ,

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.
какъ микрокосмъ. Антропоморфизмъ не страшенъ, ибо въ человѣкѣ открывается вселенная. Антропологизмъ долженъ быть сознательно утвержденъ. Нѣть ничего болѣе враждебнаго, какъ всякому оккультизму, такъ и вской мистикѣ, чѣмъ судорожная попытка критической философии освободиться отъ всякаго антропологизма, очиститься отъ человѣка. Это—судорога трансцендентизма. Познаніе хотятъ утвердить трансцендентнымъ человѣку и бытию. Подлинный, сознательный и радикальный антропологизмъ есть подлинный, сознательный и радикальный имmanentизмъ въ гносеологии. Универсальное бытие имmanentно, внутренно, человѣку; и человѣкъ имmanentенъ, внутрененъ, универсальному бытию. Познаніе имmanentно, внутренно, человѣкъ и универсальному бытию. Въ познаніи микрокосмъ и макрокосмъ взаимнпроникаютъ другъ въ друга. Черезъ познаніе человѣкъ влечется участвовать въ космическомъ процессѣ. Антропософія, къ которой приходитъ Штейнеръ, хотя и недостаточно раскрыта и можетъ быть по разному истолкована, но во всякому случаѣ означаетъ имmanentность Софіи антропосу, раскрытіе Божественной мудрости въ человѣкѣ и черезъ человѣка. Настоящимъ антропософомъ былъ Я. Беме. И о Штейнерѣ можетъ быть лишь вопросъ; достаточно ли онъ послѣдовательный антропософъ.

Другой предпосылкой оккультизма является признаніе по- движности и развитія познающаго субъекта, т. е. эволюционизмъ въ гносеологии. Органы познанія развиваются по мѣрѣ восходженія человѣка. И разнымъ ступенямъ развитія органовъ познанія соответствуютъ разныя гносеологии. Абсолютныхъ, не-переходимыхъ границъ познанія, установленныхъ абсолютной и неизмѣнной организацией познающаго субъекта, не существуетъ. То трансцендентное сознаніе, которое Кантъ и кан- тіанцамъ казалось абсолютнымъ и неизмѣннымъ, было лишь одной изъ ступеней развитія человѣческихъ органовъ познанія, обладающей лишь относительной устойчивостью. Трансцендентальное сознаніе было исключительно обращено къ физическому плану, закрѣпляло его и отдѣляло отъ другихъ сферъ бытия. Рѣчь идетъ не о биологическомъ, психологическомъ или соціологическомъ развитіи, противъ перенесенія котораго въ гносеологію всегда найдется достаточно аргументовъ, а о развитіи онтологическомъ, въ конецъ концовъ о рождении Бога въ чело-
въкъ и человѣка въ Богѣ. Дюпрель, для котораго оккультизмъ былъ позитивной наукой, исходилъ изъ Канта, но въ кантовскую гносеологію онъ вносилъ принципъ развитія1). Для него трансцендентальный субъектъ былъ подвиженъ и способенъ къ развитию. Нужно подчеркнуть разницу между развитиемъ трансцендентальнаго субъекта и развитиемъ психики. Антропологизмъ не есть психологизмъ, эволюционизмъ не есть биологизмъ. Сама проблема психологизма въ гносеологіи возникаетъ для того сознанія, которое начинаетъ съ утвержденія трансцендентности познанія бытию, которое исходить изъ дуализма. Штейнеръ, конечно, не психологистъ и ничего общаго съ психологизмомъ не имѣетъ. Всякий психологизмъ исключаетъ возможность оккультизма, всегда выступающаго за предѣлы замкнутой индивидуальной души и ея переживаніи и непосредственно вступающаго въ космическія ієрархіи.

§

Особенный интересъ для выясненія гносеологіи Штейнера и гносеологическихъ предпосылокъ оккультизма представляетъ книга Штейнера о мировозрѣніи 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 антиподу Платона и Канта. Философское міросозерцаніе Гете есть радикальное преодолѣніе всякаго дуализма въ самомъ началѣ. Штейнеръ, конечно, правъ, характеризуя гетевскіе взгляды на познаніе, какъ полярную противоположность кантовскимъ взглядамъ на познаніе 2). Гете рѣшительный и крайній антикантовецъ3). Также можно его

1) См. Дюпрель, «Философія мистики».
3) Статья 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 решительным антиплатоником. Штейнер хорошо говорит: «Платонизм в лицѣ Канта породилъ злой плодъ» 1). Кантіанство—горький плодъ долгаго процесса философской мысли, дуалистически противополагавшей міръ идей и міръ опыта. Для Гете міръ идей не противоположенъ міру опыта, а включенъ въ него. Идеи—творческая сила природы. Для Гете первоцвѣтокъ не идея, а реальность, данная въ опытѣ. Перво­растение есть творческий элементъ въ растительномъ мірѣ 2). Ученіе 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 сознаніе и поставилъ границы движению въ духовномъ опыты, 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 сущаго. Трансцендентно-дуалистическій платонизмъ въ концѣ концовъ враждебный мистикѣ, которая всегда предполагаетъ имманентность божественного человѣка и миру. Церковный платонизмъ сталъ во враждебное отношение къ природѣ и породилъ материализмъ, какъ свою обратную сторону. Духъ былъ отодвинутъ въ трансцендентную даль и осталась матерія. Такой дуализмъ становится во враждебное отношение къ духовному опыту. На этой почвѣ выростаетъ схоластика; и схоластика средневѣковая и схоластика новой философіи. Миро­зерцаніе Гете враждебно всякой схоластикѣ и благопріятно мистикѣ. Гносеологія Гете также благопріятна оккультизму, ибо она имmanentная, монистическая, реалистическая, эволюционная и интуитивно-емпирическая. Для Гете гносеологія зависитъ отъ духовнаго; развитія человѣка. Гете геніально соединяетъ истину съ индивидуальностью 3). Штейнеръ очень подчеркиваетъ, что

2) См. тамъ же, стр. 129.
для Гете человек — творец, творчески участвует в мировом процессе 1). Границы познания, границы опыта, границы движения человечка не существует 2). Для Гете, как и для всякого мистика, сущность мира раскрывается внутри его. «Мистик также как и Гете убежден, что в его внутренних переживаниях раскрывается сущность мира» 3). Философия Гете очень родственна философии Бергсона 4). Но Штейнер не видит у Гете сознания свободы. Он пытается установить родство Гегеля с Гете. От метаморфозы растения у Гете возможен переход к метаморфозе идей у Гегеля. И Гегель, подобно Гете, не знает свободы, не идет от человеческой личности. Им обоим не хватает самосознания, в котором раскрывается свобода.

§

Античный мир должен был пройти через дуализм Платона, а новый мир через трагедию познания у Канта. Но нынешние пути познания освобождаются от пут Платона и Канта. Гносеологическая рефлексия всегда выделяла познающего из бытия и противополагала познание бытию. Но мы видели, что если бытие есть внеположный объектив для познания, то познание не может быть творчески активным в бытии. Оккультное познание начинается лишь после того расширения опытных возможностей, которое является результатом преодоления всякого дуализма и трансцендентализма. Гносеологическая идея Штейнера в до-теософический период открывали возможность оккультного познания. У него намечалась возможность гносеологии оккультизма. Но в его своих теософических и оккультических книгах он не дает никакого гносеологического определения и описания познания. Он не связывает своей оккультной науки со своей гносеологией. Оккультная наука Штейнера производить впечатление знания описательного и пассивного. Многое у Штейнера производит такое впечатление, точно оккультное познание для

1) См. Штейнер там же, стр. 47 и 77.
2) Стр. 51.
3) Стр. 59.
4) Гносеология самого Штейнера находится в некоторой зависимости от Фелькельта, который отлично критиковал Канта.
него исключительно женственно-пассивное и не заключает в себя момента мужественно-активного. Нужно привести себя в состояние совершенной receptivnosti, чтобы иные планы бытия вошли внутрь тебя. Ясновидение может быть истолковано, как совершенная пассивность и receptivnost. Въ ясновидческом познании есть ли творчество, приростает ли бытие, или человекъ ничего не вносить въ миръ и только пробивается къ тому, что есть? Действуетъ ли въ познании человѣка Солнечный Логосъ, мужественный Духъ или только женственно-receptивная душа? Вотъ основной философский вопросъ, который вызываютъ оккультическая книги Штейнера. Слишкомъ многое говорить за то, что оккультная наука для Штейнера носить характеръ науки естественной, описательно-эмпирической. Акашахроника есть естественная история мира, чистое описание естественной эволюции. Во всемъ чувствуется формальное родство съ Геккелемъ. Точно оккультная наука есть естествознание Геккеля, перенесенное на иные планы бытия. Въ теософии Штейнера есть какой-то минералогизмъ. Оккультная наука всего болѣе напоминаетъ географию: здѣсь течетъ рѣка, здѣсь гора, а здѣсь стоитъ городъ. Это чистое описание, подобное географическому. Развитіе ясновидѣнія и есть путешествіе для проверки подлинности географическихъ описаний. Познаніе не есть осмысляваніе бытія, солнечный свѣтъ въ немъ, а лишь пассивное описание. Но познаніе по существу своему муже-женственно, т. е. брачно. И остается непонятно, что же сталося съ творчески-активнымъ пониманіемъ познанія, которое Штейнеръ развивалъ въ своихъ первыхъ гносеологическихъ работахъ? Намъчувающаяся самимъ Штейнеромъ гносеология такова, что предполагала творчески-активное пониманіе оккультнаго познанія. Въ этомъ познаніи человѣкъ активный соучастникъ міроваго процесса. Въ познаніи осмысляется бытіе, приходитъ къ самосознанію. Это предполагаетъ, конечно, расширенное пониманіе познанія. Хаосъ черезъ Логосъ претворяется въ космосъ. Но можно подумать, что въ оккультизмѣ Штейнера человѣкъ со своимъ познаніемъ является пассивнымъ орудіемъ космическихъ силъ, средствомъ космической эволюции. Книги Штейнера не даютъ разрѣшенія этого недоумѣнія. Истинная антропософія должна вѣдь защитать самостоятельность и активность человѣка передъ лицомъ
мира. Видимые противоречия между гносеологией самого Штейнера и его оккультной наукой ставят глубокую и тревожную проблему о самом оккультизме, о его судьбе. Я не хочу сейчас говорить об оккультизме Штейнера по существу и мнě важен лишь вопрос, связанный с пониманием сущности познания. Если оккультизм требует от человека исключительной пассивности и рецептивности перед космическими тайнами и космическими силами, если ясновидческое познание есть исключительно женственное раскрытие себя космическим вихрям, если человек для оккультизма пассивное орудие космической эволюции, то оккультизм представляет большую и серьезную опасность. Человеку грозит опасность распыления, он может быть снесен космическим ветром. Против такого оккультизма нужно было бы религиозно бороться. Человек может подходить к космическим тайнам, к раскрытию космических сил, лишь укрепив религиозно свой дух, лишь активно противопоставив космической эволюции образ и подобие Божие в себѣ, свою крѣпость во Христѣ. Оккультизм допустим лишь в том случае, если он есть творческій гнозис, осмысливающее быть через Логосъ. Гносеологія оккультизма, конечно, есть эмпиризмъ, но эмпиризмъ творческий. В этом эмпирическом познаніи осмысливается и развивается бытие. Оккультизм должен выработать гносеологію, основанную на принятіи Творческаго Смысла. А это возможно лишь при сознательном подчинении оккультизма христіанскому сознанію.

Христосъ-Логосъ непосредственно имманентен духовному опыту человѣка, и то, что человѣк получает отъ Христа-Логоса для претворенія себѣ въ Новаго Адама, онъ активно и творчески вносить въ космосъ, въ свое познаніе космоса, какъ божественный свѣтъ. Религиозно-мистический опыт предшествует оккультическому познанію. Есть путь къ Богу болѣе близкий и непосредственный, чѣмъ безконечный путь оккультическаго познанія космических ієрархій. Христосъ-Логосъ въ человѣкѣ есть его религиозное a priori по отношенію къ оккультическому познанію космических тайнъ. Въ глубинѣ человѣческаго духа Христос узнается до познанія Христа въ Его космическом сложеніи и разложеніи. И только тотъ, кто укрѣпил свое я во Христѣ,
тотъ не можетъ быть распыленъ 1), тотъ вносить въ космосъ свою имманентную божественность. Въ теософии Штейнера остается неразгаданнымъ Смыслъ мирового процесса. Неизвѣстно даже, есть ли положительный Смыслъ у бытия? Есть безконечная эволюция разныхъ плановъ бытия, отъ которой охватываетъ настоящий леденящий ужасъ плохой безконечности, дурной мно­жественности. Смыслъ мира раскрывается въ непосредственномъ мистическомъ опытѣ богообщенія, преодолѣвающемъ всякую плохую безконечность. И только съ твердой вѣрой этого Смысла человѣкъ можетъ подходить къ мировому процессу, къ космическому силамъ и эволюціямъ. А это значить, что оккультизмъ требуетъ религіозныхъ критеріевъ, добрыхъ не изъ оккультнаго познанія. Оккультизмъ Штейнера самъ по себѣ не антирелигіозенъ, но арелигіозенъ. Само отношеніе къ Христу у Штейнера не религіозное, а оккультно­познавательное. Онъ видитъ Христа лишь опрокинутымъ въ космическую эволюцію. У Штейнера есть учение объ его, которое нынѣ окончательно должно быть укрѣплено. Но не есть ли само его у него эволюціонный продуктъ космическаго сложенія? Глубина человѣка не только космическая, но и божественная. Человѣкъ не только микрокосмъ, но и микрокосмосъ. Религія и мистика обращены къ божественной глубинѣ человѣка, а оккультизмъ и магія къ космической его глубинѣ. Человѣкъ вносить въ космическую жизнь свою божественную активность. Богъ болѣе имманентенъ человѣку, чѣмъ міръ, и божественное ближе его духу, чѣмъ всѣ космическія иерархіи. Божественное бытие имѣеть 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 нераспылимо и творческой роли человѣка есть уже творческое измѣненіе космической эво­люціи.

Николай Бердяевъ.

1) 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 раскрытия я, утвержденіе правды я. Бауэръ слишкомъ имѣетъ въ виду экхартовскую мистику и штейнеровской оккультизмъ. Христианство 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, движение нашей жизни, нашу мысль. Пусть воплотится она въ плоть міра и исчезнетъ въ существѣ міра. Пусть мы увидимъ ея образъ лишь въ образахъ міра окресть насъ, ритмъ ея, ритмъ нашей глубинной жизни, услышимъ лишь въ ритмѣ ихъ движения. 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 творчествѣ ритмически преображенными, весь міръ возникнетъ ритмически преображенными, преобразенію міра мы радуемся, творя образную форму въ искусство.

Но большею любовью мы любимъ и самое нашу мысль. Мы хотимъ и другой радости,—быть съ нею наединѣ, итти къ ея достиженію однимъ ея, прямымъ 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. Ритмически очерченія пути—единственная плоть его. Здѣсь мысль вся безраздѣльно влита во время. Ея образы внѣ времени ощутить нельзя. Они всѣ возникаютъ только какъ результаты движенія, измѣненіи, слѣяній. Каждый изъ нихъ только путь, а не сущее. О нихъ можно говорить лишь какъ о безобразныхъ ли-
ніяхь—это рядъ движений, одновременно различныхъ, но соединенныхъ въ одномъ общемъ устремленіи (подобныхъ одно-временно многообразнымъ движениямъ души), одно движение сливаются съ другимъ, съ новыми еще, и наконецъ нѣкое высшее изъ всѣхъ слияній становится послѣднимъ, предѣльнымъ, исходнымъ слияниемъ всего бывшаго. Каждое мгновеніе существуетъ лишь затѣмъ, чтобы войти въ это сліяніе 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 много-венныхъ возникновеніяхъ. Оно само здѣсь, своимъ чистымъ существо-вомъ вступаетъ въ ритмъ движеніи во времени. Оно одно здѣсь—сущее, оно одно—идея всѣхъ образовъ. Ритмическія формы здѣсь ничего не «облекають» собою, за ними въ ритмическому, земномъ пониманіи нѣть ни чего, есть то, что нѣ 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, они должны быть четкимъ-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, интонаціи рѣчи, напѣвъ пѣсень. Такъ же безсознательно она постепенно освобождалась отъ этихъ прежнихъ спутниковъ своей матеріи, отъ словъ и движеній, соединенныхъ со звуками, отъ представленія о тѣхъ, кто производить звуки, отъ представ-ленія объ образахъ и идеяхъ, выражающихъ звуками, и постепенно обращала звуки въ отвлеченный матеріалъ для выраже-нія чистыхъ ритмическихъ формъ.

Звучаніе дало конкретное пространство для движений, каждое сочетаніе нашло въ немъ опредѣленное выраженіе. Одно-временное многообразіе движеніи мысли (то, что близко почти множественности душъ въ одной душѣ) выразилось во много-зуччи и многоголосіи.— Движенія мысли многообразны всегда, потому и музыка по существо своему форму много-голосная. Одноголосіе возможно лишь какъ выраженіе осо-
бенно напряженного, волею уклоняющегося отъ всѣхъ другихъ движеній устремленія мысли въ одномъ направленіи.—
Исторія развития музыкального искусства заключалась въ томъ, что сознаніе все яснѣе и яснѣе научалось выражать строеніе мысли въ ритмическихъ звуковыхъ формахъ, и отдѣльными движеніемъ ея все болѣе и болѣе цѣльно сливать въ единый образъ. Природъ 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 приемами рѣчи, мыслятъ о ней чуждымъ, не ея мышленіемъ. А сама она безотвѣтна на эти рѣчи.


Музыка действительно страшна. Развѣ не страшно признать даже возможность иной разумности, чѣмъ наша обычная разумность, та, что насъ единить съ нашимъ міромъ? Въ ней—міръ идей, всѣмъ человѣчествомъ рождаемыхъ, трудомъ всей духовной жизни постраиваемыхъ, она—«единная», «всеобщая» разумность, даже въ формахъ выраженія едина для всѣхъ. Если и новымъ стано-
вится весь мир, все идеи и все формы выражения в каждом новом отражении мысли, то все же все это новое вырастает из общего,—это только новое направление развития того же существо. А здесь безчисленные новые, лишь раз один отражающие мысль миры, каждый из них иной, новый космос, не похожий на мир идеи всём человекством творимый. Страшно даже только узнать, что существуют в какой-то области знания формы разумности непрерывно движущиеся, что где-то он не незыблемы, что где-то он того единаго здания не строят, новых вершин над ним не возводят, но что-то совершают в нем его.

Что если музыка разрушить единственную опору в борьбе с хаосом? А ея подвижности можно ли довериться?—Нет, пусть лучше музыка примет основы этого «общего мирового разума». Пусть приблизится к другим языкам, станет образным языком в ряду других языков, более тонким, способным выражать «тончайшие душевные движения и чувства», «тв, которых не выразить на другом языке,—дополнением, усовершенствованием» языка слов. А если уже пребудет самой собою, чистым отражением мысли, то пусть дасть, по крайней мере, разуму право проверить точность ея отражения, придать ему «подобающую», «разумную» форму. Ибо—не должна мысль раскрывать свое собственное лицо перед миром, «нельзя мысли притя в мир без покрова».

Чистое движение, чистое время—это стихия, готовая принять все даваемых ей форм, но властно требующая за то полного слияния с собою, жизни с собою в одном существо. Она хочет, чтобы художник своею мыслью слизился с нею до конца, чтобы все существо мысли было отдано движению во времени, чтобы вся она была ритмически пережита, каждым мгновением. И тогда чистое время отразить в себе все ея движение, как цвельный новый ритмический мир, и мир этот возникнет во времени стройным и полным и таким же целостным, как и мир, окружающий нас, со всеми безчисленными, многообразными, и сходными и в сходстве различными формами, во всем их многообразии в первый раз и однажды навсегда создающимися.

Это уже—не міръ, цѣлостный, ритмически новый, это только сочетаніе случайныхъ впечатлѣній, 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 разрушенаго, не воплотившагося въ цѣлостности міра. Но зато это тотъ покорный, успокоенный матеріаль, которымъ можно управлять, изъ котораго можно «строить» форму. Здѣсь уже нѣть той властной, страшной, вѣчно движущейся матеріи. 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 искусству!—«музыкальной темы».

