

Валерий Брюсов

**Miscellanea. Замечания,
мысли о искусстве,
о литературе, о критиках,...**



Валерий Яковлевич Брюсов

**Miscellanea. Замечания,
мысли о искусстве,
о литературе, о критиках,
о самом себе**

Замечания, мысли о искусстве, о литературе, о критиках, о самом себе.

Содержание

I.....	.0005
II.....	.0010
III.....	.0016
IV.....	.0028
V.....	.0036
VI.....	.0048
VII.....	.0052
VIII.....	.0053

Miscellanea

***Замечания, мысли
о искусстве, о литературе,
о критиках, о самом себе***

В поэзии слово – все; в прозе (художественной) слово – только средство. Поэзия творит из слов, создающих образы и выражающих мысли; проза (художественная) – из образов и мыслей, выраженных словами. Если автор достигает своей цели, подчинив себе стихию слова, его создания – поэзия, хотя бы они и были написаны – прозой, т. е. не стихами (таковы иные «сказки» Эдгара По, многие «поэмы в прозе» Бодлера и т. под.). Если конечная цель автора достигнута силою образов, энергией выражений, ясностью и точностью мысли, его создания – проза, хотя бы они и были написаны стихами, размеренными строчками с рифмами или без оных (пример: весьма многие стихотворения, часто вовсе не «плохие»). Оживленное слово – вот результат творчества поэта; оживить слово – вот его задача.

Выражения «поэзия» и «проза» от долгого употребления утратили определенность сво-

их очертаний, т. е. не покрывают вполне определенных понятий. В смысле широком «поэзия» – все создания искусства, выраженные словом. Тогда и роман, например, «Война и мир», также – поэзия. В более узком (и более подлинном) смысле, «поэзия» – особый род словесного искусства, противопоставляемый «художественной прозе». Роман – не «поэзия» (в этом смысле), но «художественная проза». Так, в «Евгении Онегине», написанном прекрасными стихами, не мало мест, которые, по справедливости, должно отнести не к «поэзии», а к «художественной прозе», и Пушкин очень тонко назвал свое создание не «поэмой», а «романом». Заметим еще, что деление на «поэзию» и «художественную прозу» не имеет ничего общего с делением на «лирику» и не «лирику». Лирика истинна – всегда поэзия, но поэзия – не всегда лирика.

3

Не помню, кто сравнил «стихотворения в прозе» с гермафродитом. Во всяком случае, это – одна из несноснейших форм литературы. Большею частью – это проза, которой придана некоторая ритмичность, т. е. которая

окрашена чисто внешним приемом. Говоря так, я имею в виду не принципы, а существующие образцы. Подлинные «стихотворения в прозе» (такие, какими они должны быть) есть у Эдгара По, у Бодлера, у Малларме – не знаю у кого еще. «Стихотворения в прозе» Тургенева – совершенная проза. Называть их неверным именем «стихотворений» дает повод лишь их малый объем (кстати напомнить, что такое название дано им не Тургеневым). По большей части – проза и «поэмы» или «баллады» современного короля французских поэтов Поля Фора.

4

Существуют «поэтические идеи», как существуют «музыкальные мысли». Эти «поэтические идеи», выразить которые возможно только сочетанием слов и звуков (дающим особую, исключительную интенсивность образам и мыслям), и составляют истинное содержание поэтического произведения. То, что называют «чувством» («настроением») в стихотворении, и то, что называют «мыслью» («идеей») в стихотворении, имеет только вспомогательное значение, объединяя обра-

зы, слова и звуки. Так, в картине, т. е. в создании живописи, истинное ее содержание, определяющее ее художественную ценность, составляет сочетание форм, красок, линий. «Сюжет» картины только помогает (иногда) воспринять ее чисто художественные данные, сводит их к единству. Такую же роль в музыкальном произведении может играть «программа».

