

В «Urbi et Orbi» и в «Stephanos» в целых отделах сказывается эта борьба за первенство сперва с Бальмонтом, потом с Вячеславом Ивановым.⁴¹

Именно эту великую страсть самоутверждения, неодолимую волю к власти и первенству прочитал я в его лице при нашей встрече, но тогда не понял прочитанного. Теперь же она горит для меня в каждой строчке, им написанной. Это она ведет его такими громадными ступенями от грубых стихотворных опытов юности к нынешнему совершенству форм. Она в каждой новой книге заставляет вновь и вновь преодолевать вполне самого себя, ставя между прошлым и новым пропасти непроходимые.

Как схиму принял он на себя свою страсть: «Искусство жаждет самовластия». «В искусстве важен строгий искус», — говорит он. Все в жизни поэта, все до конца должно быть принесено в жертву искусству.

Так! Сделай жизнь единой дрожью,
Люби и муки до конца,
Упейся истиной и ложью, —
Во имя кисти и резца!
Но будь скован и любовью,
Бросайся в пропасти греха,
Пятнай себя священной кровью
Во имя лиры и стиха!⁴²

Примеч. В этой статье я преднамеренно не коснулся Валерия Брюсова как поэта города, хотя именно «Пути и перепутья» дают богатый материал для исследования его эволюции в этой области. Но как поэта города Брюсова нельзя рассматривать отдельно от его драмы «Земля» и от книги «Urbi et Orbi». Это составит тему одного из моих ближайших фельетонов.

ГОРОД В ПОЭЗИИ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Идею славы ложно соединяют с образом крыльев. Чаще она является могильной плитой, под которой погребают живого.

Когда поэт становится в глазах публики «автором» такого-то произведения, ему бывает очень трудно выкарабкаться из-под этой плиты.

Не менее тяжело бывает стать поэтом определенной области переживаний и явлений: поэтом ли «перепевных созвучий», или «поэтом „прекрасной дамы“», поэтом «половых извращений», или «поэтом города».¹

За Валерием Брюсовым утвердилась в настоящее время в русской литературе слава поэта города. Мне хочется проверить, по справедливости ли Брюсов заслужил эту тяжелую деревянную колодку, в которой критики хотят замкнуть его руки и шею.

Город, действительно, неотвязно занимает мысли Брюсова, и половина всего, что он написал, так или иначе касается города.

Но для того чтобы иметь право называться поэтом того или иного, надо глубоко любить и творчески воссоздавать это в слове.

Никак нельзя назвать, например, Иоанна Крестителя поэтом Ирода, а Виктора Гюго поэтом Наполеона Третьего.²

Отношение Валерия Брюсова к городу при первом взгляде очень сложно и противоречиво. Он то страстно призывает его: «Гряди могущ и неведом — быть мне путем к победам!».³ То призывает варваров на разрушение его и восклицает: «Как будет весело дробить останки статуй и складывать костры из бесконечных книг!».⁴

Попытаюсь последовательно выяснить отношение его к городу прошлого, к городу современному и городу будущего.

В поэме «Замкнутые» * отношение его к городу прошлого сказалось вполне закончено. Безвестный город рисует он в ней, старинный и суровый. Он живет одним воспоминанием о жизни и порвал связь с миром современным. Это как бы сама идея старого средневекового европейского города.

Город этот безнадежно замкнут горами и морем, он весь кажется «обветшалым зданием, каким-то сказочным преданием о днях далекой старины». Он «объят тайной лет», «угрюм и дряхл, но горд и строен». . .

Из серых камней выведены строго,
Являли церкви мощь свободных сил.
В них дух столетий смело воплотил
И веру в гений свой и веру в Бога.
Передавался труд к потомкам от отца,
Но каждый камень, взвешен и измерен,
Ложился в свой черед, по замыслу творца,
И линий общий строй был строг и верен,
И каждый малый свод продуман до конца.⁵