«Тема» пытается выразить въ музыкальной формѣ нѣчто большее, чѣмъ только движеніе къ слиянію, отграничивъ свой ритмически образъ отъ ритмическихъ движеній за нимъ и передъ нимъ идущихъ, дать ему форму законченаго цѣлаго. Она хочетъ передать въ этой небольшой формѣ всю мысль—какъ бы въ прологѣ, какъ бы въ глубокомъ по значенію текстѣ, раскрывающемъ потомъ (вѣдь таково именно происхожденіе темы,—основной интонаціи много разъ повтореннаго во многихъ голосахъ текста),—влить, сосредоточить разливающуюся по широкому 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
мира въ темѣ, вторичнаго рожденія ея уже не можетъ быть. Музыкальная форма одинъ разъ рождается, и ничего нѣть въ ней за ея временной плотью. Тема все свое, всѣ свои возможности выраженія заключаетъ въ себѣ, и исходитъ изъ себя у нея нѣть. «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 называю изложеніемъ и разработкой темы. Но эти повторенія—это только воспоминанія объ одной и той же когда-то выраженій формѣ, прекрасныя и выразительныя, поскольку прекрасна и выразительна была она и въ первый разъ, новой же красоты и выразительности, новаго движения въ формѣ не создающія. Внѣшне сопоставляются моменты отдѣльныхъ появленій темы,—на различныхъ высохахъ, метрически или ритмически видоизмѣненныхъ,—и возникаютъ ритмическія сліянія этихъ появленій, но не вся тема, а только малая часть ея создаетъ значеніе этихъ сліяній, все остальное въ ней остается просто условностью движения. Общій обликъ новаго ритмическаго міра возникаетъ не изъ сочетания безчисленнѣ 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 смотрѣтъ на свой новый міръ не просто открытыми глазами, а сквозь условные, равномѣрные, повторные 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!—Значить, 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 замѣчаемъ 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 ея и на ея мѣстъ создать новую, ту стихію, что объединяетъ свои формы не внѣшней похожестью, а единствомъ ихъ въ слияніи ихъ. Мы говоримъ теперь объ «исторической преемственности музыкальныхъ выраженій», 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 героглифицичности музыкальной рѣчи (стремительность движения вверхъ—«вознесеніе духа», синкопы—«задержанное въ мгновеніе сильнаго чувства дыханіе», неприготовленный 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 тематическій матеріалъ принимался открыто за условный лицѣ.

Музыку любятъ называть «звучащей архитектурой». Темы это балки и камни, время—отмѣренное для строенія пространство. Все это—матеріалъ музыкальнаго строительства. Художники—искусные, увѣренны въ своемъ дѣль строители, по волѣ своей увѣренно размѣщающіе свой творческій матеріалъ, точно и явно разсмотрѣвъ и извѣдывъ все до творчества (развѣ нѣть выраженія именно такой спокойной увѣренности на лицахъ въ изображеніяхъ очень многихъ глубоко почитаемыхъ въ истории «мастеровъ»?).—На музыку смотрятъ порою, какъ на искусство прикладное. Ея исключительно временную форму берутъ, чтобы украсть время, посвященное другому, для равномѣрныхъ движени, маршей, бальныхъ танцевъ, для того, чтобы заполнить время за пиршествомъ, въ антрактахъ, на гулянѣ. Но развѣ не такова и вся музыка, «вложенная» въ нѣкую, заранѣе измѣренную и извѣдданную форму? Развѣ не одинаково и здѣсь, какъ и тамъ, она только «заполняетъ» собою время, ритмическую форму, не вытекающую изъ ея существа, но извѣдѣданную ей?

Нѣть и не можетъ быть въ дѣяніи такого строительства творческой таинственности, не можетъ быть невѣлінія, предчувствія, не можетъ быть интереса повѣствования, не надо ждать,
торопить исхода. Все заранее известно, извѣдано. Здѣсь «разумъ» строитель спокойно править своимъ матеріаломъ, онъ господинъ, а не рабъ, не выполнитель, а создатель.

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


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

Этой устойчивости, этого равновѣсія и этой симметрии не будетъ, если художникъ только изложить, перечислить всѣ части своего материала. Такое перечисление 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 оживая наступленія того момента, который соединитъ ихъ въ единство. Если же нить прекратится до наступленія этого момента, то мгновенно все досѣлѣ удерживаемое памятью, какъ внутренняя части большаго, еще не проявленнаго цѣлого, распадется для сознанія вновѣ на составныя части, и материалъ строительства вновь обратится въ то, чѣмь онъ былъ до строенія, въ осколки не возникшаго мира, условно сцѣпленные другъ съ другомъ.

Но, если протянуть не одну, а хотя бы только две одинаковыя такія же нити, то это уже станетъ 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 пространства, и тогда это уже схема замкнутой формы, что-то здѣсь отмѣчено, отмѣрено строителями, что-то должно же быть за стѣною, возведенной строителями.—Эту простую периодичность потому и называютъ такъ часто, какъ будто совсѣмъ ошибочно, симметріей, всегда предполагая какую-то среднюю часть между членами периодичности.—

Существуетъ даже твердое убѣженіе, что периодичность есть необходимая, главнѣйшая и почти единственная основа музыки. То, что слышимъ мы сейчасъ, мы услышимъ не единственной 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 цѣлкомъ 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. — В недоумение должна быть привести привычное к такой повторности внимание — форма иная, где нет возвращений, где и периодичность не есть простое возвращение, но шаги, идущие вперед, дальше, ближе к цели, и где симметрия не есть простое возвращение по своим следам, но возвращение в мир, уже изменившийся от совершенных движений, где исход не похож ни на что из того, что было раньше, где он достигает всего формы, ожидаемое, торопимое, единственно нужное.

Музыкальной формы нет ни в одном из повторно отраженных обликов, представление о строении формы возникает только тогда, когда эти повторяющие друг друга отражения вырисовывают собою очертания чего-то третьего, какой-то формы, заключенной между ними. Там, вот там именно, между ними, и должна заключаться сама сущность, содержание формы, та часть ее, в которой выражено движение ее, а эти окраины линий в тем — это результаты, выводы из движения. В начале он — предисловия, заглавия, в конце заключения, напоминания.

Художник чувствует потребность реально воспроизвести это третье, эту «среднюю» часть, сделать так, чтобы она была не только отвлеченным отношением между повторными ликами, но особой самостоятельной ритмической формой. Он знает, что все, чем он владеет, вся эта нить из тем — не единственное «содержание» формы, — это только обрывки утерянного теперь движения, и надо построить какая-то еще иная, новая части формы, что-то, что было бы ею движением по существу, что выразило бы ею внутреннюю жизнь, заключенную в оболочку нитей из тем.

Но как построить эти, «иней» части, где взять живой творческий материал, чтобы сделать их живыми, жизненно движущимися? Вся живая ритмическая материя мысли уже слита в ритмическую фигуру тем. Ничего не осталось, кроме их изображения. Можно только умножать их, многообразно соединять, брать повторные отражения тем под различными углами зрения, метрически удлиняя или укорачивая их, повторениями создавать из тем ться же, в самом начале данных тем произвольно длительную, почти безразличную
ритмическую материю и строить изъ нея «средняя части», «разработки», «интермедии», «ходы». Органической жизни въ этой материи нѣть, она лишь слабо отражаетъ облики темъ. Она—нѣчто безформенное, нѣкоторый удобный цементъ для заполнения пространства между протянутыми линиями темъ. То или иное противеніе всѣй массы цемента придаетъ ту или иную форму всѣй замкнутой фигурѣ. Нити предѣловъ ложатся определенно различными линіями въ зависимости отъ того, въ какую форму разливается эта без форменная цементная матерія. Объемъ формы вырисовывается лишь тогда, когда наступаетъ время возвращенія, «третьихъ частей», «репризы». Той же линіей, что и нить репризы, ложится въ сознаніи и нить экспозиціи, и настоящее строеніе перваго изложенія постигается только здѣсь, при возвращеніи. А если есть еще и второе возвращеніе, третья сторона пространственной фигуры, то внутренний объемъ между повторными отраженіями нити еще разъ измѣняется въ представленіи при появлении этого новаго повторнаго облика. И только послѣ всѣхъ повторныхъ отраженій сознаніе наконецъ до конца постигаетъ всѣ уклонѣ 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 человѣка отъ ритмическаго безволія въ порывахъ движенія мысли. Онъ действительно 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 движенія 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 усилий, и безъ возможности борьбы временная матерія сама покорно разливается по предѣламъ
схемы, стены, отражающие друг друга, становятся на границах ея, все, что хранить память изъ ритмического существа мысли, приливается къ этимъ границамъ, върнъе къ одной единственной границѣ, отраженной противъ нея лежающими сторонами, а объемъ формы заполняется смутными, расплывчатыми обликами, отраженными рисунка этихъ сторонъ въ промежуточной средѣ между ними.

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

Самыя величія усилия, не подчиниться размѣренной, извѣданной схемѣ, начать и до конца раскрыть мысль такою, какою она сама рождается, такія усилия, какія, казалось бы должны были увести мысль за предѣлы всего, стоящаго на пути, только знаки оставляли на непроницаемой стѣнѣ схемы, но не разрушили ее. А порою явленные этими усилиями порывы движения сами собою, невольно, отпадали за предѣлы схемы, за предѣлы «экспозиціи», «разработокъ», «репризъ», начальной и заключительной линіи, во «вступленія», и заключенія, «коды». Сохранилась покорность основаніямъ самой схемы и только какъ оправа ея, дополненіе 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 конце, послѣ уже завершенія формы. Но онѣ отнесены были къ характернымъ, индивидуальнымъ особенностямъ именно этихъ авторовъ, къ національной 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 искусствъ», «къ которому нельзя подойти съ обычными требованиями и обычными знаніями». Если эти люди и не слышать такой идеальной музыки въ произведеніяхъ музыкальныхъ, то относять это къ тому, что не понять имъ всѣго, какъ не ученнымъ, 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 приходить в отчаяние, потому что никогда не услышали бы ея.

А в то же время существование въ тюрьмѣ такъ невыносимо, что только о разрушении ея и думаютъ всѣ,—знающіе сознательно борятся, незнающіе борятся безсознательной любовью и сочувствіемъ къ борцамъ. Твердо и ясно отразилось во всей истории музыки это сочувствіе къ борцѣ. Пусть цѣлятся и прославляются достижения схематизации, «вырабатыванія» формъ, и гордо и важно говорится о вершинѣ формъ, «сонатной формѣ», но любятъ и преклоняются даже тѣ, кто разсудкомъ вѣритъ разумности и необходимости схематизации, только передъ борцами. Насказанное, несравненное ни съ чѣмъ преклоненіе передъ Бетховеномъ, развѣ потому оно, что Бетховенъ создалъ въчнѣй, достойныя подражанія формы?—Вѣдь только потому, что онъ, вѣрный, не могущій самъ противостоять своей волѣ къ движенію борецъ, всей этой волѣ стремился разрушить схему, и запечатлѣлъ порывы своей борьбы въ самомъ выполненіи схематическихъ формъ. Черезъ вѣка и вѣка идущее и неугасающее влеченіе къ I. C. Баху, какъ къ единственно музыки,—вѣдь это выраженіе пониманія его чисто-музыкальной души, невольно, сама не сознавая борьбы, одной присущей ей чистотѣ музыкальной воли, боряшейся за свободное движеніе.

Иногда, когда воля къ борьбѣ становится особенно сильной, не переносящей промедленій и уступокъ, начинаетъ казаться, что лучше даже презрѣть все, даже начало чисто музыкальныя, только бы разрушить тюрьму музыки. «Пусть разрушится вмѣстѣ со схемой сама музыкальная схема, 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 тюрьмѣ схемы. «Форма» есть нѣчто, что не можетъ вмѣстить въ себя все содержаніе,—за формой есть еще нѣкая «лучшая» часть музыки, которая «украшаетъ», «убираетъ» въ творческую свободу форму. Изъ этого наивнаго убѣжденія и выростаетъ стремленіе творить музыку «внѣ формы», безъ ярко очерченныхъ линій движенія, музыку похожую на безформенную импровизацию. «Пусть
лучше осколки мысли останутся осколками, тём, что они есть въ дьйствительности, 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—желание понемногу перестать быть, существовать, быть, и отдать свою материю другимъ формамъ, другому быть. 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 вѣрить въ самостоятельную цѣнность музыкальной формы, или оставить на волю слушателей воспринимать тѣ или иныя формы за движениемъ звуковъ, дать имъ свободу импровизировать мысленно на фонѣ музыки, сдѣлать изъ музыки только украшеніе времени,—такъ дѣлаютъ тѣ, кто просто презираетъ музыку, какъ искусство, смотрить 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. Заблужденіе его въ томъ лишь, что оно само не сознаетъ своей отравленности схематичностью. «Чистой» формой кажется ему то же разливаніе музыки въ установленныхъ границахъ схемы.

Конечно безумно самоубиственное желаніе истребить то, что есть единственное существо, и оболочку и внутренняя сущность музыки,—цѣльность ритмическаго временнаго движения. Безумно и намѣреніе заставить ее выполнять въ этомъ движении форму чуждую ей, образную программу, заставить музыку, выражительницу чистаго ритма бытия, изображать интонационныя образныя формы, конкретные образныя шумы и аллегорическія звуковыя выражения отвлеченныхъ чувствъ. Но развѣ нѣть безумія и въ этомъ желаніи «вернуться» назадъ къ прежнимъ «формамъ», развѣ существуютъ вообще возвращенія?

Въ борьбѣ и въ особенности въ моменты отчаянія въ борьбѣ
может быть много неверных устремлений, будто бы ненужных движения. Но без этих движений, без этих метаний не придет, может быть, и то какое-то единственное, где-то таящееся движение, которое однажды дасть побуду. Программное направление это одно из таких неверных движений. Но явились оно из той же воли к освобождению музыки, которая когда-нибудь и создаст движение действительно освобождающее.

Конечно безсильно намерение сделать музыку изображением образной программы. Как же может это сделать музыка, если не станет она одним жалким и смешным звукоподражанием? А без этого все программное направление будет только выражением безсилия тьмы слабых, кто не может итти без опоры, протягивающих руку, чтобы хотя призрачно опираться на конкретные представления земных образов. Ибо слишком тяжело простое музыкальное движение. Много губительнее сами попытки куда-то «вернуться», забыть усилия борьбы, утверждая, что все то было призрачными мечтами, а вот то, что хотели разрушить эти мечты, схема незыблемая, и есть вѣчное, непреложное, от Бога данное. Это уже невѣріе в самое возможность освобождения.

Есть въ нашу эпоху и еще одно направление, это—признание всѣх возможностей, согласіе видѣть въ «чистой» и въ «программной» музыкѣ два одинаково возможных русла музыки. Это, может быть, и еще худшее невѣріе, невѣріе въ то, что может вообще существовать чисто-музыкальная форма, что возможно отражение чистаго лика мысли на землѣ, что возможна и у зыка безъ должен опредѣляющих.

Совершенно одинокой, безъ всякой помощи, безъ опоры проходить мысль по своим невѣдомымъ ей самой путямъ. Такъ страшен невѣдомый путь, такою великою силою и свободою должна обладать мысль, чтобы до конца совершить его, что нисколько ни странно, когда идущіе ужасаются этой безпрерывной свободѣ. Съ каждымъ новымъ шагомъ путь, въ началѣ замысла кажущійся краткимъ и простымъ все вырастаетъ, начинает казаться, что не будетъ предвѣдія движению 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 сознания.—И только тогда, когда совершенно безпред'льнымъ станетъ путь,—вдругъ, почти неожиданно наступаетъ завершение, и все пройденное становится частью завершеннаго, замкнутаго само въ себѣ движения. Страшно, что земному дыханию 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 первого шага кажущемуся 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 перенесла въ чуждую, несвойственную ей атмосферу? Развѣ не одно только стремленье заключено во всѣхъ стремленіяхъ людей,—вступить навсегда въ миръ ничѣмъ не огражденнаго движения, ничѣмъ не затрудненного дыханія, продлить свое дыханіе, не думая о предѣлахъ, всѣхъ, что предѣла и не будетъ, что сама единая цѣль заключена въ этомъ движеніи, есть это движеніе.

Музыка преображаетъ ритмическое существованіе людей и боговъ. Она не преображаетъ мира, она сама преображенное бываетъ, и конечно тяжело выполнение ея чистой въ мирѣ и во времени. Высока, но печальная ея судьба въ мирѣ. Нѣтъ искусствъ, которое подвергалось бы столькимъ искаженіямъ, какъ она. Нѣтъ искусствъ, матерію котораго такъ часто брали бы для использования чуждыхъ ему цѣлей. Можетъ быть оттого это, что слишкомъ отвлеченно общѣй составъ ея матеріи,—чистый ритмъ во времени, обрисованный звучаніемъ. Но пусть существуютъ и прикладныя, пользуяющаяся матеріаломъ музыки искусствъ, 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 мирѣ. 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 представимъ движенію мысли, еще не хватитъ у насъ силъ совершить этотъ
путь, только смутный, неполный неясный облик его мы сумеем передать. Мы еще младенцами будем совершенными. Будем создавать сначала детские образы мысли. Но и этот младенческий возраст еще надо пережить. Мы еще не были и младенцами. Может быть предстоит еще долгая борьба и за это младенческое знание. Теперь схематичность формы еще не ясно осознана. Почти безсознательно борятся с ней и безсознательно покоряются ей. Но может быть придут и сознательные «слагатели» формы, сознательно возводящие в идеал музыкальное строительство, и будут строить намеренно сложнейшее видоизмнения все той же схемы, видя в этом многообразие формы. Но и все это только удлинит борьбу. Ибо исчезнуть воля к чистому движению не может. Музыка все равно будет владеть миром.

Н. Брюсова.
Символизмъ и фальсификация.

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

Безмолвное, глубочайшее переживаніе вселенскаго единства, открывашееся мистикамъ въ минуты экстазовъ, какъ можетъ найти свое выраженіе въ раздѣльныхъ словахъ, въ логическихъ схемахъ: и противорѣчивы логическіе утвержденія мистикъ, косноязычны мистики, неисчерпаемы въ границахъ слова.

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

И символизмъ, рожденный изъ властной потребности на языкѣ словъ говорить о безмолвномъ, раздѣльно говорить о единомъ, разсыпается въ многообразіе образовъ, напряженныхъ и дѣйствующихъ уже не своимъ рациональнымъ содержаніемъ, а тѣмъ комплексомъ глубочайшихъ переживаній и силь художника, которыя нашли себѣ выраженіе въ образѣ.

Здѣсь, въ единомъ, находятъ себѣ выраженіе многообразіе зримаго художникомъ бытия; здѣсь, какъ въ фокусѣ, сконцентрированы тѣ властныя импульсы, которымъ обязанъ своимъ существованіемъ образъ.

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

Здѣсь, какъ бы почти сознательно, совершается приобщеніе зрителя той глубочайшей стихіи, подъ влияніемъ которой про-
является творчество художника, и преображенний, онъ полу-
чаешь возможность созерцать то, что до тѣхъ поръ было ему
недоступно. Неизмѣннымъ путемъ вело за собой всякое под-
линное искусство къ преображению, но быть можетъ однимъ
изъ самыхъ значительныхъ памятниковыхъ искусства запечатлѣ-
вающихъ это, памятниковъ подлинно символическаго искус-
ства въ прекраснѣйшемъ значении этого слова, является Бо-
жественная Комедія, творецъ которой ставилъ себѣ эти цѣли
dаже сознательно.

Какая-то глубочайшая связь протягивается отсюда къ ми-
стеріямъ Эллады, стремившимся также къ преображению зри-
tеля, стремившимся къ воспитанію въ немъ новыхъ созерца-
tельныхъ способностей.

Но если таково главное значеніе символизма, если роль
«воспитателя», въ прекрасномъ значеніи этого слова, невольно
всплывая надъ искусствомъ, говорить, вѣ всѣхъ морали-
зирующихъ тенденцій, о вѣчномъ значеніи искусства, не только
чисто эстетическомъ, то необычайно важно подчеркнуть, что
воспитаніе это не только не лишаетъ свободы, но только и воз-
можно для свободнаго.