5

Творчество истинного поэта идет от слов к образам и мыслям, т. е., по обычной терминологии (неправильной), от формы к содержанию. Ложное творчество пытается облечь в словесную форму уже данное содержание. Поэт, знающий заранее, что он напишет, никогда не может создать истинно поэтического произведения. В истинном творчестве «содержание» (опять-таки в общепринятом смысле слова) всегда – искомое, выясняющееся в самом процессе творчества. Вряд ли возможно к данному содержанию подобрать вполне адекватную поэтическую форму; вот почему все «стихотворения на тему» страдают несоответствием формы и содержания (пример:

вся «поэзия» Надсона). Напротив того, содержание, рождающееся из словесных сочетаний, по существу дела, всегда облечено в единственно возможную для него форму.

6

Только что мы употребляли выражения «содержание» и «форма» в общепринятом смысле. Правильнее было бы, говоря о созданиях поэзии, переставить значение этих слов. То, что обычно называется формой в поэзии, есть, в сущности, ее «содержание», а то, что называется содержанием (сюжет, мысли, образы), – только «форма». Если бы поэзия только выражала мысли, только передавала чувства, только рисовала картины, – она была бы не нужна: достаточно было бы для этого прозы научной и прозы художественной. В наши дни уже не переключивают в стихи арифметику; почему же многие еще пытаются облечь в поэтическую форму то, что прекрасно может быть выражено в иной форме?

Искусства делятся на пластические и мусические; первые – для глаза, вторые – для слуха. Создания пластических искусств – зодчества, ваянья, живописи – существуют в пространстве; мусических – музыки, поэзии – во времени. Поэтому первые создаются раз навсегда. Зодчий строит дворец или храм, и они могут стоять века; скульптор ваяет статую или художник пишет картину, и оба отдают свое произведение зрителям, только закончив его. Произведения мусических искусств, *по существу*, должны восприниматься во время самого процесса творчества. Так оно и было первоначально: певец импровизировал песню или музыкант – свою мелодию на флейте; слушатели восхищались, но с последним звуком, прозвучавшим *во времени*, и песня и мелодия кончали свою жизнь навсегда. Следующий раз и музыканту и певцу предстояло творить заново. Великое изобретение письма (а позднее – книгопечатания) изменило это: и песня и музыка вдруг при-

обрели пространственное существование. Они даже стали долговечнее, нежели пластические создания: дворец может сгореть, статуя – разбиться, картина – истлеть, но книга, вечно возобновляемая, переживает тысячелетия. Не должно, однако, забывать, что это лишь результат успехов техники.

2

Если существуют искусства для глаза и для слуха, то невозможно ли искусство для обоняния, для вкуса, для осязания? Попытки, скорее комичные, в этих направлениях уже делались. Гегель в «Эстетике» заранее их осудил и был прав. В самом деле, искусства эти вместе с тем были бы или временные, или пространственные. Но, например, воображаемое художественное создание для вкуса должно было бы быть, при своем восприятии, уничтожаемо именно в своей пространственной форме. Говоря проще, нам пришлось бы съесть или выпивать такое произведение искусства, т. е. отрицать самую его форму! Это что-то вроде того, как если бы для слушания музыки было необходимо рвать струны. «Обонятельное» искусство (конечно – времен-

ное) – скорее мыслимо, но требует изобретения соответствующих инструментов, аналогичных музыкальным.

3

Театральное искусство не есть только отрасль поэзии, но самостоятельно. В поэзии материал – слова; на сцене материал – образы, воплощенные актерами. Искусство театра – истинное временно-пространственное, тогда как поэзия – только временное. Без творчества актера нет искусства театра, а есть только чтение разными лицами драмы. Актер, играя на сцене, перестает быть посредником-исполнителем, но становится художником-творцом. О долговечности театрального искусства должно сказать то же, что о пластике; надо еще изобрести «письмена сцены».

4

И все же произведения мусических искусств могут восприниматься только в процессе творчества: это лежит в их существе, как искусств *временных*. Пусть в наши дни музыкант не импровизирует, но между композитором и слушателем встал *исполнитель*:

он, исполняя музыку, вновь творит однажды сотворенное. То же самое – относительно поэзии. В идеале необходим исполнитель-чтец, который тоже творил бы вновь стихи своим чтением. Но и тогда, когда мы читаем стихи молча, глазами, исполнитель существует: это мы сами – мы соединяем в одном лице исполнителя и слушателя. Между тем, при созданиях пластических искусств исполнитель не нужен: художник отдал нам свое творение, а сам скрылся. Поэтому здания, статуи, картины могут быть и бывают анонимны (почти все античное искусство); поэзия и музыка всегда носят печать автора, хотя бы и не было его подписи.