Строфа эта является в поэзии Брюсова наиболее полным выражением его представлений об архитектуре. Вообще же, говоря о городе, он почти никогда не касается архитектуры, а только называет: площади, аркады, скверы, лестницы, окна, своды. . . Этот текст указывает на то, что к архитектуре он относится, как к мертвой математической формуле. Если попытаться представить себе этот собор, создаваемый им, то пред глазами встанут скучные чертежи Виоле-ле-Дюка⁶ или подавляющая тоска Кельнского собора. То, что каждый свод «был продуман до конца», что все камни «ложились в свой черед», что строй линий при передаче от одного поколения к другому оставался «строг и верен», — все это исторически неверно. Брюсов обманывает нас — это не настоящий старый город, это новый город. Как ветвистые растения, как сплетение кораллов, росли старые соборы, забывались, изменялись замыслы зачинателя, новые века вносили новые стили, нарушались пропорции, башни недостраивались. И в этом хаосе была гармония, в нарушении строя сказывался гений городов. Разве можно сравнить скучную последовательность Кельнского собора, исправленного и законченного в XIX веке разными германскими Виоле-

* У Волошина ошибочно: «Заклятые». (Ред.).

ле-Дюками, с любым из безвестных соборов Франции, полуразрушенных, незаконченных, но певучих, вдохновенных и крылатых?

Архитектура — не человеческое искусство. Пусть художник чертит план. Пусть рабочие складывают камни. Мертвы стены, возведенные ими. Они посеяли только семя храма. Только когда время овеет их крылами столетий, только тогда мертвые камни станут живыми. Надо, чтобы человеческая кровь окропила, молитвы обожгли, дыхание города проникло эти стены. Архитектура создается не людьми, а временем. Разрушительным время может казаться лишь домовладельцам и реставраторам, для художника же время — великий создатель. Им же построены живые кристаллы старого города.

Жизни этих кристаллов Брюсов не чувствует. Поэтому он может так спокойно сопоставлять мертвое с живым: «зодчество церковей старинных» и «современный прихотливый свод»; поэтому может он произносить такие слова, позволительные лишь Льву Толстому:

«Я в их церквах бывал, то пышных, то пустынных. В одних все статуи, картины и резьба, обряд застывший в пышностях старинных, *бессмысленно-пустая ворожба*». . .⁷

Для царственных розасов Notre Dame («Париж») он находит единственное сравнение: «Святой калейдоскоп» и даже приводит в движение этот калейдоскоп: «И начинал мираж вращаться вокруг, сменяя все краски радуги, все отблески огней».⁸ То, что самому ничтожному из детей города служит напоминанием о мистической Розе, ему напоминает лишь детскую физическую игрушку.

Старый Город представляется ему мертвым часовым механизмом, вечно повторяющим самого себя. Как в окошечке старинных часов, через определенные промежутки времени проходят заводные куклы: «Там тайно в сумерки ходили пары — Я вас люблю — промолвить при луне»,⁹ «Им было сладостно; в условности давнишней казались сочтены движенья их».¹⁰

Настолько же неизменной и механичной кажется ему наука Старого Города: «Все было в тех речах безжалостно знакомым, и в смене скучных слов не изменялась суть».¹¹

Все мертво для него, что от города, вместо жизни везде он видит механизм.

Недалекий естествоиспытатель с такими мыслями рассматривает муравейник, в таком же виде должна бы была предстать жизнь большого города свободному варвару, в первый раз разглядывающему его.

Знаменательно: стоит ему прикоснуться к древним трофеям войны, хранящимся в музеях, и он преображается: «И все в себе иную жизнь тайло, иных столетий пламенную ложь. Как в ветер верило истлевшее ветрило! Как жаждал мощных рук еще сверкавший нож!».¹²

То же самое происходит с ним, когда среди неверного и вынужденного описания Парижа он подходит к гробнице Наполеона, когда видит в Венеции Льва св. Марка.

Зрелище гербов и трофеев каждый раз потрясает его и превращает его в мощного поэта. Как юноша Ахилл, невольно он себя выдает, хватаясь за оружие прежде всего.

И сам себя временами отделяет он от Города. У него вырываются такие признания: «Мы дышим комнатною пылью, живем среди картин и книг; и дорог нашему бессилью отдельный стих, отдельный миг. А мне что снится? — Дикие крики. А мне что близко? — Кровь и война. Мои братья — северные владыки, мое время — викингов времена».¹³

Поэтому он отрекается и от искусства, возникшего в Старом Городе («К художникам входил я в мастерские. О бедность строгая опустошенных дум! Искусство! Вольная стихия! Сюда не долетал твой вдохновенный шум»)¹⁴

Опьяненный действием и кровью, он как будто не сознает того, что радостная мечта о зеленеющей земле затрепетала впервые в нашем искусстве за оградой городских стен, что пейзаж возник впервые как вид из узкого городского окна, что на городскую стену выходил художник писать загородные дали, что солнечный луч, упавший на дно темного подвала, породил Рембрандта, что город родил книгу, которую он сам так хорошо назвал «стоцветным стеклом». Он все забывает, когда начинает говорить о Старом Городе, и ум его слепнет.