То безконечное многообразіе символизацш въ образахъ не-
разложимаго единства, которое одно можетъ соотвѣтствовать
многобъобразию индивидуальностей, и служить прекраснѣйшей
формой ихъ выраженія, тотъ вѣчно живой динамизмѣ этихъ
образовъ, который не позволяетъ имъ обратиться въ мертвыхъ
статуи, въ восковыя фигуры паноптикума, недоступенъ и даже
непостижимъ для того, кто любить идолы, кто жаждетъ отдать
свою верховную свободу взамѣнь убаюкивающаго наслажденія
спокойной увѣренности и надежды на другого.

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

Если мы попытаемся разсмотрѣть поближе тайну силу
символическаго образа, если мы попытаемся ее разложить,
хотя бы очень несовершенно, на основные элементы, то мы уви-
dимъ, какъ все существо художника, взволнованнаго его со-
зерцаніемъ, 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 аналогии, напрягающих глубочайшнюю сторону его существа к творческому созерцанию вечно прекрасного, если бы не служил для него носителем цикла мыслей и чувств, если бы не заставлял его, волнующегося всём существовом, волноваться и физически?

И эта троякая вз волнованность не может не чувствоваться.

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

Конечно, это является лишь низшей формой его дьйственности.

Следующую ступень дьйственности символического образа—носителя цикла мыслей и чувств, рождаеым их властной волей художника,—я попытался бы сравнить с той властной формой фасцииации, которая создается при гипнозъ и обеспечивает порабощение воли и чувств зрителя. Здесь неть свободы, здесь все сведено к одному определенному направлению мысли, чувства и воли, и эта определенность, созидающая дьйственную силу образа, лишь ограничивает зрителя, приковывая его к созерцанию.

Только в третьей, высочайшей области обрьтает зритель свою свободу; только здесь, где свободный ветер Вечности обьываете его своими живительными взмахами, осязает онь вз волнованность созерцания вечно прекрасного и, пребываясь этому созерцанию, напрягается и онь всём своим существом и, живо чувствуя дыхание источника жизни, осязает подлинного себя в своем прекраснейшем аспекте.

Эта попытка классификации возможных дьйственостей символического образа не является праздным изследованием того, что в своей окончательной формѣ неразложимо, и я, конечно, не думаю, что эти небольшой строк могутъ рѣшить
этот сложный вопрос, но я надеюсь, что это может дать некото­ровое оружие в руки при решении вопроса о том, несколько возможны суррогаты символизма и почему именно они являются суррогатами, почему протягивают они вместо хлеба камень, почему превращают источник воды живой в источник воды мертвяющей, почему гаснят творчество твх, 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 жива звучала вся возможная пол­нота действенности 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 ужас современности является «штемпеле­ванная культура», то что может быть ужаснее «штемпелеванной мистики», застывшей в рациональных схемах, лиш­енных жизни и движения, лишенных вчнаго внутреннего динами­зма, дарующего им вчную 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 боле велика, чем мене явно ее внутреннее безсилие, тем боле она утверждает свое обладание истиной, тем боле пытается связать себя с символизмом.

Как будто на смену ему может выступить что то иное, как будто рационалистические схемы в аллегорической форме являются последним достижением, и псевдо­символизм не только может, но и должен заменить подлинный.

Лишенный того живительного огня, который присущ подлинному символизму, лишенный чувства правды и запечатлён­
nosti личного видения, пытается он установить общую схему там, где лишь богатством многообразия может быть исчерпан мистический опыт, всегда убедительный в своей исключительности, и то, что могло быть прекрасным, как личное, сделавшись догматом одинаковым для всех, умирает и мертвить прикасающихся. Старая история scholastiki повторяется и здесь — плоды scholastiki всегда одинаковы.

Казалось бы странным, как может тот, кто знает благородное вино символизма, довольствоваться подделкой, и только более подробное изслёдование вопроса о том, что может придавать иную видимость вещам, быть может, поможет в этом разобраться.

Если мы выделим из тройственного венца лучей символического образа два низших, если мы представим себё их наложенным на мертвенную аллегорию и сопутствующую ей неизменно, — перед нами поднимется гальванизированный мертвец с видимым подобием жизни, перед нами встанет автомат, лишенный личной жизни, но говорящий то, что егооживляет.

Пусть его призрачное существование имеет своеобразный интерес, — он мертв для символизма. В нем нёть полной действенности символического образа, в нем нёть дыхания жизни, в нем нёть того духа живаго, который живит приходящаго и приобщает его тайнам.

Его взгляд сковывает волю, мысль и чувство, в нем нёть той свободы, дыхание которой слышно на вершинах, он не напрягает приходящаго к познанию в себё Вечности и в Вечности себё.

Третья, высочайшая область действенности является, как и ранее, достоянием символизма, и вечно живыя воды омывают приходящих к нему.

Внё символизма не может быть сказано и сохранено живым ничего подлинно говорящее о безмолвии Сущаго 1)

H. Соловецкй.

1) Эту небольшую заметку справедливо можно было бы обвинить в чистом теоретизме, но странная, для всякаго любящаго искусство и не потерявшаго свободы вкуса и суждения, своеобразная действенность мистерии Штейнера, разве не является блестящим примёром освобождающим отъ этого упрека.
НегтеНка.

І.

Неукоснительно исконна въ человѣческомъ духѣ жажда къ запредѣльному. И если поэтъ, и если музыкантъ находять утоленіе ея въ легкомъ словѣ—въ прозрачномъ звуцѣ; то гдѣ же родникъ, что напоить уста познающаго?

Познающи вѣчень: онъ это знаетъ. Но какъ онъ знаетъ это; и какъ бы могъ онъ сказать это—и быть понятнымъ? То, что въ немъ и съ нимъ, его Само—вотъ его основаніе; но основаніе его уходить все глубже внутрь, и нѣть ему предѣла: безденно Само. И въ Самомъ находить познающи небо и преисподнюю, солнца и пространства межplanetныя; въ Самомъ открывается ему Космосъ.

Отсюда и знаетъ онъ. Но уста его скованы.

А если познавши молчитъ,—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 повѣстуютъ о тайнахъ. А Само уходитъ все дальше, все глубь...

II.

Кто теперь не мистикъ? Кто не умѣетъ теперь гласить молчаливо—хотя бы по Матерлинку?
Кто воспитался на символистах, и даже кто думает только, что воспитался,—не удовлетворять того слова простыми и ясными: он ищет слов прозрачных, за которыми—когда-то—кому-то—ставили видения.

Поэтическая переживаемость истончили нервную сеть нашу и приросли новые какия-то ветви. Нервная жизнь граничит в наши дни с безумием.

Символисты переступили грани реальности и переживании, толпа повалила за ними,—и грани стерлись.

То, что романтик прошлого вика чувствовал в природе и при встрече, то, что было материалом его фактической биографии,—гляди: уж пережито современником в юношеские годы, но не в природе, не при встрече,—лишь в кресло своем, за символической книжкой; и в жизни этот шаг закрыть для него, ибо его ментальная схема уже запечатлелась.

Так всё краски и голоса физической жизни переметнулись куда-то в иной мир, быть может интеллектуальный, если угодно—в астральный.

Так мы над символической книжкой состарились.

III.

Всякий порог имел своего стражу.

Вот: подошли; остановились.—И встал кошмар, уволакивающий в бездну—нё кто носящийся в беззвучном хохоте. Опрокинулась чортова пляска безформенных форм.

— Бьжать, бьжать в неистовом ужасе, чтобы забыть этих чудовищ; поскорей туда—в тину эстетства!

Не для современников сие зрелище. И не сами они пришли к порогу тайны: это жизнь Духа привела и толкнула их. Но что до них: в забвении исчезать.

А есть другие, что переступили порог; и провалились ть в несоизмеримость.

Их теперь называют герметистами.

Вечно крутится веретено Мирь; вечно бьют души—по спирали; вечно все возвращается. Однако, спираль даёт все новую, хотя и все ту же, Вечность. Всякий раз всё то же, но вь
новомь аспектѣ. Та же философія, однако вь новой одеждѣ мысли. Тотъ же герметизмъ,—но еще невиданный.

Неужели объ этомъ, о нашемъ—и Эмпедоклѣ и Птолемей, и Агриппа и Парацельсъ?—Да: все та же дерзостная мечта о божественномъ синтезѣ; лишь приемы другие. Мы вѣдь избалованы: методология намъ нужна.

Такъ вотъ она: символизмъ.

IV.

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

Стоитъ ли? Нужно вѣдь прежде окунуться во всю эту гущу первобытнаго психологическаго хаоса; и не только окунуться, а и крещеніе 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 вѣкъ культурень и современному учету не поддается. Вѣ своемъ родѣ онъ цѣлостень, какъ досократова метафизика.

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

Моноеизмъ Каббалы, полиейизмъ Астрологіи, панеизмъ Алхими, панпсихизмъ Магіи,—каѣ примирить столбы сіѣ подъ одной кровлей?

А сколько сюда потребуется тайновѣдныхъ логикъ?

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

V.

Гомеровскій гимнъ разсказываетъ, какъ Гермесъ, едва родившись, обокраль Аполлона и, чтобъ загладить вину, изобрѣлъ и поднесъ ему—лирники—болѣе совершенную киевару.
Только съ этой минуты, прибавимъ мы, Аполлонъ сталъ Киеа-родомъ (=Мусагетомъ).

Таковы дары гермесовой благодати. Такова эмблема единения 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, миеология 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 периодъ слиянія особыхъ миеовъ (сонмъ вселлинскихъ 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, солнарномъ или фаллическомъ?

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

Какъ же возможна гносеологія онаго?

VI.

Герметисты ищутъ Гесперидовыхъ яблокъ.

Наивные они люди, чудные.

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

Димітрій Недовичъ.
Академический Лермонтовъ и лермонтовская поэтика.

Академическое изданіе автора въ России такая рѣдкость, что поневолѣ возбуждаетъ къ себѣ такое требовательное вниманіе, котораго никогда не возбудить частному, хотя бы и замѣтательному изданію. Ломоносовъ, Державинъ, Хемницеръ, Екатерина II, Кольцовъ, Баратынскій; неоконченные: Пушкинъ, Чулковъ и Грибоѣдовъ—вотъ и все, что въ течение болѣе, чѣмъ столѣтія, успѣла издать Академія. Теперь къ этому списку прибавился законченный Лермонтовъ. Исполнившееся столѣтіе со дня рождения поэта заставляетъ отнестись къ этому изданію съ особымъ вниманіемъ.

Лермонтовъ никогда не подвергался такому тщательному, всестороннему изслѣдованію, какъ Пушкинъ, Гоголь, Жуковскій. Висковатовъ, Ефремовъ, Балдаковъ, А. Введенскій—этимъ почти исчерпанъ списокъ «лермонтовіанцевъ»-библюографовъ, работавшихъ надъ текстами; Висковатовъ, Н. Котляревскій, Спасовичъ, Duchesne—въ истории литературы; Бѣлинскій, Вл. Соловьевъ, Ключевскій, Мережковскій, 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 первого опубликованія двухъ юношескихъ поэмъ и двухъ стихотвореній Лермонтова; впервые сообщены въ изданіи стихотворенія Лермонтова.

1) 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)\textsuperscript{1}). Большая работа над текстом, произведенная редактором и выдвигаемая им, как главная задача издания, заслуживает всяческих похвал. Внешность издания, воспроизведение многих автографов, облегчающих критику текстотечения данного издания, портретов и рисунков Лермонтова, дешевизна издания, исключительная даже для России, — все это заслуживает похвал и благодарности.

И тем не менее вышедшее академическое издание Лермонтова далеко от того, что мы вправе требовать от Академии. Академическое издание — жена Цезаря, о которой не должно не только плохо говорить, но и думать: пусть же она не даёт для этого и поводов, а такие поводы академическое издание, к сожалению, даёт, и многочисленные. В России академическое издание отвественно вдвойне: у нас, где общедоступных изданий классиков отвратительны, оно должно давать урок книго- и классикопочитания; своим благоговейным отношением к издаваемому автору (таким было отношение Я. К. Грота к Державину — лучшее из академических изданий), оно должно давать пример должного отношения к величайшим культурным ценностям, какая у нас есть: издать Лермонтова в России, — как Дант в Италии, Байрона в Англии, — есть честь, которую еще надо заслужить. Вряд ли многие могут на это рассчитывать.

I.

Академическое издание Лермонтова поставило себе две, по существу несовместимые задачи: дать издание, одинаково отвечающее требованиям науки и школы. Как издание научное и тем более академическое, т. е. поставленное в особо благоприятные условия в смысле полноты текста и цензурной независимости, издание должно было дать в сего Лермонтова; как издание школьное, оно вовсе не должно

было этого дѣлать. Редакторъ остановился на полдорогѣ: онъ не напечаталъ ни строчкѣ изъ «Гошпиталя», который почти полностью напечатанъ въ подцензурномъ изданіи Добродѣева (редакція П. Быкова. СПБ. 1891) и въ извлеченияхъ у Висковатова, онъ замѣняетъ точками такіе невинныя 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;


«аюя»—«буя». Не говоря уже о филологической недопустимости мянуть ткань языка писателя, такая мьна, измьняя звуковой составъ и окраску слова, какъ было видно изъ приведенного примера, измьняетъ въ стихъ его инструментовку, уничтожаетъ аллитерацию, консонансы и т. п. приемы поетического владычества надъ словомъ. Такихъ измьнений поэзия не терпитъ.

Только при сличении печатнаго текста съ рукописнымъ можно рѣшить, насколько точень и исправень текстъ, предложенный проф. Абрамовичемъ; мы не имѣли возможности произвести этой работы, но, судя по тьмъ воспроизведеніямъ рукописнаго текста, которыя приложены къ изданію, работа проф. Абрамовича небезупречна и въ этомъ отношеніи. Такъ, въ стихотворении «Къ *.*» (I, 110 и факсимиле тутъ же) 13 стихъ, какъ ясствуетъ изъ факсимиле, читается безспорно: «Внимая шумъ воды прибрежной»—проф. Абрамовичъ читаетъ ошибочно: «волны». Въ посвященіи къ драмѣ «Menschen und Leidenschaften» (III, 91, факсимиле при 97 стр.) стихъ 14 ясственно читается: «не заплативши за страданье», тогда какъ редакторъ читаетъ: «за страданья». Въ стих. «Любовь мертвца» (II, 290) 9-ый стихъ г. Абрамовичъ читаетъ:

Безъ страха въ часъ послѣдней муки
Покинувъ свѣтъ,—

междусъ тьмъ въ рукописи (факсимиле: II, 288) этотъ стихъ ясно читается иначе:

Безъ страха въ часъ послѣдней муки.

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

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

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

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

Кто всѣмъ законной чередой.
Вряд ли Абрамович, печатавший «Мцыри» по рукописи, сумъл прочесть этот стихъ върнъе самого поэта. Должно сомнѣваться въ правильности и другого, принятаго редакторомъ измѣненія въ той же поэмы. Въ издании 1840 г. (стр. 144) 16-ая пѣсня поэмы начинается стихами:

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

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

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

Нововведеніемъ является и самое правописание заглавія поэмы: «Мцирі» вместо «Мцыри», принятаго 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», фамилію своего героя черезъ «ѣ»; между тѣмъ, ошибка Пушкина остались неприкосновенной и, уже какъ правило, фамилія Онѣгина осталась съ ятью; думаемъ, такой неприкосновенности заслуживалъ и Лермонтовскій «Мцыри».

II.

Однимъ изъ важныхъ недостатковъ текста, предложенного проф. Абрамовичемъ, является пунктуация, внесенная въ него редакторомъ. Здесь царитъ полный произволъ, отъ котораго сильно пострадалъ лермонтовскій текстъ, утративъ много и въ ясности, и въ выражительности. Пунктуация, вносимая редакторомъ, произвольная и ничтымъ не оправдываемая, часто нарушаетъ смыслъ стихотворения, измѣняетъ желательную для поэта акцентировку, измѣняетъ поэтическое заданіе, ломаетъ ритмъ стихотворенія.

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

Я, Матерь Божиа, нынь съ молитвою
Предъ Твоимъ образомъ, яркимъ сияниемъ,
Не о спасеньи, не перлі битвою,
Не съ благодарностью иль съ покаяніемъ,
Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника, въ свѣтѣ безроднаго,—
Но я вручить хочу дѣву невинную
Теплой заступницѣ міра холоднаго.

Это—одна, все разрастающаяся мольба (грамматически облеченная въ форму одно предложения), задѣваящая о себѣ самомъ, разрѣшающаяся (и грамматически тоже, послѣ нарастанія все новыхъ «не») словами: «но я вручить хочу...». У Лермонтова это одно предложеніе заканчивается точкой послѣ слова «холоднаго»; Абрамовичъ ставить точку послѣ «покаяніемъ» (у Лермонтова—запятая) и разсѣкаетъ тѣмъ самымъ одно предложеніе на два, явно нарушая этимъ 1) и грамматическую цѣлость (вмѣсто одного—два предложения), 2) и цѣлость внутреннюю, обусловленную самымъ смысломъ этой мольбы. Г. Абрамовичъ разрушилъ 1) ея непрерывность, 2) ея нарастаніе, 3) ея лирическую силу—и тѣмъ самымъ ослабилъ заключеніе мольбы: «но я вручить хочу...» Стихотвореніе утеряло очень много—по винѣ редактора, неизвѣстно для чего измѣнившаго пунктуацію поэта.

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

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

Два послѣдніе стиха выражаютъ слѣдствіе того, что сдѣлала Арсеніи ранѣе и что указано въ предыдущихъ стихахъ, отдѣленныхъ отъ этихъ двухъ у Лермонтова запятой съ тире,—чemu въ чтеніи соответствуетъ значительная пауза. Абрамовичъ уничтожаетъ тире, ставить запятую послѣ «бытія»—и вся логическая ясность лермонтовскаго построения теряется: «забылъ печали бытія» дѣлается лишь равноправной частицей среди другихъ предложеній, тогда какъ у Лермонтова это—ихъ слѣдствіе, притягивающее къ себѣ главное смысловое удареніе всей фразы. Замѣна, сдѣланная редакторомъ, совершенно неумѣстна.
Пунктуацией г. Абрамовича совершенно разбита целостность и поэтическое единство стихотворения: «Не смейся над моей пророческой тоскою» (II, 214). У Лермонтова — все стихотворение, на протяжении 14 строк, — одно предложение; лишь пятнадцатая, послѣдняя, какъ бы начинаетъ собою новое. Проф. Абрамовичъ изъ этого одного предложения ухитрился сдѣлать семь (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 дорожиль… Профессоръ усиливаетъ ее въ концѣ знакомъ восклицанія — и тѣмъ придаетъ законченность и опредѣленность, которыхъ нѣть у Лермонтова. Изъ неоконченного отрывка, насыщенного безконечно-сильной целостностью лермонтовской пророческой тоски, неосторожный редакторъ сдѣлалъ законченное стихотвореніе, раздробленное на семь (послѣдняя строка) отдѣльныхъ предложений — вместо Лермонтовскаго одного.