5

Существуют гибридные формы искусства, пространственно-временного. Такова – пластика (танцы). Движения танцующих мы воспринимаем глазами, но эти движения должны протекать во времени. Любопытно, что, как искусство, еще мало сравнительно развитое, танцы подчиняются первичному закону музыкального творчества: они творятся лишь на один раз или, по меньшей мере, лишь

для одного ряда раз. Только в самое последнее время найдены *письмена* для записывания балета. Кто знает, не превратят ли успехи техники и балет в пространственные создания и не будут ли любители следующих десятилетий покупать в особых магазинах балеты такого-то года, как мы покупаем сборник стихов, вышедший полвека назад?

6

«Слияние искусств» есть не мечта, не идеал, а противоречие в терминах. Сущность каждого искусства – отвлечение. Как физика рассматривает лишь физические свойства явления, отвлекаясь от других; химия – лишь химические, механика – лишь механические и т. д., так скульптура знает лишь форму, живопись – лишь краски и линии (графика), музыка – лишь звук и т. д. Стремиться к слиянию искусств – значит идти назад. Слив, наконец, все искусства в одно, мы получим *реальный живой предмет*, т. е. то самое, *от чего*, ради своих целей, уходит искусство, отвлекая от него лишь форму, лишь краски, лишь звук. Восковые куклы в музеях, вертящиеся на пружинах, – вот печальный образец «слияния ис-

КУССТВ».

III

7

Мечта – всегда действительность, реальный факт для того, кто мечтает. Фикция, вымысел художника, становится действительностью, входя в сознание читателей, зрителей, слушателей. «Дон Кихот» оказал реальное влияние на жизнь, одних увлекая благородством своего образа, других остерегая от карикатурности своих подвигов. Пройдя через сознание миллионов, Дон Кихот реален не менее, чем Наполеон. Поэтому правы усердные гиды, показывая туристам на острове Ифе темницу, где был заключен граф Монте-Кристо.

8

Должно различать «пошлое» и «банальное» (избитое). Что пошло, таково для всех времен и народов. Пошлый анекдот покажется таким и китайцу и индусу, как англичанину или французу, оставался бы пошлым рассказанный в древней Аттике. Банально то, что в настоящее время общепринято, общеизвестно. Банальное теперь могло быть ориги-

нальным столетие назад, может быть оригинальным в другой стране, может вновь стать оригинальным через несколько лет. На низшей ступени развития человек не знает ничего, кроме банального: признает только общепризнанное, говорит только общеизвестное. На высшей ступени человек избегает банального, ищет оригинального, наслаждается лишь тем, что не банально. Но есть еще высшая ступень: на ней стоят люди, которые говорят не только для своего времени, но и для будущего; они умеют выбирать из банальных истин такие, что для иных времен вновь станут нужными, важными, оригинальными.

12

Сила русского глагола в том, что школьные грамматики называют видами. Возьмем четыре глагола одного корня: стать, ставить, стоять, становить. От них при помощи приставок «пред», «при», «за», «от» и др., флексии «возвратности» и суффиксов «многократности» можно образовать около 300 глаголов, которые в сущности будут, по грамматике, разными «видами» одного и того же. Таковы:

статься, ставиться, становиться, встать, вставить, вставать, вставляя, достать, доставить, достоять, доставать, доставлять, достаивать, доставливать, достаться, доставиться, достояться, доставаться, доставляться, достаиваться, оставить, остановить, оставлять, останавливать, останавливать, пристать, предстать, перестать, настать, расставить, состоять, устать, привстать, восстать, поставить, и т. д., и т. д. Ни на один современный язык нельзя перевести всех оттенков значения, какие получаются таким образом, несмотря на все «subjunctifs» или «conditionnels» и на все «plusque-parfaits» или «passes definis». Как, например, передать по-французски разницу между «я переставлял стулья», «я перестановлял их», «я перестанавливал их», «переставил», «перестановил»? Или удастся ли найти в другом языке слова одного корня, чтобы передать фразу: «когда настойка настоялась, я настоял, что настало время наставить рабочих, как должно наставлять воронку на бутылку».