XIX век, узревший рост городов-гигантов, в то же время был веком освобождения от города. Характерно известие, передаваемое Гонкурами, о первом художнике, приехавшем в Барбизон в конце XVIII века и ходившем в лес на этюды с красками в одной руке и с ружьем в другой. Ему приходилось постоянно отстреливаться от разбойников. Безопасность горожанина за пределами городских стен становится повсеместной лишь в XIX веке, и одновременно с этим в европейском искусстве возникает неизвестное дотоле чувство природы, любовь к земле. XIX век, распахнувший ворота старых городов несправедливости, может быть назван веком слияния с природой. Мечта, так долго отделенная от зеленых наваждений, преобразует природу и делает ее более близкой и более безысходной любовью к ней.

Но одновременно с падением власти Старого Города возникает иное рабство, более страшное и более неодолимое: это рабство путей, рабство скорости.

Перевернулись все понятия: расстояние стало временем, дорога — скоростью. Дорога родилась не в городе. Она пришла извне, враждебная, властная, лицемерная, сломала стены городов, расковала пленников и сказала: «Теперь мне будете платить дань». Дорога возникла между городами, сковала их цепями, приблизила их один к другому, пересоздала их и стеснила Землю.

Подобно нервной системе, впившейся своими тонкими нитями в спинной хребет животного и в новую сторону направившей развитие мира, быстрые и напряженные пути XIX века, как чудовищный паразит, вникли в древний организм городов и подчинили его себе.

Дорога создала в городе улицу. В Старом Городе не было улицы. Там были дворы, коридоры, проходы. Правда, они назывались улицами. Но имена бессмертны; понятия же, что под ними текут, изменяются ежеми-

нотно. Ничего общего нет между тем, что называлось улицей в Старом Городе, и большой артерией города современного — проспектом, авеню, бульваром. . .

Стоит только вспомнить узкие коридоры Генуи, проложенные между семиэтажными домами, поддерживающими на самом верху друг друга сводами. Днем эти своды темнят тонкую нить неба, видимую снизу, а вечером эти проходы, освещенные тусклым светом редких фонарей, кажутся безвыходным лабиринтом в каменных недрах огромного гулко здания. Или обаятельные улицы Севильи, над которыми в летние дни с одной крыши домов на другую раскидывают разноцветный тент, превращая их в *ratio* — южную гостиную, полную цветов, прохлады и рассеянного света. Или мраморные залы — площади Венеции с лазурными сводами наверху.

Старый город был одним большим домом, с большой общей залой посередине. В ней сосредоточивалась вся общественная жизнь. Это был базар, форум, соборная площадь — все вместе. Кроме коридоров, которые были скорее дворами домов, к центру вели еще два-три проезжих пути, которые были прототипом, первичным зародышем нашей улицы.

Базар был сердцем города, как он и остается теперь в больших восточных городах: рядом с куплей-продажей и обменом новостей там проповедовал пророк, учил философ и поэт пел свои песни.

Дороги, ворвавшись в середину города бурным потоком своих повозок, карет, омнибусов, автомобилей, паровозов и трамваев, размыли устои старого города, подмыли старые камни, снесли с фундаментов древние дворцы, смыли ветхие дома со своего пути и создали себе широкое каменное однообразное ложе, подобное тем, что в Швейцарии устраивают для буйных горных рек, и это искусственное русло стало называться улицей. И не только механическую работу разрушения произвела она, она произвела химическую реакцию в самых кристаллах духа старого города. Все, что было раньше осязаемо глазом и рукой, она превратила в отвлеченности. Базар стал биржей, клубом, газетой, рестораном, пивной, залом для митингов. То, что было раньше краской, формой, лицом, голосом, — стало цифрой, знаком, буквой, символом.

Вот эту улицу Брюсов глубоко любит и понимает. Дитя нового варварства, скрытого в неудержимом потоке дорог, он начинает сознавать себя лишь при победоносном вступлении улицы в город и потому совсем не различает, где кончается город и где начинается улица.