Внося свою новую пунктуацию, проф. Абрамовичъ проявляетъ иногда недопустимое непониманіе внутренняго лирическаго плана строфы, подлинными вѣхами котораго являются употребленныя поэтомъ знаки препинанія. Приведемъ 8-ое одиннадцатистишіе «Сказки для дѣтей» параллельно — съ пунктуацией поэта и пунктуацией профессора (II, 270 и факsimиле при стр. 272):

У Лермонтова:

(Черновая редакція)
Не знаешь ты кто я — но ужь давно
Читаю я въ душѣ твоей, незримо,
Неслышно; говорю съ тобою — но
Слова мои какъ тень проходятъ мимо
Ребяческаго сердца — и оно
Дивится имъ спокойно и въ молчанье.
Пускай. Зачѣмъ тебѣ мое названье?
Ты съ ужасомъ отвернула бъ мою
Безумную любовь — но я люблю
По своему… терпѣть и ждать могу я,
Не надо мнѣ ни ласкъ ни поцалуй.—
«Не знаешь ты, кто я,—но ужъ давно
Читаю я въ душѣ твоей; незримо
Неслышино говорю съ тобою—но
Слова мои какъ тѣнь проходить мимо
Ребяческаго сердца,—и оно
Дивится имъ спокойно и въ молчанье,—
Пускай! Заѣмъ тебѣ мое названье?
Ты съ ужасомъ отвернула бъ мою
Безумную любовь—но я люблю
По своему... терпѣть и ждать могу я,
Не надо мнѣ ни ласкъ, ни поцѣлуя.—

Изъ сличения черновой и окончательной редакціи отрывка видно, что Лермонтовъ рабо та лъ надъ своей пунктуацией: въ первой редакціи обстоятельственныя слова: «незримо, неслышно» отнесены къ глаголу «читаю», во второй—къ «говорю»; восклицаніе «пускай» во второй редакціи усилено знакомъ восклицанія; во второй редакціи внесены необходимыя запятые, которымъ не было въ первой передъ «кто», послѣ «ласкъ». Но характерныя для всего отрывка тире, графически изображающія своего рода фигуру нарастанія и отдѣляющія въ стихахъ паузы, сохранены поэтому и во второй редакціи. Абрамовичъ ихъ уничтожилъ, замѣнивъ вовсе не равнозначащими точками съ запятами. Нарастанье этихъ повторяющихся «но» и паузъ разрѣшается у поэта энергичнымъ «Пускай!», которое грамматически завершаетъ все предложеніе (первые шесть стиховъ), соединяясь съ нимъ запятой и тире. Чтобъ еще рѣзче подчеркнуть и обособить это «пускай!», поэтъ послѣ его начинаетъ фразу съ бо ль ш ой

Указанными приемами разрушенъ весь лирическій планъ, по которому построено одиннадцатистишіе; стихотвореніе перестроено по новому плану самого редактора.

Приведемъ примѣръ прямого нарушения смысла стихотворенія, 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.

Лермонтовъ:
Смѣшно же сердцемъ лицемѣрить
Передь собою; столько лѣтъ
Добро бѣ еще морочить свѣтъ!

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

У Лермонтова выражению «столько лѣтъ» соответствуетъ: «морочить свѣтъ», у Абрамовича выражение «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 слабляется подлинникъ, понижаетъ tonus стихотворенія, лишаетъ его той энергіи и силы, которыя такъ присущи Лермонтову. Это можно видѣть на стихотвореніи
«Они любили друг друга» (II, 341, клише при стр. 336). Выписываем это стихотворение с пунктуацией Лермонтова, ставя в скобках знаки, поставленные Абрамовичем.

Они любили друг друга так долго и нежно,
С тоскою глубокой и страстью безумно-мятежной!
Но, как враги, избегали признания и встреч;
И были пусты и хладны их кратких речей.

Они разстались в безмолвном и гордом страданье,
И милый образ во сне лишь порою видели.—;
И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...—;
Но в мирновом друг друга они не узнали.

У Лермонтова здесь—пять предложений, у Абрамовича—два; первые два стиха кончается у Лермонтова, составляя одно предложение, знаком восклицания, усиливающим и обрывающим безнадежную энергию этих двух строк, у Абрамовича здесь—ничего не говорящая точка с запятой. «И смерть пришла...» открывает у поэта новое предложение, перед которым глубокий перерыв (точка и тире), подчеркивающий перерыв и в самом лирическом движении стихотворения (от жизни—к смерти); у Абрамовича все это исчезло, поставлена та же точка с запятой. Следующий перерыв, соответствующий тяжкому перерыву в самом лирическом плане (...«Но в мирновом...») и подчеркнутый многоточием, у Абрамовича опять исчез, сменившись запятой; вместо начала нового предложения (Лермонтов)—продолжение старого (Абрамович).

Последний пример приведем для того, чтобы показать, как произвольная пунктуация измнняет ритм и картину стихотворения, расширяя паузы и, стало быть, замедляя ритм стихотворения. «Утес» в пунктуации поэта и пунктуации редактора ритмически совсем не одно и то же стихотворение (II, 341, факсимиле при стр. 336); пунктуацией редактора ставим в скобки.

Ночевала тучка золотая
На груди утеса великана;
Утром в путь она умчалась рано;
По лазури весело играя.
Но остался влажный след в морщин —
Старого утеса. Одни
Он, стоят(,;) задумался глубоко(,
И тихонько плачет он в пустын —

У Лермонтова все стихотворение — одно предложение, одно ритмическое целое; у Абрамовича — два предложения, в ритмических частях, между которыми — полный, длительный перерыв, тогда как у поэта лишь переход, как бы из одной тональности в другую. Начиная со слова «Одиноко» у Лермонтова одно слитное предложение с подлежащим «он» и с тремя глагольными сказуемыми, если сознательный знак, который употреблен (и грамматически должен быть здесь употреблен) есть запятая между 1-ым и 2-ым сказуемыми. Пауза, соответствующая этой запятой, незначительна, и получается ритмическая непрерывность всего предложения, контрастирующая с ритмическим перерывом (точка после слова «утеса») в 6-ом стихе. Абрамович поставил точку с запятой, оторвав два сказуемых от подлежащего слитного предложения; эта точка с запятой внесла такой перерыв в ритм, такое резкое замедление, на которое поэту не рассчитывал и которое, немного ослабленно, повторило перерыв 6-го стиха, от чего вместо с разрывом стихотворения на двести части, получилась резкая разорванность всего второго четверостишья на три части, чего поэту вовсе не хотел. Мы остановились подробно на пунктуации, принятой проф. Абрамовичем, потому, что она вскрывает ту полную нечуткость к природе стиха, к существу лирического творчества, то непонимание законов лирического построения, лирического плана, которое редактор академического Лермонтова обнаружил в своей работе. Но к этой стороне издания нам еще придется вернуться при разборе комментаторского труда Д. И. Абрамовича.

III.

Труднейшим вопросом Лермонтовской текстологии является почти нераскрытый вопрос о тексте «Демона». Исключительное значение поэмы в жизни и творчестве Лермонтова, необходимость и для биографа, и для критика и историка литературы
иметь достоверный текст, на который можно было бы опираться в своих выводах, давно заставили искать такого текста, и нужно с полной определенностью признать и сказать, что достоверного, так же сказать канонизированного текста «Демона» у нас нет. Подлинная рукопись окончательной редакции «Демона» не дошла до нас, но еще при жизни Лермонтова «Демон» был распространен во множестве списков, точное происхождение которых (т.е. по крайней мере, которые дошли до нас), состав, хронология, палеография не установлены до сих пор. Позволительен даже вопрос: признавал ли Лермонтов «Демона» законченным и существовала ли в действительности окончательная, завершающая редакция поэмы?

Близким знакомцем и издателем Лермонтова, А. А. Краевским писал (1839 г. 10/II) Панаеву: «Лермонтов отдал бабам читать своего «Демона», из которого хотел напечатать отрывок и...» (Панаев, Литер. восп., 256). Это единственный свидетельство о желании Лермонтова печатать «Демона» и т.е. самыми о признании самим поэтом его законченности, но и желание это, и признание относятся только к отрывкам, а не к целой поэме: отрывки же из нея, — создававшиеся в разные годы, переносимые из очерка в очерк, могли иметь степень художественной законченности совсем иную, сравнительно с законченностью поэмы в целом.

Если считать «Демона» законченным до «Сказки для д/ей», почти беспорядочно датируемой 1839-ым годом, как это считает проф. Абрамович («не позже 1839 г.»: II, 486), то возникает вопрос: почему же Лермонтов не включил и не попытался включить ни «Демона», ни отрывка из поэмы в подготовлявшееся тогда им же издание стихотворений 1840 года?

Но как бы то ни было, не сохранилось окончательного авторского, или хотя бы с достоверными авторскими замЕтами, списка «Демона», и ни одна строчка из поэмы не была напечатана при жизни поэта.

До 1860 г. в собраниях сочинений Лермонтова перепечатывались лишь «Отрывки из поэмы Демон», помещенные Краевским в «Отечеств. Записках», (июль 1842), и только в издании 1860 г. Дудышкин впервые опубликовал полный текст «Демона» — неизвестно, с какого списка. Висковатов в течение
десятилетия искал рукописи «Демона» хотя бы только с помощью рекадрия (т. III, М. 1891), которую он признает бывшей в руках поэта, должна считаться по меньшей мере спорной. Останавливаясь на каком-либо из списков, редактор всякаго издания Лермонтова неминуемо поступает произвольно, и единственное, от чего можно ждать хороших результатов, есть тщательное изучение в съ хъ списков «Демона», выяснение хронологии списков и их состава, подробное разсмотрение взаимоотношений всѣх вариантов и списков, в связи с изучением истории развития лермонтовского стиля, метрики, поэтики. Лишь в результате подобного огромного труда можно разобраться в путаницѣ списков и вариантов, прослѣдив историю создания ядра поэмы и его дальнѣйших судеб. Поэтому обязанность редактора научного издания сочинений Лермонтова состоит относительно «Демона» в том, чтобы ввести читателя в современное положение вопроса о «Демонѣ» (какъ это давно принято дѣлать относительно 2-го тома «Мертвых душъ»), такъ, чтобы у читателя не было чувства каноничности предлагаемаго текста поэмы, его адекватности тексту самого поэта. Ничего подобнаго пр. Абрамовичъ не сдѣлалъ: онъ отвѣли 16 страницъ (V, 60—76) на перечисленіе прежних изданий Лермонтова,— которое для библиографа кратко и неполно, а рядовому читателю ненужно, съ перепечаткой предисловій разныхъ редакторовъ къ их изданиямъ (въ томъ числѣ, къ изданиямъ никуда не годнымъ), но истории «Демона» отвѣли всего неполныхъ 2 страницы (II, 484—486), которая не только не вводятъ в историю «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 книжкѣ «Отеч. Записокъ» за 1842 г., но который былъ запрещен цензурой; корректурные листы этого текста, правленные самимъ Краевскимъ 9 декабря 1841 г., сохранились (Лермонтовскій музей въ Петроградѣ). На какихъ же основанияхъ редакторъ предпочелъ этотъ текстъ всѣмъ другимъ? Основание г. Абрамовичъ приводить только о д н о: «Останавливаясь на этомъ текстѣ поэмы и давая ему предпочтение передъ другими, даже
перед Карлсруйским изданием 1857 г., которое называют "праматерью" издания нашей поэмы ......... мы исходили из того соображения, что если-бы не простая случайность в виду цензурного запрещения, то "краеугольным камнем" всех дальнейших изданий "Демона" послужили бы "Отечественные Записки" за январь 1842 г. с их "первопечатным" текстом". (II, 484—5). Никаких иных оснований г. Абрамович не приводить нигде, но и то, которое он привел, оказывается основанием без основания. Несомненно, что текст "Отеч. Записок" оказался бы первопечатным текстом. Но что такое "первопечатный текст" с точки зрения научной, критической текстологии? Значение "первопечатного текста" прежде всего в том, что это—текст авторизованный, установленный автором или, наконец, напечатанный с ведома автора, при его жизни. Ценность такого текста именно в том, что он заменяет рукопись, являясь ее печатным воспроизведением в момент авторского окончательного завершения рукописи,—и понятно, что подобный "первопечатный текст" незаменим при утере рукописи. Не самый факт первого напечатания текста, а то, что обычно сопутствует этому первому напечатанию (авторские корректуры, поручение издания близкому к автору лицу при наличии авторской рукописи и т. п.), придает важность "первопечатному тексту". Далеко не всякий первопечатный текст есть текст образцовый: вряд ли кто стал бы теперь издавать "Горе от ума" по первопечатному тексту 1833 года, неполному и искаженному. Сам г. Абрамович в других случаях, без всякой необходимости уклоняется именно от первопечатного текста: издает "Измаила-бея" по копии, а не по первопечатному тексту 1843 г. (II, 429; хотя на стр. 485 указывает, что первопечатный текст "Демона" должен быть "краеугольным камнем" издания подобно тексту "Измаила-бея"), не довольствуется авторизованным печатным текстом "Мцыри", а издает поэму по автографу (II, 472). Совершенно очевидно, что при отсутствии всякаго иного текста, кроме первопечатного, приходится или воспользоваться им, какой бы он быть, или отказаться вообще от помышления данного произведения: в таких условиях оказывается "Хаджи-Абреқ" (II, 89—101), но "Демонѣ", при наличии множества
списковъ и карлсруйскаго изданія, вовсе не былъ въ такихъ условияхъ. Проф. Абрамовичъ долженъ былъ определить, 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 чернового; 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, сохранявшій 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 немѣніи Лермонтовымъ черновика, и доказательствомъ того, что это такъ и было, служить 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 поэть: не ясно ли, что у Краевскаго подлинныхъ или поэтомъ исправленныхъ рукописей «Демона» не бывало, а печатать съ ходившихъ по рукамъ случайныхъ списковъ Краевскій при жизни поэта не рѣшился. Но онъ рѣшился это сдѣлать послѣ смерти поэта. Замѣтчательно, что ближайший сотрудникъ «Отечественныхъ Записокъ» Бѣлинскій именно въ это время собиралъ всевозможныя 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

Мы не знаемъ, съ какого именно списка напечаталъ неразборчивый Краевскій «Демона», но о достоинствахъ этого списка, образовавшаго неосуществившійся «первопечатный текстъ», мы можемъ судить, слѣдующими, сличая его съ карлсруйскими изданиями и со списками Квиста, Бѣлинскаго и др.,—въ числѣ (включая оба карлсруйскихъ изд.)—семнадцати (II, 486—503).

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

14. Когда онъ вѣрілъ и любилъ,
15. Счастливый первенецъ творенья;
16. Когда, безпечный, онъ не зналъ,
17. Не зналъ ни злобы, ни сомнѣнія,
18. Безплодной муки сожалѣнія.

Стихъ 16-ый, уже при бѣгломъ членіи, представляется совершенно лишнимъ: его риѳмъ «зналъ» нѣть никакой соответствующей риѳмы: небрежность, совершенно невозможная для окончательной авторской редакціи, да еще въ самомъ началь поэмы, да еще у Лермонтова, у котораго вообще нѣть такихъ стиховъ, не имѣющихъ парнаго. Ненужность этого 16-го стиха еще болѣе подчеркивается тѣмъ, что фраза «онъ не зналъ» въ новѣ, и безъ всякой нужды, повторяется еще разъ въ слѣдующемъ, 17-омъ, стихѣ. Совершенно очевидно, что происхожденіемъ своимъ этотъ нѣльзя 16-ый стихъ обязанъ
не поэту, а необразованному переписчику: и действительно, этого лишняго 16-го стиха нет вовсе в 13 списках из 17, в том числе нет его ни в обоих карлсруйских изданиях, ни в списках Бѣлинского, Висковатова, Зотова и др. (11,486).

Стихи 56—59 в корректурных листах Краевскаго читаются так:

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

Эпитет горнш (= небесный, вышній; Горній Іерусалимъ), горнее мѣсто в приложении къ Демону (духъ) есть величайшая нелѣпость, но въ ней нисколько не повиненъ поэтъ, а лишь переписчикъ первопечатнаго текста: въ 15 списках изъ 17 вместо этого г о р н я г о духа читаемъ: г о р д ы й духъ, эпитет вполнѣ идущи къ Демону (11, 487): для всякаго, работавшаго надъ рукописями, ясно, что переписчикъ просто прочел вместо гордый—горній. Эпитет гордый, понятіе гордость Лермонтовымъ часто прилагаются къ Демону и въ других 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) вместо этого въ утѣшенье стоитъ въ умиленьи, что во всякомъ случаѣ болѣе отвѣчаеетъ смыслу того, что происходитъ въ поэмѣ: Демонъ, желающій вернуться къ небесамъ, приноситъ въ умиленьи молитву любви, но какой смыслъ приносить 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 живой
И грусть на дне старинной раны
Зашевелилась как змей (II, 495).

Верхом торжества переписчика над поэтом в «первопечатном тексте» являются знаменитые слова Тамары из диалога с Демоном. Они у Абрамовича читаются так (II, 372):

> Но если речь твоя лукава,
> Но если ты обман, то я...
> О, пощади... какая слава?...

Что значит это «то я...»? Объяснение находим в других списках (13 из 17; и опять оба карлср. изд.).

> Но если речь твоя лукава,
> Но если ты, обман тая...
> О, пощади, какая слава? (II, 497).


IV.

Комментариями и объяснительными статьями в Академическом издании, кроме довольно значительной части каждого из четырех томов, отведен еще сполна весь пятый том в триста слишком страниц (CXXVIII+258). Примечания редактора к отдельным произведениям не содержать в себе почти ничего, кроме указаний, где впервые было напечатано данное произведение. В тех немногих случаях, когда редактор позволяет себе несколько расширить примечание, он не дает читателю ничего существенного для изучения Лермонтова: в примечаниях, при их сжатости, не мещо выписками из всевъ известных статей В. Белинского (II, 464) или цитатами в роде следующей: «Сонъ всегда останется гениальным произведением и по форме, и по своеобразному замыслу, и по глубине нѣжнаго, щемящаго чувства любви и тоски» (II, 481), или, наконецъ, замечаниям в родѣ следующаго: «По наблюдениямъ Спасовича, два послѣднихъ стиха заимствованы изъ Мицкевича, а по Вогюэ—изъ Шатобриана» (II, 448).

Въ примечаниях должно было бы расширить часть историко-литературную и отвести подобающее место изучению лермонтовской поэтики, версификации, стилистики: примечания все это игнорируют совершенно.

Пятый томъ издания, къ участию въ которомъ, кромѣ редактора, привлечено еще рядъ лицъ, можно раздѣлить на три части: первую образуетъ тотъ материалъ, который является необходимымъ въ комментарии (Материалы для биографии, биографическая каяна, статья О языке Лермонтова), вторую образуетъ материалъ или далеко не необходимый или непомѣрно разросшийся (Лермонтовъ у славянъ, нѣмцевъ, французовъ и англичанъ, Обзоръ литературы о Лермонтовѣ, Лермонтовъ-художникъ) и, наконецъ, въ третью часть нужно выдѣлить материалы, которые занимаютъ много мѣста, но не имѣютъ почти никакого значения (таковы перепечатанный предисловія редакторовъ къ прежнимъ изданиямъ, статьи Лермонтовъ и русская музыка, Иллюстрированная издания Лермонтова и др.). Главный же недостатокъ пятаго тома въ недопустимомъ распределении этого материала: статейкъ О стихѣ Лермонтова удѣлено 3 страницы

Въ «Материалахъ для биографіи и литературной характеристики»,—написанныхъ сжато и, въ общемъ, въ должномъ тонѣ: дѣловомъ,—нѣсколькіе страницы (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 Рылеева, что «влияніе Гюго («Orientales») замѣтно въ кавказскихъ поэмахъ»: для доказательства послѣдняго

«Черкесы».

Востокъ алѣя пламенѣтъ,
И день заборливый свѣтлѣтъ.
Уже въ селахъ кричитъ пѣтухъ;
Ужь мѣсяцъ въ облакѣ потухъ.
Денница, тихо поднимаясь,
Златить холмы и тихій борѣ;
И юный лучъ, со тьмой сражаясь,
Вдругъ показался изъ-за горъ.
Колосся въ полѣ подъ серпами
Ложатся желтыми рядами. (I, 6).

О, если бъ ты, прекрасный день,
Гналъ такъ же горесть, страхъ, смятенія,
Какъ гонишь ты ночной тень
И снова обманчивыхъ видѣнья!
Заутренѣ въ градѣ дальнѣй звонѣ
Порошъ вѣтромъ разнесенъ. (I, 7).
Востокъ алѣя пламенѣеть,
И день заботливый свѣтлѣеть;
Проснулись пташки; въ тихий боръ
Ужь дровосѣкъ несетъ топоръ;
Колосы въ полѣ подъ серпами
Ложатся желтыми рядами;
Заутрень сельскихъ дальній звонъ
По рощѣ въ тромъ разнесенъ;
Скрипить подъ снѣмъ возъ тяжелый,
И заигралъ рожокъ веселый.
О, если бы ты, прекрасный день,
Гналъ мрачныя души волненія,
Какъ гонишь ты ночную тѣнь
И сновъ обманчивыхъ видѣнья.

Подчеркнутое заимствовано Лермонтовымъ у Козлова дословно.

Въ «Обзорѣ литературы о Лермонтовѣ» не можемъ не отметить страннаго заявленія г. Абрамовича, какъ бы упраздняющаго самую нужду въ этомъ обзорѣ: «Литературно-художественное значение поэзіи Лермонтова раскрыто Бѣлинскимъ,— съ такой глубиной, тонкостью и талантомъ, что вся дальнѣйшая критика не могла прибавить къ этой блестящей характеристицѣ 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 повторили Бѣлинская, не внесъ «ни одного новаго штриха»! Въ «Обзорѣ» не вспомянуты нѣсколько замѣчательныхъ сужденій о Лермонтовѣ К. Н. Леонтьева въ «Востокъ, Россия и Славянство, томъ II» и въ печатавшихся въ 1912 г. въ «Богословскомъ Вѣстникѣ» его «Письмахъ съ Аеона».

Наибольшая 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). Ни слова о цезурѣ у Лермонтова, между тѣмъ это—весьма важный вопросъ въ дѣль изученія Лермонтовскаго стиха. У Пушкина лишь послѣ «Бориса Годунова» въ пятистопномъ ямбѣ цезура ставится свободно; еще въ «Годуновѣ» цезура сплошь

Ни слова не говорит ученый комментатор Лермонтова и о тех приемах поэтического владычества над словом, которыми у каждого истинного поэта свои и по которым отличен поэт—от стихотворца-ремесленника. Об инструментовке лермонтовского стиха, об аллитерации, консонансах, enjambement, о внутренних риэмах и т. д. у Лермонтова г. Абрамовичу ничего не известно; между тем, всего этого у Лермонтова—богатство, еще ждущее своего исследователя, и тайна Лермонтовского стиха все остается еще тайной: вместо попытки исследовать этот стих, г. Абрамович довольствуется риторической цитатой из Белинского.

Обратимся к Лермонтовской инструментовке. Вот отрывок из раннего «Измаилъ-Бея» (1832 г.; II, 31—32):

Ужъ полно. Путник одинокой
Одьлся буркой широкой.
За дубомъ низкимъ и густымъ
Дорога скрылась. Ветрь дуеть;
Коль спотыкается подъ нимъ,
Храпить, какъ будто гибель чувь,
И всталъ... Дивится, слдь слдокъ
И видить пропасть предъ собою,
А тамъ, на днемъ ея, потокъ
Во мракъ бѣшеной волною
Шумить. (Слыхалъ я этотъ шумъ,
Въ пустынѣ вѣтромъ разнесенной,
И много пробуждалъ онъ думъ
Въ груди, тоской опустошенной).
Въ недоумѣнъ надъ скалой
Остался страникъ утомленный.
Вдругъ видить онъ: въ дали пустой
Трепещетъ огонекъ,—и снова
Садится на коня лихова;
И черезъ силу скачетъ конь
Туда, гдѣ свѣтится огонь.

Составъ гласныхъ, вошедшихъ въ этотъ отрывокъ, слѣдующий:
«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»
Эти данные замѣтчивы: отрывокъ инструментованъ такъ, что
преобладающее, исключительное значеніе въ немъ получаетъ
звукъ о+ё—56; рѣдки и уступающи по частотѣ употребленія
всѣмъ другимъ гласнымъ звукъ у+ю употребленъ однако
23 раза, только на 4 раза менѣе употребительнаго «е». Еще замѣтываны данные, извлеченныя изъ разсмотрѣнія риѳмы
отрывка: въ составъ гласныхъ, вошедшихъ въ риѳуемый слогъ.
вошли: о+е—18 разъ, у+ю—6, а—2, е—2, и+ым—3: слѣдовательно.
риѳы построены почти исключительно на звукахъ о+ё
и у+ю, при чемъ ударяемой въ риѳѣ гласной о+ё оказываются
14 разъ, у—4, а изъ другихъ только и+ым—2. Вся инструмѣнтовка отрывка, а риѳы его въ особенности, выдержана такимъ
образомъ съ преобладаніемъ гласныхъ о+е и у+ю. Эта инструмѣнтовка великолѣпно выражаетъ объ лирическія темы отрывка:
тему шумъ а—шумъ вѣтра въ горахъ и шумъ потока въ ущельѣ (у)—и вторую лирическую тему, связанную съ первой: тему одиночества (о): объ темы соединяются въ
строкахъ:

Шумить. (Слыхалъ я этотъ шумъ,
Въ пустынѣ вѣтромъ разнесённой,
И много пробуждалъ онъ думъ
Въ груди, тоской опустошённой.)

120
Длительность, протяжность, перекликанье обьихъ темь еще яснѣе выражены въ концахъ строчекъ—въ риемахъ, которыя всѣ построены на о и у:

—оої
—оої
—уы
—уе
—он
—уе
—ео
—оооо
—оо
—оооо
—оу
—ѣой
—оу
—ѣой
—аої
—ѣый
—уой
—оа
—оа
—ео
—оо

Такимъ образомъ, инструментовка гласныхъ этого отрывка находится въ совершенномъ соотвѣтствии съ его лирической темой: тематически и инструментально—это одно цѣлое, создание замѣчательнаго мастера стиха.

V.

Аллитерации Лермонтова блистательны; онъ нигдѣ не слушать у него лишь простой игрой, забавой словомъ (какъ это бываетъ часто у современныхъ поэтовъ); онъ глубоко связаны съ лирическимъ тематизмомъ стиха, онъ 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 Дарьялъ.
И валуновъ имъ на славу
Стадо цьлые пригналъ («Дары Терека»: II, 259).

Грозный ревъ разрушаемыхъ скалъ («р») переходить въ плескъ стремящихся волнъ Терека («л»): это великолѣпное умягчение звука (отъ «р» къ «л») проходить стройнымъ аккордомъ, разрѣшенымъ въ конце послѣдняго стиха въ соединенное «р» и «л» («пригналъ»). Въ «Казачьей колыбельной пѣснѣ» (II, 278) пре­восходно своей нѣжностью аллитерирование «с»:

Стану сказывать я сказки,
Пѣсенку спою.

Великолѣпный приёмъ параллелизма, аллитеристическаго уравновѣшенія строки примѣнень въ стихѣ;

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


Приведемъ взятые наудачу два примѣра оттуда:

Согласные:
И въ изступлении рыдалъ
И грызъ сырую грудь земли,
И слезы, слезы потекли
Въ нее горючею росой (II, 321).

Гласные:
И въ изступлении рыдалъ
И грызъ сырую грудь земли,
И слезы, слезы потекли
Въ нее горючею росой.

122
Можно изобразить этот изумительный отрывок и третьим способом,—при котором выделяются генеральные звуковые комбинации слогов и сочетаний основных согласных отрывка: с+з и р+л с основными гласными: и+ы и у+ю,—сочетания, то прямых, то обратных; отчего получаются тяжелые и муци- 

tельные сочетания «гры», «гру» и т. д.

И въ изступленіи рыдалъ.
И грызъ сырую грудь земли.
И слезы, слезы потекли.
Въ нее горючую розой.

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

А надо мною въ вышинѣ.
Волна тѣснилась къ волнѣ.
И солнце сквозь хрусталь волны.
Сияло сладостной луны.


Переходя къ разсмотрѣнію римъ у Лермонтова, прежде всего остановимся на «Свиданин» (II, 343), въ которомъ богатство инструментовки незамѣтно переходить въ богатство, и изысканное роскошество римъ. На одномъ этомъ отрывкѣ, если бъ до насъ больше ничего не дошло отъ Лермонтова, можно показать то исключительное богатство стиха, ту исключительную власть надъ нимъ, которыми обладалъ Лермонтовъ; подробный раз- боръ этого стихотворенія и даже одного этого отрывка можетъ быть сдѣланъ, какъ должно, лишь въ отдѣлочной статьѣ, что мы надѣемся сдѣлать вскорѣ; теперь же только укажемъ на драгоцѣнности этого отрывка и на его особенность: зависимости богатства римъ отъ богатства инструментовки. Раз-
берем сначала инструментовку отрывка, совершенно не принимая в расчет риэмы, как таковы, и опять выделим в нем гласные и согласные.

Согласные:
1. Ужъ за горой дремучею  
Погасъ вечерний лучь,  
Едва струей дремучею  
Сверкаетъ жаркий ключь;
2. Сады благоуханиемь  
Наполнились живымь,  
Тифлисъ объять молчаниемь,  
Въ ущельѣ мгла и дымъ;
3. Летаютъ сны мучители  
Надъ грѣшными людьми,  
И ангелы хранители  
Бесѣдуютъ съ дѣтьми.

Первая часть отрывка можетъ быть характеризована преобладаниемъ 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 наличии а) плавныхъ и б) свистящей «с» и при единичности «ч». Наконецъ, третья часть, удерживающая обилие «н и м» и плавныхъ «р и л», выдѣляется обилиемъ зубныхъ «т и д», сохраняя лишь одно «ч» и только два «с». Въ общемъ, согласные отрывка у си ля ю тъ къ концу количество небныхъ «н и м» и у т е р и в а ю тъ постепенно къ концу обилие «ч», начинающееся отрывокъ, плавной «р» (л остается до конца) и свистящей «с». Это—вполнѣ соответствуетъ двумъ темамъ отрывка: а) темѣ замирающаго днія (ч, р, отчасти е) и б) темѣ ночи (н, м, зубныхъ, отчасти е). Послѣдняя тема, начинаясь уже въ первой части, усиливающаяся во второй, окончательно торжествуетъ въ третьей. Плавная л объединяетъ всѣ три части.

Гласные:
1. Ужъ за горой дремучею  
Погасъ вечерни ль,  
Едва струею дремучею  
Сверкаетъ жаркий ключь;
2. Сады благоуханиемь  
Наполнились живымь,
Тифлисъ объятъ молчаниемъ,
Въ ущельѣ мгла и дымъ;
3. Летаютъ сны мучители
Надъ грѣшными людьми,
И ангелы хранители
Бесѣдуютъ съ дѣтми.

Не давая разбора сложнаго чередования гласныхъ въ данномъ отрывкѣ, мы только указываемъ на то, что 1) въ первой части ясно преобладаютъ у(ю) и е, 2) это преобладание 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 примѣтно почти полное отсутствие звука «о»: напримеръ онъ встрѣчается лишь 6 разъ, произносится съ ударениемъ лишь 2; въ третьей части не встрѣчается вовсе (сравн. исключительное преобладание этого звука въ разобранномъ выше отрывкѣ изъ «Измаила-Еея»).

Такова инструментовка отрывка въ его элементахъ. Если раздѣлить все стихотвореніе вертикально, такъ чтобы черта прошла примѣрно послѣ второй стопы, и посмотри на таблицу съгласныхъ (см. выше), то мы замѣтимъ, что въ нѣбныхъ «м» и почти всѣ нѣбнѣе же «н» будутъ во второй половинѣ стихотворенія, за чертой послѣ 2 стопы; тамъ же окажется главная часть плавныхъ; въ первомъ четверостишнѣ за чертой останутся въ «ч», въ послѣднемъ—почти всѣ з зубные («д» и тѣ). Такими образомъ: 1) изъ-за обилия и полнаго преобладанія во второй половинѣ медлительныхъ нѣбныхъ «м» и н стихъ во второй половинѣ, гдѣ р и е мы, замѣчается; 2) первое четверостишье (тема «дня») имѣеть во второй половинѣ, послѣ второй стопы, лишь 2 «м» (начало темы «ночью») и въ въ «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 четверостишахъ «м» (тема «ночи») окончательно торжествуетъ (изъ 8 окончаній входить въ 6), причемъ «м» имѣютъ не только ударяемые слоги въ риемѣ («дымъ», «живымъ» и проч.), но и предыдущіе и послѣдующіе («молчаніемъ», «мгла и дымъ»).
Гласные, входящие в состав риэмы и слоговъ предриэмо-ванныхъ, точно также соответствуютъ основнымъ особенностямъ всей инструментовки: все типичное для каждаго четверостишия, въ звуковомъ отношении, окрашиваетъ собою и риэму. Въ первомъ четверостишии риэмы образованы по способу, наиболѣе Лермонтовымъ любимому: «я безъ ума отъ тройственныхъ со- звучи и влажныхъ риэмъ, какъ напримѣръ, на ю» (II, 268): здѣсь избытокъ, насыщенность «влажными» «у» и «ю» и въ уда- ряемыхъ, и въ неударяемыхъ слогахъ:

...дремуечею
...лучъ
.....грмуечею
...ключъ.

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

...сны мучители
...грѣшными людьми
...хранители
...дѣтми.

Полное соответствие и этой риэмовки съ основнымъ инстру- ментовочнымъ пріемомъ третьей части (см. выше)—вѣт сомнѣнн. Обратимъ, наконецъ, внимание и на исключительную полн- вѣсьность этихъ риэмъ: «дремуечео—грмуечео»: сриэмовано все, что можно сриэмовать; «людьми—дѣтми»: слоги «дь» и «тъ»— односоставны по звуку; «вечерній лучъ—жаркій ключъ»: риэму усиливаютъ консонирующія предыдущія слова.

Лермонтовъ достигаетъ большаго, чѣмъ хорошихъ и отлич- ныхъ риэмъ: онъ достигаетъ риэмическаго средства стиховъ, какъ бы единой тональности риэмъ; риэма 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).


Приведемъ еще одинъ примѣръ риемическаго сродства у Лермонтова:

Найду ль тамъ прежняя объятые?
Старинный встрѣчу ли привѣтъ?
Узнаютъ ли друзья и братья

Всѣ 4 риэмы вклюкаютъ въ себя «т»; женскія риэмы имѣютъ: 1) общее б, 2) общее «я» предшествуетъ обѣмъ риэзамъ; у мужскихъ риэмы есть общее предыдущее и.

Никакой характеристики лермонтовскихъ риэмы мы не встрѣчаемъ у редактора академическаго издания; страницу 208-ую онъ наполняетъ только выписками оторванныхъ отъ стиховъ риэмы, подъ рубриками: «риэмы между словами одного корня» (V, 208) и т. п. Общее же заключеніе г. Абрамовича таково: «Ранняя стихотворенія Лермонтова пестрятъ банальными, бѣдными и вообще неудачными риэмами; но далеко не всегда безу- кориененная риэма и въ произведенияхъ послѣднихъ годовъ (V, 201). Редакторъ имѣлъ бы право сказать это, еслибъ онъ и учили риэмы поэта, но этого нѣтъ. Онъ даже не знаетъ, напр., о существованіи у Лермонтова внутреннихъ риэмъ: примѣръ такой риэмы былъ приведенъ выше, вотъ другой:

Видали ль когда, какъ ночной звезда
Въ зеркальномъ заливѣ блестить,
Какъ трепещетъ въ струяхъ, какъ серебряный прахъ
Отъ нея, разсыпаясь, бѣжитъ... (I, 124).
Этих внутренних риём г. Абрамович не заметил, неверно утверждая, что в этом стихотворении «риёмы только четные стихи» (V, 208). Между тем внутренняя риёма у Лермонтова довольно часты.

Ни словом не обмолвился ученый редактор и объ enjambement у Лермонтова, не отметив ни одного из них. Примеры:

Какъ Сашь быть? Забилось сердце в немъ,
Запрыгало... Безъ дальних опасенъ и т. д. (II, 173).

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

Но остался влажный слёдъ въ морщинъ
Старого утеса. Одиноко и т. д. (II, 341).

И на устахъ его, опаснъ жала
Змий, улыбка въчная блуждала. (II, 152).

Enjambement у Лермонтова—один из частых стихотворных приемов и заслуживал бы хоть упоминания в томе, где 300 слишком страниц отведено на комментарии.

VI.

О размерах Лермонтова Абрамович не говорит ничего, перечисляя только, как примёры, названия некоторых стихотворений, написанных определённым размером. «Большинство пьес Лермонтова написаны ямбом» (V, 206). Но какимъ ямбом? чьимъ отличень лермонтовский ямб отъ пушкинского? Что своего, лермонтовского, внесъ поэтъ въ свой ямбъ? На эти вопросы Абрамович даже не намекнул нигдѣ, а между тем онъ былъ об занятъ, потративъ цѣлый томъ и значительная части четырехъ другихъ на комментарии, на него отвлечешь. Одинъ такой вопросъ напрашивается самъ собою: Даже г. Абрамович замѣтилъ: «при ямбическомъ размеръ поэтъ отдаётъ явное предпочтенье мужской риёмъ» (V, 207). Это, действительно, особенность лермонтовскаго ямба—преимущественно четырехстопнаго; въ этомъ Лермонтовъ отличень отъ Шекспира. Особенность эта отражается на ритмикѣ его ямба,
придает ему однообразную суровость,—и эта признанная особенность поэта вовсе не разсмотрена: это все равно, как если бы, говоря о Бетховене, не разсмотреть и ничего не сказать о симфонии, как будто форм, и м от окончательно выкрystalлизованной. Г. Абрамович приводит в двух словах наблюдения Андрея Белого над четырехстопным ямбом Лермонтова, но, забывая, что Белый для своей замечательной, еще вовсе не оцененной работы брал от каждого поэта лишь 596 стихов для примерного разбора и вовсе не претендовал на исчерпывающие выводы — рещается утверждать, что у Лермонтова в четырехстопном ямбе, «на 2 и 3 стопах вместо | | | ускорения совсем не встречается» (V, 207). Можем сообщить их несколько:

\[ | | | | | | | | \] (1)

Кочующие караваны (II, 351).
На родину издалека (II, 325).
И облачко за облачком (II, 313).
Курились как алтари (II, 13).
Исполнены той красоты (II, 133).

Очень жаль, что, неловко воспользовавшись замечаниями Андрея Белого, г. Абрамович не воспользовался его замечательными наблюдениями над природой русского ямба. Тогда он не выписал бы, какой стиха с неправильным ударением, следующую строку (V, 209):

Свящ дрожащая пылали (II, 395, 410).

Для г. Абрамовича стих этот имел вид:

\[ | | | | | | | \] что возможно только при насильственном ударении: свящ вмesto свечи.

На самом деле, вид стиха совсем иной:

\[ | | | | | | | \] Свящ дрожащая пылали.

1) Андрей Белый. Символизм. Москва, «Мусагет», 1910; стр. 261.
У Лермонтова встречается ряд таких стихов, напр., знаменитый стих из «Демона» (II, 353):

Звонко бьгущие ручьи.

Неужели же и его надо читать: «Звонко бьгущие ручьи?» Наконец, не меньше знаменитый стих—

Или поэт,—или никто (I, 408) = / 0 0 0 0 0 0 0 / 0 0 0 0 0 0 0 0 / 0 0 / 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 /

Неужели его надо читать съ невъроятнымъ ударениемь:

Или поэт,—или никто.

Совершенно очевидно, что эти «или» (= / 0 0), какъ и предыдущая «свччччч» и «звонко» суть хореические стопы въ ямбѣ, которая въ послѣднемъ стихѣ, повторяясь двукратно и правильно чередуясь со стопами ямбическими, даютъ замѣчательную строку:

Говоря о лермонтовскомъ ямбѣ, должно указать на типичнолермонтовскую комбинацию пятистопнаго ямба—раздѣленіе его на одиннадцатистишья вида: ab'ab'a c'edd'e'.


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 амфибрахіемъ (V, 207),—значить его форма равна: / 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 / 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 / 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 / 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0. Между тѣмъ этой формѣ амфибрахія удовлетворяетъ лишь одинъ стихъ изъ всѣхъ и—второй:

Съ тоской | глубокой | и страстью | бѣзумной | мятежной.
Все же стихотворение представляет собой, в метрическом отношении, чрезвычайно сложную комбинацию размеров:

ямба («й смерть | пришла...» «й бы | лй пу | сты...»),
дактиль («Но, какъ вра | гй йзбъ | галй при | знаньй й | встрйй»),
анапеста (й мй | лй об | разъ во снъ | лйш пйро | ю вйдй | лй),

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

Метрический рисунок стихотворения будет слѣдующий:

ямбъ и анапестъ; 3-я стопа—бакхій первый.

дактиль.

ямбъ и анапестъ.

ямбъ и анапестъ.

тоже.

тоже.

повторение 1-й строки: ямбъ, 1-й бакхій, анапестъ.