Точно так же, как для детей города, для «замкнутых», камни не темница, а крылья мечты, так и Брюсов, замкнутый в потоке улицы, чувствует не цепи, а крылатое ее устремление к будущим иным временам.

«Люблю я линий верность, люблю в мечтах предел»,¹⁵ — говорит он. Но не о городе. Город не знает <ни> верности в линиях, ни предела мечтам. Он говорит об однообразном строе домов, обрамляющих улицу, и о пути, устремленном в одну сторону, о пути, с которого не свернуть мечте.

Город для него лишь как берега улицы. Поэтому любит он стены («Пространства люблю площадей, стенами кругом огражденные»)¹⁶

«Город и камни люблю, грохот его и шумы певучие».¹⁷ Камни эти не старые камни, а камни мостовой. Все, что за пределами улицы, вызывает его подозрительность и ужас: «Здания — хищные звери с сотней насытых утроб. Страшны закрытые двери — каждая комната гроб».¹⁸

«О конки! вы вольные челны шумящих и стройных столиц»¹⁹ — даже это сравнение, режущее своей неправдой, становится приемлемым, если взглянуть на него не с точки зрения города, а потока улицы.

Кафе, рестораны, игорные и публичные дома — это пристани и маяки улицы: «Горите белыми огнями, теснины улиц! Двери в ад, сверкайте пламенем над нами, чтоб не блуждать нам наугад».²⁰

По мере того как в Брюсове растет совершенство и строгость стиха, растет в нем и улица и становится первобытно-стихийной. Уже кажется, что не он говорит, а сама улица говорит его устами. Как одержимый даром пророчества, он говорит от лица ее то, что сам не мог бы сказать, что противно всему его духу и строю.

Такова «Слава толпе»: «Слаблю я лики благие избранных веком угодников. Черни признание — бесценная плата; дара поэту достойнее нет! . . . Слаблю я правду твоих своеволий, толпа!».²¹

В «Духах огня» улица раскрывается ему в «Légende des siècles»²² словами и образами в форме пламенных космических устремлений, «водопада катастроф»,²³ как некое огненное откровение.

И тут же рядом вещает он от своего имени пошлость обыденной улицы, философствующей на эстраде кафе-шантана: «Столетия — фонарики! О сколько вас во тьме! на прочной нити времени протянуто в уме! . . . Сверкают разноцветные в причудливом саду, в котором очарованный и я теперь иду. Вот пламенники красные — подряд по десяти. Ассирия! Ассирия! Мне мимо не пройти! . . . А вот гирлянда желтая квадратных фонарей. Египет! Сила странная в неяркости твоей. . .»²⁴ и т. п. изложение апокалипсического пролога к «Légende des siècles» словами и образами, заимствованными из увеселительных садов.

Валерий Брюсов не может так думать и так говорить. В этом есть нечто валаамовское.²⁵ Здесь он — поэт сознательный по преимуществу, «разъявший алгеброй гармонию»,²⁶ исчисливший и замкнувший в математические уравнения все иррациональности чувства, становится таким же одержимым, таким же бессознательным поэтом, как Бальмонт.

Для передачи дыханья, напева, ритма улицы он находит размеры и сочетанья слов, которых никто не находил до него.

Улица была как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый рок.
Мчались омнибусы, кэбы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.
Вывески, вертясь, сверкали переменным оком
С неба, с высоты тридцатых этажей;
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком
Выкрики газетчиков и шелканье бичей. . .²⁷

Здесь поразительно каждое слово, каждый изгиб ритма. И в то же время это напоминает синематограф, воплотивший в себе всю устремленную, неудержимую душу Улицы, все ее мельканье, всю ее пестроту, всю ее вечную смену. Так же, как автомобиль, как толчки экспресса, как звук мотоциклета, синематограф несет в себе ритм Улицы.

И как продолжается эта поразительная поэма «Конь блед».

И внезапно в эту бурю, в этот адский шепот,
В этот воплотившийся в земные формы бред
Ворвался, вонзился чуждый несозвучный топот,
Заглушая гулы, говор, грохоты карет. . .

Внезапно посреди Улицы показался Огнеликий Всадник: «Был у Всадника в руке развитый, длинный свиток. Огненные буквы возвещали имя „Смерть“. . . Полосами яркими, как пряжей пышных ниток, в высоте над городом вдруг разгорелась твердь».

Мгновенье ужаса. Люди падают на землю. Лошади прячут морды между ног. Продажная женщина в восторге целует коню копыта. Безумный пророчествует о Божьем суде. . .

Но восторг и ужас длились краткое мгновенье. . .
Через миг в толпе смятенной не стоял никто. . .

Что же случилось? Пламя смерти испепелило преступный город? На месте осталась обожженная груда развалин и столб праха? Так закончил бы поэму поэт старого города. Но для поэта улицы Огнеликий Всадник лишь случайно, медиумически появился на одной из пластинок синематографа, «набежало с улиц смежных новое движение», снова все слилось в «буре многошумной»,²⁸ и синематограф продолжал вертеться без мысли и без последствий, как «водопад катастроф», как «огнеструйный самум»²⁹ духов огня.

Но лишь только Брюсов перестает быть бессознательным поэтом, устами которого вещают гении и демоны улицы, лишь только вновь пробуждается в нем гордое сознание его вольного «Я», его мысль возвращается к исконному, страшному врагу его духа — городу. Старый город не грозит ему, когда он идет в потоке улицы, но зато здесь на улице видения города будущего встают неотступнее и неотвратимее.

В «Замкнутых», говоря о старом городе, он спрашивает себя с тревогой: «Что, если город мой прообраз первый, малый того, что некогда жизнь явит в полноте?».³⁰

Поэтому, стараясь вызвать перед собой образ города будущего, он строит его бессознательно для себя по образцу города прошлого, выбирая стороны ему наиболее ненавистные, страшные и чудовищно преувеличивая их.

Грядущий «Город-Дом» является перед ним «беспощадным видением», «кошмарным сном», «чудовищем размеренно громадным, с стеклянным

черепом, покрывшим шар земной», «машиной из машин», обязанной жизнью «колесам, блокам, коромыслам». ³¹ Ему представляется, что уже бродит в «Неоконченном здании»: «Здесь будут проходы и комнаты! Все стены задвинутся сплошь! О, думы упорные, вспомните! Вы только забыли чертеж!». ³²

И он чувствует «раба подавленную ярость», «всех наших помыслов обманутую старость». ³³

Но сознание этой неизбежности невыносимо ему. Он хочет, чтобы было не так. Он хочет, чтобы «Будущий Царь Вселенной» был осуществлением грез о всех свободах человеческих. И тогда взывает он: «Тайно тебе поклоняюсь, гряди могущ и неведом! Перед тобой во прах повергаюсь, пусть буду путем к победам». ³⁴ Тогда он мечтает, что «Единый город скроет шар земной, как в чешую, в сверкающие стекла, чтоб вечно жить ласкательной весной, чтоб листьям зелень осенью не блекла». Что люди, «последыши и баловни природы», будут жить «в весельи торжества». «Свобода, братство, равенство, все то, о чем томимся мы почти без веры, к чему из нас не припадет никто, — те вкусят смело полностью, сверх меры». ³⁵

Этот мотив в поэзии Брюсова нельзя принять иначе, как надрыв. Самим собой становится он лишь тогда, когда восклицает радостно и пророчески: «Борьба, как ярый вихрь, промчится по вселенной и в бешенстве сметет, как травы, города, и будут волки выть над опустелой Сеной, и стены Тауэра исчезнут без следа».

И все, что нас гнетет, снесет и свеет время,
Все чувства давние, всю власть заветных слов,
И по земле пройдет неведомое племя,
И будет снова мир таинственен и нов.
В руинах, звавшихся парламентской палатой,
Как будет радостен детей свободный крик,
Как будет весело дробить останки статуй
И складывать костры из бесконечных книг.
Освобождение, восторг великой воли,
Приветствую тебя и славлю из цепей! ³⁶

Настолько же прекрасен и мощен его призыв к «Грядущим гуннам»: «На нас ордой опьянелой рухните с темных становий — оживить одряхлевшее тело волною пылающей крови. Поставьте, невольники воли, шалаши у костров, как бывало, всколосите веселое поле на месте тронного зала. . . А мы, мудрецы и поэты, хранители тайны и веры, унесем зажженные светлы в катакомбы, в пустыни, в пещеры». . . ³⁷

И хотя в этих строфах Брюсов соглашается разделить судьбу «хранителей тайны и веры», но мечта отказывается представить его себе в катакомбах. Я вижу его скорее принимающим власть над гуннами и на обломках разрушенных цивилизаций утверждающим новый строй жизни.