Таким образом, основные стопы этого стихотворения—ямбъ и анапестъ; в 1 и 8 строках третья анапестическая стопа замѣнена первым бакхіемъ. Для г-на же Абрамовича все это—сплошь амфibraxій.

Подобное же недоразумѣние приключилось у редактора и съ «Русалкой» (II, 139). Для него она писана а на п е ст о мъ (V, 207).

*) Въ этомъ стихѣ: «Но, какъ враги, избѣгали признанья и встрѣчи», это «но», отдѣленное запятой, такъ перетягивает къ себѣ удареніе и долготу, что легче всего читать этотъ стихъ, какъ дактилическій. Однако возможно и другое чтеніе:

Нб какъ | врагй | йзбѣга | ли призана | нъя й встрѣ | чи.

Тогда этотъ стихъ будетъ подобенъ стихамъ 4, 5, 6, 7; т.-е. первыя двѣ стопы будутъ ямбическія, послѣдня—анапестъ, съ той только разницей, что получится въ ямбѣ—пиррихій (" " " " 1) въ виду невозможности поставить удареніе на «какъ», или даже (если удерживать удареніе на «но»)—хорей и ямбъ: 1) 1. Во всѣхъ случаяхъ, при всѣхъ возможныхъ комбинацияхъ чтенія этого труднаго стиха, исключается одна: амфibraxій.
Уже первая стопа первого же стиха:

Русалка плыла по реке голубой — явно не анапест: это — ямб: иначе прочесть ее без ущерба для всего стиха невозможно и только при таком чтении остальные стопы становятся, действительно, анапестами. Стихи 7, 9, 11, 13, 18, 19, 21, 23, 25, 26, 27 совершенно подобны первому: они все образуют форму: \( \text{-о-о-о-о-о-о-о-о-о-} \), т. е. соединение ямба и анапеста. Стихи 15-ый и 16-ый имют в первой стопе вместо ямба — с пондей:

Спить ви тяж, добы чай рёвн вой волны.

В других анапестических стихах примечательны отступления от анапеста: превращение кратких слогов в долгие, придающее особое движение размеру. Возьмем «Соседку» (II, 292), упоминаемую профессором в числе анапестических стихотворений (V, 207), и сравним строго анапестические стихи

Позднако миля об щая до ля
Породный лё жела ны одно.

— с такими строками из того же стихотворения:

Волю дам ненасытному взгляду,

или:

Видно, буйную думу тая.

Для первого стиха, как и для второго, мера будет:

что является, в первой стопе, отступлением от правильного анапеста, ибо первая анапестическая стопа (о о о) заменена иной: \( \text{-о-о-о-} \), которую можно назвать кретиком.

По словам редактора, «не поддается точному определению вольный размер» «Челнока» (V, 207); между тем его можно определить совершенно точно. Стихотворение это, очень слабое (I, 130), написано амфибрахием (стихи 2, 4, 6—20, 23—24), то четырёхстопным (стихи 6, 7, 9, 11—13, 15, 17, 18, 19, 23, 24), то трехстопным (стихи 2, 4, 8, 10, 14, 16, 20), и анапестом (стихи 1, 3, 5, 21—четырёхстопным, стих 22—трехстопным); как в амфибрахии, так и в анапест, в некоторых начальных стопах краткие слоги заменены долгими: «Воет вътр = \( \text{o о o} \),

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

Стихи 1, 2, 4, 5—двустопные дактилическіе; стихи 7—12-ый—двустопные: первая стопа—ямбъ, вторая—ямбъ съ дактилическимъ окончаніемъ очень любимымъ Лермонтовымъ: вспомнимъ т. е. форма разбираемыхъ 7—12 стиховъ. У стиха 3-го въ послѣдней стопѣ не достаетъ одного краткаго слога для такого же дактилическаго окончанія. Стихъ 6-ой: лазурью глубокиe = и и | и и | — единственный амфибрахическій въ этомъ стихотвореніи.

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

При всей малости того, что сдѣлалъ редакторъ Академическаго изданія для изученія поэта Лермонтова, при всемъ невниманіи своемъ къ поэтикѣ и метрикѣ Лермонтова, невниманіи, приведшемъ, какъ мы видѣли, къ неизвинительнымъ ошибкамъ и промахамъ, проф. Д. И. Абрамовичъ счелъ однако себя въ правѣ сдѣлать такой общий выводъ относительно стихотворной техники великаго поэта: «съ внѣшней, технической стороны, въ
стихосложения Лермонтова не видим каких-нибудь существенных нововведений» (V, 206). Мудрено их увидеть человеку, ничего для изучения этого стихосложения не сделавшему!

Лермонтов-поэт еще ждет свое издателя-исследователя. Академия Наук, в лиц своих Разряда изящной словесности, должна озаботиться исправлением своего «Лермонтова»: многое уже сделано и в рассматриваемом издании, но предстоит еще сделать гораздо большее: предстоит перестроить издание Лермонтова так, чтобы в основу его было положено глубокое, всестороннее изучение языка, стиля, стихосложения, метрики и ритмики поэта. Больше внимания к тому, благодаря чему Лермонтов—Лермонтов: к его поэзии.

Сергей Дурылинь.
Эфемериды.

II. МЕТРИЧЕСКИЯ ЗАМЫТКИ КЪ ЛЕРМОНТОВУ.

Разобрать подробно и исправить всѣ ошибки и недоразум'я, допущенные проф. Д. И. Абрамовичемъ и г. Модестомъ Гофманомъ въ собраніяхъ сочиненій Лермонтова и Баратынского, — для этого понадобилось бы по дополнительному т'ому къ тому и другому изданію. Не наша задача составлять коллекціи филологическихъ недоразум'й и небрежностей; т'ымъ не мен'е, позволяемъ себѣ присоединить н'сколько зам'чаній къ статьѣ С. Н. Дурылина, исключительно изъ области метрики.

I. ЗВ'ЗДА (I, 124).

С. Н. Дурылинъ по справедливости ставить въ вину проф. Д. И. Абрамовичу, что онъ не усмотрѣлъ въ этой пьесѣ внутреннихъ риѳмъ. Но не совсѣмъ правъ и Дурылинъ въ своемъ толковании, ибо называетъ внутренними—риѳмы, стоящія на концѣ стиха. Съ метрической точки зр'енія каждый нечетный стихъ (по счету Абрамовича) можно разсматривать только какъ двустишье: съ абсолютной строгостью выдержанная риѳма разр'заетъ четырестопный анапестъ на два двухстопныхъ. Понятно, почему Лермонтовъ писалъ два стиха въ одну строчку: онъ просто сохранилъ внешній видъ заимствованной у Жуковскаго строфы баллады «Замокъ Смальгольмъ». Но строфы Жуковскаго имѣютъ четыре стиха и настоящія внутренняя риѳмы; это опредѣляется т'ымъ, что (1) въ «Замкѣ Смальгольмъ» представлены разныя варианты этой строфы, какъ то: a₁₂b₁₂a₁₂b₉—a₆a₆b₉ a₁₂b₉—a₁₂b₉a₆b₉—a₆a₆b₆a₆b₉—a₆a₆b₉c₆b₉—a₆b₆c₆a₆b₆c₉: и основная
схема будеть $a_{12}b_9c_{12}b_9$, и что (2) многие стихи не могут быть раздѣлены, какъ напр.: Анкрамморскія битвы баронъ не видаль.

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

Ритмически это стихотворение представляетъ слѣдующие феномены:

**Стихъ 1.**

<table>
<thead>
<tr>
<th>I.</th>
<th>II.</th>
<th>III.</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>0</td>
<td>0</td>
<td>0</td>
</tr>
<tr>
<td>0</td>
<td>0</td>
<td>0</td>
</tr>
<tr>
<td>0</td>
<td>0</td>
<td>0</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**Стихъ 2.**

<table>
<thead>
<tr>
<th>I. — III.</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>0</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**Стихъ 3.**

<table>
<thead>
<tr>
<th>I. II. III.</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>0</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**Стихъ 4.**

<table>
<thead>
<tr>
<th>I. II. III.</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>0</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**Стихъ 5.**

<table>
<thead>
<tr>
<th>I. III. II.</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>0</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**Стихъ 6.**

<table>
<thead>
<tr>
<th>I. II. III.</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>0</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Метрическая схема будетъ такова:

1. 
2. 
3. 
4. 
5. 
6. 

II. ПѢСНЯ — «Колоколъ стонетъ...» (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, вместо метрически правильного

О О —

И бьется, и бьется, и бьется

поэтъ предпочелъ

О О —

И бьется— бьется— бьется

— мастерской ритмический ходъ! И въ ст. 7 строфы III имѣемъ разрѣшенія въ первой и третьей стопахъ, иррациональные бакхш и палимбакхш вм. амфибрахія:

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

Каденція въ стт. 1—2 дактилическая (versus adonn); въ 3—7 амфибрахическая. Риемы:

I. a’b’c’ d’d’ ee
II. a’b’c’ d’d’ ee
III. a’b’c’ d’e’ ff.

III. АТАМАНЬ (I, 270—272).

Проф. Абрамовичъ считаетъ, что и «Атаманъ» написанъ «народнымъ размѣромъ», и что риѳмы «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 риѳмъ и подчеркнута начальнымъ припѣвомъ (refrain): «Горе...» Во-вторыхъ, въ каждой строфъ
2-й стих сриомованъ съ 4-мъ и 6-й съ 8-мъ—стало-быть не только нечетные стихи риемуются. Въ-третьихъ, эта пьеса написана не «народнымъ» размѣромъ, а анапестомъ.

Наличный составъ ударныхъ и неударныхъ слоговъ:

*Стихъ 1* умышленно вариированъ поэтому въ каждой строфѣ:

I. —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- 
II. —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- 
III. —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- 
IV. —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- 
V. —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- 
VI. —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- 
VII. —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- 

Возможны разные взгляды на метрическую структуру этого стиха, и соответственно по-разному можетъ быть произведено дѣленіе на стопы. Ми́ лично кажется наиболѣе правильнымъ раздѣленіе, основанное на принятіи главнаго типа замѣны трехъ анапестовъ двумя хоріямбами (4×3=3×4):

| I. —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- | 2 хоріямба=12 |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| II. —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- | 2 хоріямба=12 |
| III. —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- | 3 дактиля =12 |
| IV. —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- | 3 анапеста =12 |
| V. —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- | 2+2+4+4 =12 |
| VI. —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- | 4+4+4 =12 |
| VII. —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- —- | |

При этомъ въ начальныхъ стихахъ строфъ VI и VII трохеи и ямбы—иррациональные (въ VI ускоренные, въ VII замедленные), что ясно слышно и при чтеніи. 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.*

<table>
<thead>
<tr>
<th>I. —-</th>
<th>—- —- —-</th>
<th>—- —- —-</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>II. —- —-</td>
<td>—- —- —-</td>
<td>—- —- —-</td>
</tr>
<tr>
<td>III. —- —-</td>
<td>—- —- —-</td>
<td>—- —- —-</td>
</tr>
<tr>
<td>IV. —- —-</td>
<td>—- —- —-</td>
<td>—- —- —-</td>
</tr>
<tr>
<td>V. —- —-</td>
<td>—- —- —-</td>
<td>—- —- —-</td>
</tr>
<tr>
<td>VI. —-</td>
<td>—- —- —-</td>
<td>—- —- —-</td>
</tr>
<tr>
<td>VII. —-</td>
<td>—- —- —-</td>
<td>—- —- —-</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Сводя воедино вышеприведенный данные, получим ясную и несомненную схему «Атамана»:

<table>
<thead>
<tr>
<th>Стих 3</th>
<th>I. II.</th>
<th>III.</th>
<th>IV.</th>
<th>V. VII.</th>
<th>VI.</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td></td>
<td>0 — 0</td>
<td>0 —</td>
<td>0  —</td>
<td>0 — 0</td>
<td>0  —</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Сравнивая эту—уже в достаточной степени верную—схему съ самою пьесою, 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 представляет намъ въ слѣдующемъ окончательномъ видѣ:

1.      |      |      |        |      |
2.      |      |      |        |      |
3.      |      |      |        |      |
4.      |      |      |        |      |
5.      |      |      |        |      |
6.      |      |      |        |      |

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

Абрамовичъ сказапь вѣрно: [пятитопный неусыпчивый] 
амфибрахй; недоразумѣніе на сторонѣ Дурылина. Амфибрахъ 
всюду чистые, кромѣ первой стопы каждаго стиха, въ которой 
амфибрахъ разрѣшается
1) въ ирраціональный ямбъ (••••), или ямбовидный амфибрахъ 
(•••), въ стихахъ 1 и 4—8;
2) въ ирраціональный трохей (•••), или трохевидный 
амфибрахъ (•••), въ стихъ 3.

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

V.

Очень мало смысла во фразѣ (V, 207): „Не подае 
дется точному опредѣленію вольный размѣръ стихотвореній 
лосъ твой»“. Не поддающихся метрическому анализу стиховъ не 
бываетъ, ибо сущность стиха—метрическая норма; если ея нѣть, 
мы имѣемъ дѣло съ прозой. Проза Гоголя, напр., иногда на 
протяженіи страницъ кажется стихами; можно написать цѣ 
лые томы о ритмикѣ Гоголя (и объ отдѣльныхъ метрическихъ 
членахъ въ его рѣчи)—но все-таки она остается прозой, ибо 
никакими тонкостями и ухищеніями 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 всестороннего и очень детального анализа, которого сейчас мы дать не можем. Заметим только, что стихи «Воздух там чисть»... состоят изъ соединеній дактилей и трохеевъ (логазды), по-разному усечены въ конце и кое-гдѣ имѣютъ анакрозу въ началѣ. И въ «Пѣснѣ»—тоже логазды. Но это дѣйствительно не просто.

Другія два стихотворенія уже проанализированы С. Н. Дурылиным.

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

<table>
<thead>
<tr>
<th>Схема</th>
<th>Ріємы</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1.  o—o</td>
<td>o—o</td>
</tr>
<tr>
<td>2.  o—o</td>
<td>o—o</td>
</tr>
<tr>
<td>3.  o—o</td>
<td>o—o</td>
</tr>
<tr>
<td>4.  o—o</td>
<td>o—o</td>
</tr>
<tr>
<td>5.  o—o</td>
<td>o—o</td>
</tr>
<tr>
<td>6.  o—o</td>
<td>o—o</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Какъ указано С. Н. Дурылинымъ, изъ 24 стиховъ только пять обнаруживаютъ разрѣшеніе амфибрахія въ анапестъ; всѣ остальныя (причемъ строфы II и III цѣликомъ)—амфибрахическіе. Замѣна амфибрахическій съ то пы анапестическію (и обратно)—явленіе закономѣрное и обычное; но нельзя, какъ дѣлаетъ Дурылинъ, говорить, что «Челнокъ» написанъ «амфибрахіемъ и анапестомъ»: анапесты въ немъ не первичны. Касательно четырехъ другихъ разрѣшеній надо замѣтить слѣдующее:

«Воетъ вѣтръ» (ст. 1) не кретикъ, а  3–3
«Два гребца» (ст. 5) то же.
«Взоръ мраченъ» (ст. 11) не  3–2–4, а  3–2–3
«Двѣ моги(лы)» (ст. 21), дѣйствительно, кретикъ, потому что на дѣй лежить логическое ударение.

«Слышу-ли голосъ твой...» (II, 211). Три строфы по 4 дактили-ческихъ диметра. Чистая форма представлена стихами 1, 2, 4, 5, (8). Особые феномены:
второй дактиль—каталектически: 3.
анакруза: 6.
замѣна дактиля амфибрахіемъ въ первой стопѣ: 3, 7, (8), 9, 10, 11, 12.
VI. РУСАЛКА (II, 139—140).

Определение С. Н. Дурылина («соединение ямба и аналеста») столь же неверно, как и «аналест» проф. Д. И. Абрамовича. Наличность ударных и неударных слогов в этом стихотворении такая:

1. I. III. — VII. 0 — 0 0 — 0 0 — 0 0 — 0
   II. 0 — 0 0 — 0 0 — 0 0 — 0

2. I. II. VI. 0 — 0 0 — 0 0 — 0
   III. IV. V. VII. 0 — 0 0 — 0 0 — 0

3. I. 0 — 0 0 — 0 0 — 0 0 — 0
   II. III. VI. VII. 0 — 0 0 — 0 0 — 0 0 — 0
   IV. 0 — 0 0 — 0 0 — 0 0 — 0

4. I. II. III. V. VI. VII. 0 — 0 0 — 0 0 — 0
   IV. 0 — 0 0 — 0 0 — 0

Схема риэмы.

1. 0 — 0 0 — 0 0 — 0 0 — a
2. 0 — 0 0 — 0 0 — a
3. 0 — 0 0 — 0 0 — b
4. 0 — 0 0 — 0 0 — b

Следовательно, мы имеем чередование амфибрахических и аналестических стихов по внешности, — по существу же каденция амфибрахическая, ибо: 1 + 2 = 3 + 4 : 0 — 0 | 0 — 0 | 0 — 0 | 0 — 0 | 0 — 0 | 0 — a | 0 — a | 0 — b | 0 — b. В чистом виде только строфа VI.

VII.

Прежде чем говорить о качествах риэмы, издателю следует обратить внимание на их чередование, ибо главным образом оно обусловливает строфическое строение пьесы. В комментариях проф. Абрамовича об этом предмете ничего; что еще хуже, целик ряд пьес, написанных сложными, иногда изысканными строфами, напечатан безъ

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

а’г,a’вb’c’d’e’d’ («Грузинская пѣсня»: I, 68—69)
a’г,a’вb’c’d’e’d’ («Русская пѣсня»: I, 184—185)
a’10a’10b’10 c’10c’10d’ («Сосѣдъ»: II, 209)
a’12a’12b’12 c’12c’12d’ («Первое января»: II, 277—278)
a’g,b,a’g,b,c’c’d’e’e’d’ («Гляжу на будущность съ бо­язнью»...: II, 210)
a’g,a’b,c’c’c’b’ («Бородино»: II, 204—207)
a’g,a’b,c’c’c’b’ («Романсъ»: I, 300—301) (Риэма b проходить черезъ всѣ три строфы; также весь ст. 8, который является припѣвомъ).

a’10a’10b’10a’10b’ («Прощанье»: I, 98—99)
a’10b’10a’10b’10 c’10d’10d’10c’10c’10 («Онъ былъ рожденъ для сча­стья»...: II, 16—17).
a’g,b,a’g,b,c’c’c’d’e’e’d’ («Опять, народные вити»...: II, 107—108).
a’g,b,a’b,c’d’e’e’d’ («Желаніе»: II, 11—12)
a’g,b,a’b,c’d’e’e’d’ («Узникъ»: II, 207)
a’g,b,a’b,c’d’e’e’d’ («Потокъ»: I, 288; 1831 г.) («Женихъ» Пушкина 1825 и «Ленора» Жуковскаго 1829)
a’g,b,a’b,c’d’e’e’d’ («Завѣщаніе»: II, 296—297) (Вариантъ предыдущей формы).


«Небо и звѣзды» (I, 278): I. a’7b’c’d’10e’10; II. III. a’4b’4 c’4d’10e’10 (дактили). Эдьсь строфическая структура дана въ
периодичности ріємъ (которыхъ нѣть), а количествомъ стопъ въ стихѣ. Небольшое метрическое различие 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 одинъ и тѣ же, и вообще онъ не принадлежитъ къ виртуозамъ строфостроенія. Такой списокъ метрическихъ ключей для изучающаго поэзію Лермонтова нужно многого изъ того, что помѣщено въ комментаріяхъ г. Абрамовича. Но если даже почесть излишнимъ метрическій обзоръ, то все-таки некоторые тексты можно было напечатать правильно.

VIII. МАСКАРАДЪ (III, 209—285).

Проф. Д. И. Абрамовичъ нумеруетъ стихи издаваемыхъ имъ текстовъ. Нумерация 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, нумерация является основою всѣхъ метрическихъ и ритмическихъ изысканій. Наконецъ, благополучно доведенная до конца, нумерация 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 достодолжною правильностью нумерацию стиховъ большого произведения—задача скорѣе очень сложная, чѣмъ очень простая: для этого надо теоретически и практически, и совершенно твердо, знать, что есть стихъ, съ метрической, ритмической и ріємической 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 дѣлить 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-
ны́й Абрамович? Освобождаем текст от ремарок и проч. и начинаем метрический анализ.