Столько упоения и воли вкладывает он в эти призывы к разрушению

Города, что у меня нет сомнения, что он первый во главе гуннов пошел бы против него.

Вся его драма «Земля»³⁸ создана лишь для того, чтобы поднять руку против города грядущих времен и нанести ему последний, смертельный удар.

В этих драматических сценах соединены, как фокус, все страсти и все противоречия, преисполняющие его при виде города. Там он вводит нас в этот Город-Дом будущих времен, весь исчисленный и обязанный жизнью своей колесам и машинам. Но только строит он его совсем не на основании механических и физических возможностей и гипотез, а скорее из впечатлений Старого Города, только очень увлеченных и упрощенных.

Его город с сотнями этажей, Город, обнявший всю землю, Город, в котором человечество могло заблудиться и потерять выход к солнцу, этот город с несколькими круговыми залами, с галереями, ярусами, расположенными вокруг зал, с геометрическими правильными арками, открывающими бесконечные перспективы других покоев и проходов, и с бассейнами посередине, скорее напоминает театральные залы или роскошные сооружения для торговых рядов, чем тот Город, что должен наступить.

Вот в чем невозможность его. Как средневековый город принял свои формы от крепостной стены, узким кольцом стянувшей его, так Город Будущего должен сложиться под влиянием улицы. Творческая сила улицы в ее быстроте и напряженности. Дома и стены растут в высоту, и этажи множатся в местах ее наивысшего напряжения. В этом зародыш Города Будущего. Улица может затянуться стеклянной крышей, но она останется улицей, туннелем, но не станет зданием или галереей. Если представить себе, что весь земной шар с иссякшими океанами обовьется тесно по всем направлениям многими ярусами, кольцами этих дорог-удавов, то ясно, что в этих исполинских артериях будет сосредоточена вся жизненная сила Города-Земли, что лишь молниеносная скорость и течение человеческих масс по их руслам может обусловить существование его.

Этот Город будет гигантским организмом, пронизанным до глубочайших тканей своих этими животворящими дорогами. Перерыв мирового движения, как паралич сердца, должен неминуемо повлечь за собой гибель всего Города.

В «Земле» Брюсова мы не находим никаких следов мировых дорог и сообщений. В ремарках мы читаем о переходах, галереях, лестницах, сотнях зал, сотнях этажей и раз упоминается об испортившихся подъемниках. Невероятно. В городе, обнявшем всю землю, все и всегда ходили пешком.

Душевный мир людей, населяющих этот Город, так же неправдоподобен, как и устройство самого города. Раковина, в которой живет моллюск, представляет точный отпечаток его тела и его сознания. Такой Город, который в течение «многих тысячелетий» служит обиталищем человека, забывшего о солнце и о зеленеющей земле, не может быть ничем иным, как *раковиной* человечества. Каждая машина, его оживляющая, каждый извив его переходов органически должны быть связаны с челове-

ком, и не так, как в Старом Городе, а несравненно полнее и интимнее. Камни должны стать плотью и машины — инстинктом.

Между тем люди, населяющие брюсовский Город, сохранили все психические особенности, нравы и привычки Старого Города, и потому кажутся случайными гостями этих зал.

В Городе существует Орден Освободителей — мистический союз убийц, цель которого «освободить человечество от позора жизни», «разрушить единый дух от условной множественности тел», вернуть человечество в «великое Все мира». ³⁹ В одной из сцен является дух последней колдуньи, имевшей на земле власть над духами, демонами и призраками. Но магические здания погибли вместе с нею, потому что и души умерших уже начали покидать землю: «Все меньше духов осталось близ этой планеты, и с ними вместе покидали ее и демоны». ⁴⁰

Эти тексты ясно указывают, что Брюсов стоит на точке зрения оккультных учений о единстве организма вселенной. Но найдя нужным подчеркнуть это, он принимает на себя логические обязательства.