1. Иван Ильич, позвольте мн-Б поставить. [5-стопный ямб]
2. Извольте. [амфибрахии]
3. Сто рублей. [кретик]
4. Идёт. [ямб]
5. Ну, добрый путь! [2-стопный ямб]
6. Вам надо сначала поправить, [4-стопный ямб]
7. А семьям плохо. [3-стопный ямб]
8. Надо гнуть. [кретик]
9. Пусти. [ямб]
10. На все? Нътъ, жжется! [2-стопный ямб]
11. Послушай, милья дръй: кто нынече не гнетет, [6-стопный ямб]
12. Ни до чего тотъ не добыетъ. [4-стопный ямб]
13. Смотри во всѣ глаза. [3-стопный ямб]
14. Ва-банк! [спондей]
15. Эй, князь! [спондей]
16. Гнъть только портить кровь,—играйте не сердясь. [6-стопный ямб]
17. На этотъ разъ оставьте хоть советы. [5-стопный ямб]
18. Убита. [амфибрахий]
19. Чортъ возьми! [кретик]
20. Воистину чертовщина какая-то. Пропустимъ нѣсколько стиховъ.

33. Дѣлами занять все? [3-стопный ямб]
34. Любовью... не дѣлами. [3-стопный ямб]
35. Съ женой по баламъ? [2-стопный ямб]
36. Нъть. [макра труроос]
37. Играешь? [амфибрахий]
38. Нъть... утихи! [кретик]
39. Но здѣсь есть новые. Кто этотъ франтикъ? [5-стопный ямб]
40. Шприхъ. [макра труроос]
41. Адамъ Петровичъ... Я васъ познакомлю разомъ. [6-стопный ямб]
42. Вотъ здѣсь приятель мой, рекомендую вамъ — [6-стопный ямб]
43. Арбенинъ. [амфибрахий]
44. Я васъ знаю. [трохаческая диподиа]
45. Помнится, что намъ [3-стопный трохей]
46. Встрѣчаться не случалось. [3-стопный ямб]
47. По разказамъ. [трохаческая диподиа].

Что за ерунда стихотворческая? Нелъпо чередуются ямбы, амфибрахии, кретики, трохеи, одночные трехмърные слоги: каждый изъ нихъ по Абрамовичу составляетъ отдельный стихъ. Этакой безумной скачки по всѣмъ существующимъ размѣрамъ у самаго дикаго футуриста не найдется. Схема риъемъ—чудовищная; не придумашь, какъ раздѣлить ее на перио́ды:

[ст. 1—22] a’b’cdea’f’e| gh’h’h’| iklm’| n’oprm’......
[ст. 32—47] a’ba’c’de’fg’f| h’ik’l’im’h’
Подобное уродливое и бездарное произведение выдается за стихи Лермонтова! Вот что написал Лермонтов:

1. — Ивань Ильичъ, позвольте мнъ поставить.
3. — Вамъ надо счасте поправить,
4. А семпелями плохо. — Надо гнуть.
5. — Пусти. — На все?... Нъть, жжется!
6. — Послушай, милый другъ: кто нынече не гнеть,
7. Ни до чего тотъ не добьется.
8. — Смотрь во всѣ глаза. — Ва-банкъ! ты, князь!
9. Гнъть только портитъ кровь, — играйте ясь.
10. — На этотъ разъ оставьте хоть совѣты.
11. — Убита.—Чортъ возьми!—Позвольте получить.

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

Принципы метрики, надлежащимъ образомъ соблюденные, оказали бы нѣкоторую услугу и при реконструкціи текста. Напримѣрь.

Ст. 1609 +1610. Надо:

Князь?—Я бы сдѣлаль то же. Ну а тамъ потому что «Я бъ» разрушаетъ размѣръ.

Ст. 1785 (sic!). Надо:

Авось, исправишь!
посому что этотъ стихъ риемуетъ со ст. 1781, а «исправимъ»—не риема къ «заставишъ».

Ст. 1943 +1944. Надо:

Тамъ мучениковъ ждетъ!—Но я молю
здѣсь конъюнктура подкрѣпляется параллелизмомъ со ст. 1941 +1942.
Ст. 2327 + 2328—неправильный; издатель, осторожный в конъектурах (как и слѣдуется быть), вряд ли рѣшится его исправить, но въ примѣчаніяхъ отмѣтить, что въ немъ—лишняя стопа.

Еще: «Прощанье» (1, 98—99). Если бы издатель вникъ въ схему риѳмъ (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 ариѳметическомъ счетѣ не очень твердѣ), 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 известно каждому хорошему метранпажу. Какъ долженъ выглядѣть въ печати стихотворный драматическій текстъ со всѣми ремарками, именами дѣйствующихъ лицъ и нумерацией стиховъ, можно видѣть на примѣрѣ «Горе отъ ума», изданнаго Н. К. Пиксановымъ въ вып. 8-мъ той же самой «Академической Библиотеки». Такихъ правильно 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 риѳмѣ излишне присчитанные 333 «стиха», т. е. 16 1/8% отъ 2065. Что ежели кому-нибудь вздумается по этому изданію произвести статистику риѳмъ или ритмическихъ ходовъ въ «Маскарадѣ»? Бѣдный статистикъ: сколько непроизводительнаго труда придется затратить предварительно на исправленіе нумерации! Бѣдный Лермонтовъ, если статистикъ собьется въ двойномъ рядѣ цифръ! Бѣдный и издатель.

8 ноября 1915.
III. РАЗМЕРЫ ДЕЛЬВИГА.

Въ замѣткѣ о Лермонтовѣ (выше, стр. 144) я позволилъ себѣ отметить, какъ одинъ изъ недостатковъ изданія, отсутствие обзора метрическихъ формъ. Отвѣтственность за это упущеніе несетъ не столько издатель, проф. Д. И. Абрамовичъ, сколько центральная редакція «Академической Библиотеки»: ей надлежало требовать отъ сотрудниковъ болѣе внимательнаго отношенія къ поэтицѣ и отвести ей больше мѣста въ комментаріяхъ. Досель этотъ вопросъ, повидимому, не подвергался даже обсужденію; по крайней мѣрѣ, ни въ одномъ изъ вышедшихъ томовъ «Академической Библиотеки» нѣть слѣдовъ метрическаго изучения 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 ошибки поэта (онъ встрѣчаются у самыхъ великихъ)—если бы такъ былъ изданъ авторъ древній или средневѣковый, это вызывало бы общее недоумѣніе; ибо размѣръ поэтическаго произведения—вещь сложная и не постигаемая съ наскока: слѣдовательно, текстъ долженъ быть отпрепарированъ издателемъ и съ этой стороны. Предметъ этотъ имѣетъ первую степеннную важность, ибо отчетливое пониманіе размѣра должно быть приобрѣтено въ началѣ историческаго и эстетическаго изученія; потомъ уже выступаютъ вопросы лингвистическіе, стилистическіе, автобіографическіе, историко-литературные (для послѣднихъ метрика очень часто является единственнымъ ключемъ); и наконецъ 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 займѣтъ слишкомъ много мѣста, но вопросъ объема для критическаго изданія—посторонъ
ни; во-вторых, места потребуется не так уж много. В подтверждение ниже помещается обзор метрических форм Дельвига—лирика не очень плодовитого, но в размерах высокательного и разнообразного. Обзором этим конечно не исчерпана формальная сторона дельвиговской метрики, но как перечень всех основных схем, он может служить канвой для точного и детального разбора. Таким подробностям, на наш взгляд, должно найти место в примечаниях к отдельным пьесам, из которых некоторые, и при наличии помещаемой ниже таблицы, обязательно требуют метрических пояснений.

Работа сделана по изданию:
Полное собрание стихотворений барона А. Дельвига. С портретом и биографией. Издание третье. С.-Петербург, А. С. Суворинъ, 1892. («Дешевая Библиотека» № 48).
Всего здесь помещено 128 пьесъ; не вошедшие в него стихотворения Дельвига оставлены без разсмотренія.

А. АСТРОФИЧЕСКИЯ ФОРМЫ.

I. ТРЮХЕЙ.

1) — о — о — о — о. Безъ риымъ. Формулъ: а"ъ б"ъ с"ъ d"... 1822. Пьеснъ 1. Ахъ, ты нощь ли, ноченька (22)
1829. Пьеснъ 8. Не воркуй, касаточка (16)

2) — о — о — о — о. Безъ риымъ. Формула: a_7 b_7 c_7 d_7... 1825. Пьеснъ 3. Соловей мой, соловей (28)

3) Четырехстопный трохей, съ произвольными риымами мужскими и женскими. 1819. Въ день моего рождения. Съ годомъ двадцать мѣнъ прошло! (12)

4) a_7 а_7 b_7 с_7 c_7... 1829. Пьеснъ 18. Малороссійская мелодія. Я ль отъ стараго бѣжала (12)

5) — о — о — о — о — о — о. Безъ риымъ. Формула: a"_7 b"_7 c_7 d_7... 1823. Пьеснъ 4. Голова ль моя, головушка (27)

6) a_11 а_11 b_11 с_11 c_11... 1824. Пьеснъ 6. Скучно, дѣвушки, весною жить одной (24) 1829. Пьеснъ 13. Какъ за рѣченькой слободушка стоить (12)

7) Трохаический триметръ, со случайными риымами. 18**. Пьеснъ 10. Я вечеръ въ саду младешенька гуляла (13)
8| Трохакической дистихъ а’’б’’ съ произвольными риемами мужскими и женскими.
1823. Пьесня 5. Что, красотка молодая (36)

II. Я м б Ѣ.

9| Двухстопный ямбъ съ произвольными риемами мужскими и женскими.
1823. Успокоение. Въ моей крови (10)

10| Трехстопный ямбъ съ мужскими и женскими окончаниями, безь риемъ.
1823. Къ Морфею. Увы! Ты измѣнилъ мнѣ (33)

11| Бѣлый стихъ. Формула: а’’б’’в’’г’’ д’’....
1820. Къ Амуру. Еще въ началѣ мая (14)

12| Бѣлый стихъ. Формула: а’’’в’’’д’’’....
1825. Пьесня 15. Двѣ сыновьячки. Со мною мать прощалась (42)
1828. Пьесня 14. Сонь. Мой суженый, мой ряженый (34)

13| а’’а’’б’’б’’в’’с’’ск’’с’’ .........
1825. Отрывокъ. На теплыхъ крыльяхъ лѣтней тьмы (11)

14| Четырехстопный ямбъ съ произвольными риемами 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, приятель! Отъ поэта (24)
1821. Въ альбомѣ Б. У насъ, у небольшыхъ пѣвцовъ (25)
1821. Къ Е. Баратынскому. Ты въ Петербургѣ, ты со мной (70)
1823. Къ С. Д. Пономаревой. За ваше нѣжное участие (32)
1825. Въ альбомѣ А. Н. Вульфъ. Въ судьбу я вѣрую съ юныхъ лѣтъ (20)

15| Пятистопный ямбъ съ мужскими и женскими окончаниями, безъ риемъ («бѣлый стихъ»).
1829. Отставной солдатъ. Нѣть, не звѣзды мнѣ изъ лѣсу свѣтила (121)

16| Пятистопный ямбъ съ произвольными риемами мужскими и женскими.
1825. Мы весело свои кончили дни (5)

NB. Александрийскій стихъ отсутствуетъ у Дельвига.

17| Разностопные ямбы съ произвольными риемами мужскими и женскими.
1822. На смерть ***. Я зналъ ее: она была душою (25)
III. Дактили.

18 | Алкмановский стихъ: —— о | —— о | —— о | —— 0. Безъ риѳмъ. Формула: a' 10 b' 10 c' 10 d' 10 ...
1829. Псены 9. По небу тучи громовыя ходятъ (10)

19 | —— о | —— о | —— о | —— о | —— 0. Безъ риѳмъ. Формула:
a' 13 b' 13 c' 13 d' 13 ...
1829. Бестьда. Весело, други, за чашей сидите съ старикиами (8)

20 | Дактилически гексаметръ (гѳроическш стихъ). Безъ риѳмъ.
1824. Купальницы. Какъ! ты расплакался! слушать не хочешь и стараго друга! (146)
1826. Друзья. Вечерь осений сходилъ на Аркадию. Юноши, старцы (78)
1826. Гений-хранитель. Грустный душою и сердцемъ больной, я на одръ мой недавно (26)
1827. Титирь и Зоя. Нѣкогда Титирь и Зоя, подъ тѣнюю двухъ юныхъ платановъ (10)
1828. Конецъ золотаго вѣка. Нѣть, не въ Аркади! Пастуха заунываго пѣсю (180)
1828. Цефиремъ. Мы еще молоды, Лидіи! вкругъ шен кури влююся (35)
1829. Изображение ваяниа. Въ кущу ко мнѣ, пастухи и пастушки! Въ кущу скорѣе. (80)

21 | Дистихъ первой архилоховской строфы (состоитъ изъ дактилическаго гексаметра и дактилической триподи, усвѣчен-ной в syllabam). Безъ риѳмъ.
1823. Романсъ 7. Только узналъ я тебя—и трепетомъ сладкимъ впер-выё (10)

22 | Элегическій дистихъ. Безъ риѳмъ.
1820. Надпись къ статут Купидона. Сидя на львѣ, Купидонъ будилъ радость могучей лирой (4)
1820. Надпись на статую Флорентинского Меркурия. Персть ука-зуетъ на далѣ, на главѣ разились крылья (4)
1823. Эпитафія С. Д. Пономаревой. Жизнью земною играла она, какъ младенецъ игрушкой (2)
1825. Мы. Бѣдные мы! что нашъ умъ?—сквозь туманъ озаряющія факсь (4)
1825. Н. И. Гнѣдичу. Муза вчерѣ мнѣ, пѣвць, принесла закоцную новости (6)
1827. Эпиграмма. Свитокъ истлѣвшій съ трудомъ развернули. На-прасны усилия (4)
1827. На смерть Веневитинова. Юноша мильный! На мигъ ты въ наши игры вмѣщался (6)
1827. Утѣшеніе. Смертный, гонимый людьми и судьбой! Разставаясь съ миромъ (4)
1827. Смерть. Мы не смерти боимся, но съ тѣломъ разстаться намъ жалко (2)
1829. Четыре возраста фантазии. Вмѣстъ съ няней, фантазія тѣшить игрою младенца (8)
1829. Удѣль поэта. Сладко! Еще перечту! О, слава тебѣ, пѣсно-пѣвецъ! (8)
1829. **Грусть.** Счастливъ, здоровъ я! Что жь сердце грустить? Грустить не о прежнемъ! (6)

1829. **Поэтъ.** Долго на сердцѣ хранить онъ глубокія чувства и мысли (6)

1829. **Слезы любви.** Сладкія слезы первой любви! какъ роса вы из­сохли! (2)

1830. **Поясъ.** Въ поя́нь дивномъ хранить Афродита приманокъ всѣхъ тайнъ (2)

23] Особый дистихъ, состоящій изъ дактилическаго гексаметра и такового же, усіченнаго in syllabam. Безъ ріемъ.

1815. Къ больному Горчакову. Здравія полный фіаль Гигея сокрыла въ туманѣ (16)

IV. **Амфибрахіи.**

24] Двухстопный амфибрахій съ произвольными ріемами мужскими и женскими.

1822. **Домикъ.** За дально туманной (25)

25] \[a_1^{a_1}a_1^{b_1}b_1c_1c_1c_1\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots(\omega\omega)\]. 1825. **Луна.** Я вечеромъ съ трубкой сидѣлъ у окна (14)

26] Амфибрахическая пентаподія, безъ ріемъ. Формула: \[a_1^{a_1}b_1^{c_1}d_1^{e_1}\ldots\ldots(\omega\omega)\]. 1828. **Дамонъ.** Вечернее солнце катилось по жаркому небу (106)

V. **Анапесты.**

27] \[\omega\omega\omega\omega\omega\omega\]. Безъ ріемъ. Формула: \[a_1^{a_1}b_1^{c_1}d_1^{e_1}\ldots(\omega\omega\omega\omega)\]. [Этотъ стихъ можно разсматривать также, какъ видоизмѣненіе гликонея. Ср. метрику стиховъ: «Мелки пташечки, ласточки и Гоооооооооооool»]

1828. **Пѣсня 7.** Сиротинушка-дѣвушка (16)

1829. **Пѣсня 11.** Какъ у насъ ли на кровелькѣ (24).

28] \[\omega\omega\omega\omega\omega\omega\omega\]. Безъ ріемъ. Формула: \[a_1^{a_1}b_1^{c_1}d_1^{e_1}\ldots(\omega\omega\omega\omega)\].

1815. **Пушкину.** Кто, какъ лебедь цвѣтущей Авзоніи (24).

1823, 1828. На смерть собачки Амики. О, Камены, Камены всесильныя! (33)

VI. **Смѣшанные размеры.**

29] Особый дистихъ, состоящий изъ дактилическаго гексаметра и амфибрахической триподіи. Безъ ріемъ.

1820. **Евгенію.** Помнишь, Евгеній, ту шумную ночь—она улетѣла—(24).
В. СТРОФИЧЕСКИЯ ФОРМЫ.

30] $a_6a_{12}b'_{12}b'_{12}$.
1814. Эпиграмма. Поэтъ надутый Клитъ (I).

31] $a'_9b'_7c_7b'_7$.
1824. Пьесня 17. На-яву и въ сладкомъ съ (V)

32] $a'_8b'_8a'_8a'_8b_8$.
1824. Разочарованіе. Протекшихъ дней очарованья (III)

33] $a'_8b'_8a'_8b_8$.
1829. Застольная пьесня. Други, други! Радость (IV).

34] $a'_7b'_7a'_7b_7$.
1820. Пьесня 16. «Дѣдушка» дѣвицы (VIII)

35] $a'_7b'_7a'_7b_7$.
1819. Утішеніе бѣднаго поэта. Славы громкой въ ожиданы (XV)

36] $a'_7b'_7a'_7b_7$.
1820. Разговоръ съ гениемъ. Кто ты, свѣтльный сынъ небесъ (XXII).

37] $a'_7b'_7a'_7b_7$.
1814. Старикъ. Хлоя старика едаго (VIII).
1820. Къ мальчику. Мальчикъ, сольце встрѣтить должно (IV).
1820. Дивиромбъ. Други! Пустъ года несутся! (IV)
1828. Эпилогъ. Такъ пѣвать безъ принужденья (II).
1829. Пьесня 12. И я выйду ль на крылечко (III)

38] $a'_8b'_8a'_8b_8$.
1815. Къ Таушеву. Еще въ младые годы (VIII).

39] $a_8b_8a_8b_8$.
1823. Элегія. Когда, душа, просилась ты (VI).
1823. Романсъ 6. Прекрасный день, счастливый день (IV).

40] $a_8b'_{12}a'_8b'$.
1814. Первая встрѣча. Мтедь минуло шестнадцать лѣтъ (VIII)

41] $a'_8b'_8a'_8b_8$.
1815. Вакхъ. Прости, Киприда, Богъ съ тобою! (I)
1829. Что ты, пастушка, пріунула? (IV).

42] $a'_8b'_8a'_8b_8$.
1815. Къ Темиргу. Какъ птичка рѣзвая, младая (VII).

43] $a_8b'_{12}a'_8b'$.
1821. Эпилагія. Завидуйте моей судьбы (I).
1823. Романсъ 5. Вчера ванхическихъ друзей (IV).
1823. Къ ошейнику собаки Доминго. Ты какъ Доминго вѣчно будь (I)
1824. Къ А. Е. Исмайлову. Мой по Кеменамъ старши братъ (IV)
1825. В альбом С. Г. К-ой. Во имя Феба и Харитъ.
18.. Моя хижина. Когда я въ хижинъ моей (VIII)

44] a'8b8a'8b8.
1817. Шесть лѣтъ. Шесть лѣтъ промчалось, какъ мечтанье
(I—XIV=I а, b, c; II а, b, c; III а, b, c; IV a, b, c; V; VI).
1823. Къ птичкѣ, выпущенной на воло. Во имя Делии прекрасной (II).
1828. Хорь для выпуска... Подруги, скорбное прощанье (VI).