Учение о духах звездных и духах стихийных представляет вполне последовательную и стройную систему, обнимающую собой все ткани мировой жизни. По этому учению, человек так близко и органично слит с мировой жизнью, что его дыхание, его кровотоечение, его сознание, его страсти являются такими же жизненными стихиями, в которых живут духи, окружающие землю, как для него самого жизненными стихиями являются воздух, вода, земля и огонь. Как же в таком случае тот факт, что сами духи уже покинули умирающую землю, должен отразиться на человечестве? Ведь в этом исчезновении духов из области земли громадное нарушение земного равновесия, целая катастрофа в психическом и физическом мире человека. Прежде всего, если быть логичным, катастрофа эта должна была бы сказаться в области страсти и любви, в виде полного угасания их. А между тем, хотя мы и читаем в «Земле» упоминание о том, что число рождений в городе сокращается, тем не менее герои драмы любят, целуют, обнимают с такою же страстью и силой, как герои старого мира.

Но быть может, мы не имеем права предъявлять эти требования к драматическому произведению. . . . Быть может, рисуя город будущего, Брюсов и не хотел дать больше, чем бегло намеченные, условные театральные декорации, и, не заботясь ни об архитектурном, ни об историческом, ни о психологическом правдоподобии его, просто пожелал перенести в фантастическую обстановку драму вполне современных людей?

Но я в «Земле» слышу только голоса различных человеческих принципов, но не вижу людей. Когда, закрыв глаза, я стараюсь вызвать перед собой картины и сцены этой драмы, то мне представляется картина Давида «Клятва в мячном зале». И не сама картина, а эскиз к ней. ⁴¹ Все депутаты национального собрания изображены там в виде нагих академий, лица их едва намечены, но мускулы и вся анатомия тела выписаны тщательно, обще и однообразно, как если бы для всех них позировал один натурщик. Это лишь скелет картины: в нем нет еще индивидуальностей, но есть общая схема движений, каждое лицо уже стоит на своем месте и делает свой жест.

В героях «Земли» я вижу тоже лишь анатомию «тела вообще». Они расставлены на своих местах, и каждый сохраняет свою позу. У них нет лица, и их невозможно различить по именам. Это неизбежно. Когда текст драмы был уже вполне закончен, Брюсов еще не решил, какие дать имена своим героям. Найти возможные имена для последних людей на земле было очень трудною задачею, и он разрешил ее остроумно и логично, взяв древнейшие имена, дошедшие до нас, — имена племени майев. Эти имена звучат в «Земле» красиво, громко и естественно, придавая всему особый архаизм грядущего. Но ни одно из действующих лиц не слилось со своим именем, ни одно имя не обозначает определенного характера.

Каждое живое «я» вырастает из своего имени, как из семени. Творцы новых человечеств в искусстве знают это глубже, чем кто-либо. Бальзак, столь дороживший каждой минутой своей кабинетной работы, когда начал выяснять перед собой характер своего будущего романа, забрасывал перо на много дней и шел на улицу искать имен. Так бродил он целыми днями, читая вывески и прислушиваясь к говору, пока его глаза или его слуха не касалось то сочетание звуков, которое могло стать именем для его героя. Тогда только мозг его мог приняться за творческую работу, и имя одевалось в плоть и кровь. Так же работал Гюго. Так же работает большинство беллетристов. Поэтому же те неопытные литераторы, которые на вопрос, отчего вы не пишете беллетристики? — наивно отвечают: «Я не умею дать имена своим героям», высказывают бессознательно одну из основных и таинственнейших истин творчества: создать — это назвать по имени.

У героев «Земли» нет индивидуальности. Поэтому их «единый дух» хочется разрешить от условной множественности тел. То, что есть ценного и большого в «Земле», — это «единый дух» Брюсова, ее создавшего, — мощный лирический дух, который веет в речах о солнце, о разрушении города, в «гимне Смерти»⁴² и в последней патетической сцене гибели.

Итак, вот итоги исследования моего о Брюсове как о «поэте Города». Старому Городу он чужд всем своим духом, не понимает его жизни и не умеет читать его символов. Город Будущего он строит по образцу и подобию Старого Города. Но, не постигнув законов Старого Города, в Городе Будущего он обречен на то же незнание и непонимание, поэтому против сердца поет он ему гимны.

Истинным мощным поэтом — собою — становится он лишь тогда, когда призывает варваров к разрушению Города.

Если же в сивиллинском экстазе отдается он иступлению улицы, глаголящей его устами, то становится слепым, как Бальмонт, становится поэтом равно способным на пошлое и на гениальное.

Такому яростному врагу города не подобает имя «поэта города». Имя же «поэта улицы» для него слишком мелко, так как охватывает лишь небольшую, случайную, полусознательную область его широкого, четкого, дневного таланта.