45] a10b10a'10b10.
1817. Эпитафія самому себѣ. Что жизнь его была?—Тяжелый
сонъ (I).

46] a'10b10a'10b10.
1824. Романсь г. Друзья, друзья! Я Несторъ между вами (IV).

47] a14b14a12b12.
1820. Тихая жизнь. Блаженъ, кто за рубежъ наслѣдственныхъ по­
лей (IV).

48] a11b8a11b8 (u — u).
1822. Романсь 1. Сегодня я съ вами пишу, друзья (VII)

49] a'11b11a'11b11 (u — u).
1814. Къ Доридѣ. Дорида, Дорида! Любовью все дышитъ (IV).

50] a12b8a12b8 (u — u).
1823. Пародія «Смальгольмскаго барона». До разсвѣта поднявшись, изво­
щика взялъ (?)

51] a8b8a8b8.
1821. Музахъ. Съ благоговѣйною душой (III).

52] a16b12a8b10a12a12b12b12.
1820. Къ T—ой. Могу ль забыть то сладкое мгновѣніе (I).

53] a'8b8a'8b8a'8b8a'8b8.
1824. Жалоба. Воспламенить васъ—трудъ напрасный (I).

54] Октава. I: a10b'10a10b'10a10b'10c10c10 II: a'10b10a'10b10a'10b10
с'10с10.
1817. Къ друзьямъ. Я рѣдко пѣлъ, но весело, друзья! (II)

55] a7b'5a7b'5c7.
1815. Тайныя. Здесь фіалка на лугахъ (VI).

56] a'8b8a'8b8c'd8d8c'8.
1829. Къ П. Я. Плетневу. Броженье юности унялось (I).

57] a'8b8a'8b8c'd8e'8f8e'8f8c'd8.
1819. Къ Евгенію. За то ль, Евгеній, я Гораций (III)
58] a₈b₈b₈a₈.
1823. Романс 3. Не говори: любовь пройдет (IV).

59] a₁₂b₁₀b₁₀a₉.
1820. Эпиграмма ренессанту поэмы «Русланъ и Людмила». Хоть надь поэмою и долго ты коришь (I).

60] a₉b₉b₉a₉ b₉a₉c₁₀c₁₀.
1823. Въ альбомъ С. Д. Пономаревой. О силы чудной красоты! (I)

61] a₁₀b₁₀b₁₀a₁₀b₁₀b₁₀.
1817. Къ И. И. Пущину. Прочтъ си разбросанныя строки (I)

62] a₁₀=₁₁b₁₀=₁₁c₁₀=₁₁=₁₄ (υ—υ).
1820. Видгьнне. Въ священной рощѣ я видѣлъ прелестную (XXII).

Схема:

υ —
υ —
υ —
υ —
υ —
υ —
υ —
υ —
υ —
υ —
υ —
υ —
υ —

Кретики образуются изъ трохаического стиха — υ — υ — υ —, въ которомъ вторая стопа разрѣшается въ — Λ или въ —

64] a''₁₀b₁₀c''₁₀b₁₀ (—υ υ).
1822. Роза. Роза ль ты, розочка, роза душистая (III).

65] a₈b₈c₈b₈ (υ — υ).
1822. Застольная пѣсня. Ничто не безсмертно, не прочь (IV).

66] a''₅b₅c''₅d₅.
1824. Пѣсня 2. Пѣла, пѣла пташечка (V)

67] a₁₆b₁₆c₁₆d₇ (три дактилическихъ гексаметра и дактилическая триподия, усѣченная in syllabam; ср. № 21).
1814. Къ Дюну. Сидьемъ, любезный Дюнъ, подъ сѣнью развесистой рощи (VIII)
1815. Хата. Скрой меня, бурная нощь! заметай слѣды мои, выйга (IV)

68] a''₁₁b₁₁c''₁₁d₅ (υ — υ).
1820. Отвѣтъ П. А. Плетнєву. Зачѣмъ на меня ты и глупость, и злобу (VIII).
69 | $a_{16} = 17 b_{10} = 11 c_{11} d_{5} (u - o)$.  
1821. Диварамбъ на приездъ трехъ друзей. О радость, радость, я жизнию бывалою снова дышу (IV).

Схема:

70 | $a'_{17} b'_{17} c'_{17} d'_{3} (u - o)$.  
1814. Къ Лилетъ, Лилета, пусть вътърь свистить и къ верху мятелица вьется (IV).

71 | $a_{11} b''_{11} c''_{11} d''_{6}$ (три стиха, представляющихъ неудачное видоизмѣненіе versus asclepiadeus minor и гликоней).

18... Къ ласточкъ. [x x x x x] едва зарумянится (III).

Схема:

72 | Хоровья дактилическія строфы, безъ риѳми, періодическія.  
1814. На взятѣ Парижа. Въ громкую цитру кинь персты, богиня(72).

Стихи 1—10 = 1 а; 25—34 = 11 а; 49—58 = III а
стихи 11—16 = 11 б; 35—40 = 111 б; 59—64 = 1111 б
стихи 17—24 = 11 с; 41—48 = 111 с; 65—72 = 1111 с

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

b имѣетъ шесть стиховъ по схемѣ:


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

73 | Хоровья логаэдическія строфы, безъ риѳми, аперіодическія.  
1828. Хорь изъ Колиновой трагедіи «Поликсена». Гелюсъ, Гелюсъ! (41)

C. ОСОБЫЯ ФОРМЫ ВСЕГО СТИХОТВОРЕНІЯ.

74 | Сонетъ. $a'_{9} b'_{9} b'_{9} a'_{9} | a'_{9} b'_{9} b'_{9} a'_{9} | c'_{9} d'_{9} d'_{9} | c'_{9} c'_{9} d'_{9}$.
1827. Что вдали блеснуло и дымится.

75 | Сонетъ: $a'_{10} b_{10} b_{10} a'_{10} | a'_{10} b_{10} b_{10} a'_{10} | c'_{10} d'_{10} d'_{10} | c'_{10} c'_{10} d'_{10}.
1822. Вдохновеніе. Не часто къ намъ сдѣлаетъ вдохновенъе.
1823. Златыхъ купрей пріятная небрежность.
1823. Я плылъ одинъ съ прекрасною въ гондолѣ.
1823. Н. М. Языкову. Младой певецъ, дорогою прекрасной
1823. С. Д. Пономаревой. Въ Испании Амуръ не чужестранецъ

Въ заключение да будетъ позволено еще разъ выразить на­стоятельное пожелание, чтобы редакция «Академической Библиотеки» установила какъ общая правила для своихъ сотрудниковъ:

печать стихи метрически правильно,
отводить отдельную главу комментария обзору метрическихъ формъ.

Н. П. Киселевъ.

24 декабря 1915.
Вестибюль российской благонамеренности.

Этакое благородство мысли, терпимость всяческая, благодушность в отношении к явно чуждому декадентскому миросозерцанию, культурно (грех наши тяжки!) воспринимаемому... Люди, для которых известная пословица прерывается вопросительным знаком: «homo sum?...» — за симъ выводъ (и не удивительно!) колеблющийся. Все очень хорошо, без треволнений, почтенному в миру, очевидно безконечно, и— ахъ! какая же все это скука! до посоловенія, до обморока, до бѣгства куда-нибудь (пропадайте мои устремленія!), хоть въ Джэка Лондона).

Какая пошла гадость! ахъ, какая гадость! Раньше (и не такъ давно) все до чрезвычайности ясно было: всѣ знали, что изъ чего выйдет.— Но пришелъ знаменательный 1907 годъ и протрубил Венгеровъ — «Торжество Побѣдителей». Тогда оно и сказалось. И пошло. Разверзлись нѣдра пудовыхъ ежемѣсячниковъ и равнодушно въ оные потекли декаденты. Тогда Иванъ Иванычъ Ивановъ передѣлалъ боображенъ на прямой проборъ, прюбрѣлъ чернилицу, вышелъ изъ консистори въ отставку, купилъ за двугривенный на толкучкъ затрепанный старый сборникъ «Шиповника» — и сдѣлался критикомъ. Тупоумія наслѣдственнаго и благопюбрѣтеннаго ему было не занимать стать, а нахальства и фрондерства относительно всякой данной вещи нанюхался онъ предостаточно на разныхъ пристроекахъ и антресоляхъ. И тутъ выяснились его глубокоцѣнные и многопримѣнимыя универсальные качества. Съ одной стороны Иванъ Иванычъ обладаетъ (какъ показалъ опытъ) серьезностью неокру-  

1) Котораго, кстати сказать, декаденты читали въ 1904 году, а наши грызуны только теперь открыли.
шимой и способностью браду свою уставлять куда угодно; съ дру­
gой—пишетъ такъ, что никого не затрудняетъ (хотя никто ничего
и не понимаетъ но... развъ это требуется въ порядочномъ жур­
налѣ?); съ третьей — имѣть какие то непомѣрно внутренне
и страхъ какие существенные контакты съ декадентами. Чего же
можно еще пожелать? Всякому дай Богъ такого критика! —
ему цѣны нѣть. Особенно такой критикъ нуженъ журналу
благонравному, тому, съ микроскопическими затѣями на
чужой ладъ. — Критикъ нашъ вѣрно внѣдряется въ благонрав­
ный ежемѣсячникъ. Неразбериха идетъ! — описать невозможно,
но благонравие все покрываетъ.—Но та самая лѣвая литера
тура вдругъ возьметъ да и подсунетъ Иванъ Иванычу такое
сочиненіе, 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 пробываетъ благородное негодо
ваніе... Помилуйте, онъ, слава Богу, тоже не ду
ракъ, и почиталь кое-что, и не совсѣмъ профанъ и все такое, а вотъ — скажите! — читаетъ,
читаетъ,—

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

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

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

1) Лучши «ихъ» прозаикъ, г. Сергеевъ-Ценскій, безъ Вѣлаго шагу
ступить не можетъ.

1) «Сѣвернья Записки», июнь 1914, стр. 134—142.
2) Вдохновенный сей трюизмъ (кромѣ того—просто дрянная игра словами) набралъ курсивомъ.
ному (курсив г. Полянина), «оперируя событиями, засукивает (??)ихъ до того, что они становятся случаи а ми».

Но вотъ кульминационный пунктъ благороднаго негодованія: «почему же съ первыхъ (же) страницъ романа читательское воображение упирается, отказывается отъ сотворчества?» Кажется ужъ вопросъ несложный, а все же г. Полянинъ своими средствами его разрѣшить не можетъ. Ясно — или романъ негодный, или въ обр аженіе это не первого сорта (г. Полянинъ, какъ будто, склоняется къ первому рѣшеню).


1) «Аллитерация м е л к а (курсив г. Полянина) для прозы (!)»—Состоянія Аблеухова психіатръ—по словамъ Бѣлого—назоветъ псевдо-галлюциннаншей, отсюда выводъ: Бѣлый не увѣренъ въ силѣ своихъ изобразительныхъ средствъ.—«Петербургъ»—вырождающихся потомокъ Бѣлого.—«Презрѣніе плохой стимула для творчества вообще и художественного въ частности (богатая смьсъ фраза): въ презрѣніи нѣть огня» (а какъ же быть со Свифтомъ, Распе, Бюргеромъ, Рабле?).—Стр. 139 доказываетъ, что негодный поручикъ Ликутинъ, надѣвши петлю на шею, сталъ цѣлый въ роля Гуса на кострѣ.—«Когда отъ Бѣлого требуется нравственная (курсив Полянина) оцѣнка, художника нѣть».—На той же страницѣ оказывается, что у Бѣлого есть фразы «изумительнаго по своей обѣзнанной проницательности».—Бѣлый художникъ-варваръ, чернящий кистью сою донной фальконетовъ Петра...—Въ стихахъ Тютчева есть «к страхности интеллектуальной консистенціи... (?!) и т. д., и т. д.
уже меркнуть. — Почему так мечется наш критик? То Блый — гени, то он — человек с дурными манерами, да еще безнравственный (какие отсюда выводы могут быть? — да и нет никаких; есть какая то напыщенная, безпомощная болтовня о том «что для того, чтобы проложить новые пути в прозе, надо, прежде всего, не быть стихотворцем» — и все)... Но великолепно выразился Козьма Прутков: «Если на клетку льва увидишь надпись «гиппопотам» — не верь глазам своим». Г. Андрей Полянин смотрит и глазам не верить: видит одно, а по своей «долбице умножения» благонамереннейшей читает другое и забывает гениального Козьму: верить не глазам, а надписи. Вредно писать о том, чего не знаешь, и не безполезно бы было г. Полянину прочесть «Символизм» Андрея Блого, где презрённой звуковой стороне слов отведены добрых две статьи. А претензии и придурковатый тон мольеровского доктора лучше бы бросить до поры, до времени, пока не научишься тому, что нужно для того, чтобы судить писателей.

Сергей Бобров.
Девяносто шестая проба.

Духъ современности словно вышелъ изъ парикмахерской.
(Е. Ш о ръ. «Музыкальный альманахъ», стр. 116).

Фразу, что является нашимъ эпиграфомъ, можно толковать разно. О какомъ духъ 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 дѣй­ствиемъ которыхъ обрастаютъ не только лысые черепа, но и всякая иная посудина, и тѣ-то благовонія являются д у х о мъ? Если, 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: наблюдать 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 восклицаніе нашего моралиста?... Ахъ, до нельзя правильно!—настолько необыкнен­но 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—куаферский всѣ пошли тенденции. Ничего мы не будемъ возражать, мы согласимся; это будетъ удобнѣе и для насъ и для автора.
После того, как мы твердо и незыблемо установили, что:
«дух современности (словно) вышел из парикмахерской», мы можем с легким сердцем приступить к обследованию и разсмотрению именно современности. Очень понятно, что нам невозможно разобрать современность во всех ее разнообразных проявлениях, но зато мы имеем возможность исследовать ее, так сказать, в микрокосмическом порядке. Если неколько человек соберутся вместе и будут о современности говорить, то несомненно, что она будет с ними, в них, и речи их отразят ее с достаточной полнотой.

И вот перед нами книга, из которой извлекли мы только что цитату столь ослепительной верности 1). Несомненно, что вся она целиком принадлежит современности,—самый лучший отечественный модерн (первый сорт—ни в чем не уступает заграничному). В этом альманахе все до чрезвычайности современно,—ретроспективен только формат, повторяющий таковый же клавесинных нот. Здесь базируется, но здесь же и оканчивается традиция альманаха. Но так как формат клавесинных нот был существенно связан с этим инструментом, а «Музыкальный альманах» связан лишь со второй своей частью, то в прелестно-прекрасно-тонком эстетстве этого необходимости никакой не было, а присутствие его лишило книгу и ей, так сказать, штатного достоинства—внешнего благообразия.

Засим отправимся в изслежование.—Первое, что нас страшно тронет, будут слова: «Редакция: Г. Ангерть, Е. Шоръ». Тут нам приходиться на память, что как раз этими именами, а не какими-нибудь другими, была помечена книга Д. Шенневьера «Кл. Дебюсси и его творчество»2), а книжка эта весьма

1) «Музыкальный альманахъ». Статьи Л. Сабанщева, Г. Ланца, А. Шмутлера, Г. Ангерта, Б. Шлецера, К. Аргамакова, Е. Шора, Э. Розенова, А. Шемберга, В. Витта. Редакция Г. Ангерта и Е. Шора.—Издательство «Бетховенской студии». М. 1914.

2) Д. Шенневьер. «Кл. Дебюсси и его творчество». Пер. с франц. Е. Шора и Г. Ангерть. М. Изд. Н. и С. Кусевицкихъ, 1914.—Безподобная книжонка эта может всякого изумить до последней степени. В западной Европе, и в частности во Франции, есть прекрасный обычай,—нъкий антрепренер ангажирует нъкого музыканта на рядъ концертов, и правой рукой поддерживает святое искусство, левой же рукой,
и весьма любопытна съ нъкоторыхъ точекъ зрінія.—Далѣе мы видимъ «Прологъ»,—не «Предисловие» или даже «Увертюру», а «Прологъ». Въ немъ всего десять строчекъ, но онъ весьма энigmatичны: съ одной стороны редакторы желаютъ сделать альманахъ «маякомъ, пламен’ющимъ мыслью», съ другой стороны «нашъ альманахъ—только часовенка». Какъ видитъ читатель, получается нъчто весьма современное и усовершенствованное: портативный и удобный въ дорогѣ маякъ-часовенка. Въ сооруженіи этомъ горитъ «лампада», при чемъ зажигается она не общестлановленнымъ порядкомъ, а—«благословеніемъ и проклятьемъ». Прекрасная лампада! найудобнѣйшш свѣтильникъ! И дешево, и почтенно—и не хлопотно, и порывно.

Далѣе идутъ самыя статьи. Пустяки и глупости понапечатаны въ часовенкѣ-маякѣ потрясающія, каждая статья тупѣе своей предыдущей и послѣдующей. Зрілище, достойное поистинѣ умилений и рыданий.

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. Называетъ 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 какогонибудь прокрота изъ газетчиковъ для прославленія своего музыканта. И въ результатѣ статьи въ распространенномъ органѣ съ факсимиле, биографіей, нотами, массой снимковъ: «Великіи N въ ваннѣ», «Великіи 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 прѣздѣу Дебюсси въ Россіи издавать съ такими торжественными подзаголовками мазню г. Шенвевера, которая никакими достоинствами, кроме исключительной глупости, не обладаетъ—вотъ надь чѣмъ надо задуматься.
физиологическихъ» воздействии музыки на слушателя. Мысль явно выкраденная у Уайльда, который заставил 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 всѣрѣніяхъ» (стр. 40). Кончается статья г. Лантца ни съ того ни съ сего достаточно дѣльнымъ указаниемъ, что «связь музыки съ волей должна быть связью съ этикой, а не съ нервозностью чувственныхъ переживаній», — указание, очевидно, просмотренное редакціей, ибо здѣсь г. Ланцъ разошелся діаметрально съ альманахомъ-часовней.

Статьи г.г. Шмулера и Ангerta вовсе ничтожны. Статьи г. Шлецера «Принципъ формы и содержанія въ музыкѣ» являются намъ рядъ страницъ, исполненныхъ неграмотнаго и пустого дилетантскаго резонерства. Г. Аргамаковъ въ своемъ «Искусствѣ импровизаціи» 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 экстатического эстетизма» г. Е. Шора, озаглавленными «Концертъ». Этой статьей заканчиваются belles-lettres альманаха (далѣе идетъ педагогика и законодательство), она является, такимъ образомъ, куполомъ маяка-часовенки. Ее не столько видно, сколько слышно, ибо именно въ куполѣ часовенки помѣщается та самая парикмахерская, откуда излетаетъ благовонный лучшими одеколонами духъ современности, о которомъ уже шла рѣчь.

Статья г. Е. Шора носить характеръ катастрофичный. Халеелонное экстетство ея изназваннаго фальсифіизма—поразительно напоминаетъ общественное бдѣство Никакой связи между двумя, тремя ея абзацами, но на каждой строчкѣ авторъ заламываетъ позу исключительную. Не угодно ли разобраться:

«Экстазъ—великая тишина, въ нее засасывается миръ...
«Беззвучно звучать затонувшие колокола... 
«Определить, 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... ищеть въ искусстве экстаза». И вотъ: аскетизмъ хорошъ, ибо при его посредствѣ «совершается вознесение духа на крыльяхъ не растратенной сексуальности... Фаллицизмъ универсальный культъ». За этимъ краткий 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 результате 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—видоизмѣненіе сексуальной, но въ томъ, что она видоизмѣненіе ея»...(??).

Съ полнымъ правомъ можемъ мы теперь сказать: 
— Цѣнность статьи г. Е. Шора не въ томъ, что она—видоизмѣненіе парикмахерской, но въ томъ, что она видоизмѣненіе ея!

О, нафабренный, надушенный, набрилліантиненный, нажискатауреный духъ современности! Зачѣмъ ты вышелъ изъ парикмахерской, зачѣмъ блеснулъ ты экстетнымъ фаллосомъ передъ г. Е. Шоромъ!... И вотъ туть и выясняется, какъ обману́ты 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 учрежденія.—А туть что то было не такъ...

Э. П. Бикъ.
Москва, типография Т-ва Рябушинскихъ, Путинковский пер., соб. домъ.