речью: «ах, как много лет было потрачено даром! следовало бы сделать то и то! А я гонялся за химерами!» Человечество пока тратит свою жизнь, как беспечный юноша: лучшее доказательство юности земли! Как много очередных задач перед человечеством, всем понятных, простейших, не говоря о более сложных! Должно оросить на земле пустыни, осушить болота, утеплить холодные страны, прорыть каналы: площадь полезной почвы удесятерилась бы! Научкам недостает пособий, для создания которых потребны только количество работников и прилежание. Рукописи античных авторов до сих пор не все изданы факсимиле: пожары уничтожают кодекс за кодексом, и уже навсегда. Историкам литературы необходимы специальные словари к великим писателям. Астрономы тщетно ждут ряда необходимых вычислений. Стыдно сказать, но в филологии поныне приходится пользоваться сводами XVII в. по отношению к латинской литературе. Это – несколько примеров из знакомых мне областей, но то же – и в других отраслях знания. А что сделано человечеством, чтобы занять достойное поло-

жение в семье обитателей нашей солнечной системы?

20

Достигли ли человеческие языки высокого развития, или нет? Мы могли бы ответить, если бы для сравнения знали хотя бы один язык неземного происхождения: способ обмениваться мыслями на Марсе или Венере. Пока приходится довольствоваться догадками. В современных языках слова нередко меняют значение при самом незначительном изменении в произношении. По-русски достаточно изменить твердость или мягкость окончания: «быть» и «быт», «конь» и «кон», «рань» и «ран», или одну конечную согласную: «рок», «рог», «рох» (фантастическая птица), «мог», «мох», «мок» (от «мокнуть»), и даже мы умеем разно произносить: «год» и «гот», «лёд» и «лёт», тем более – «Лот». Еще больше таких примеров во французском языке, богатом омонимами, в английском – с его неопределенным произношением неударных слогов, в итальянском – с его отличием, почти неуловимым для иностранца, «о» открытого (aperto) и закрытого (chiuso), в китайском язы-

ке значение слова меняется от высоты звука при произношении гласной. Но ведь эти отличия кажутся «незначительными» для нас! Не покажутся ли они грубыми для более уточненного слуха жителей иной планеты?

22

Возможны ли вообще междупланетные сношения? Во всяком случае, в них, в идее, нет ничего, противоречащего данным науки. Может быть, «путешествия» с земли на другую планету мало вероятны в силу того, что потребовали бы слишком много времени (что создает слишком много технических затруднений: необходимость везти огромный запас кислорода, пищи, воды). Зато беспроводный телеграф открывает широкие перспективы для «переговоров». Если бы человечество, вместо войн, посвятило свои силы такому делу, может быть, приемниками исключительной силы нам уже удалось бы уловить «сигналы» иных миров. Что до сих пор в этом направлении нами сделано так мало – ставит нас на низкую ступень развития среди обитателей вселенной. Впрочем, и жители других планет до сих пор не сумели определенным

образом заявить о себе – земле: это, до некоторой степени, оправдывает нас.

29

Говорить «просто» и говорить «понятно» – не синонимы. Для не-специалиста может быть «непонятно» и то, что сказано очень просто. Для читателя, знакомого с поэзией, стихи Тютчева и Фета – просты, для того, кто впервые берется за стихи, – непонятны. Чтобы написанное было просто, это должен сделать писатель; чтобы написанное было понятно, этого должен достичь читатель. Малларме писал очень не просто, но для знающих его манеру – его сонеты вполне понятны. Стоит ли учиться, чтобы понять данного писателя, – дело выбора. Иные изучали санскрит, чтобы в подлиннике читать Калидасу.

30

Понимаем ли мы Пушкина? Большинство ответит, что Пушкин всем понятен, в отличие от декадентов и футуристов, и это будет неверно. Для «среднего» читателя в сочинениях Пушкина три элемента «непонятности». Во-первых, чтобы вполне понимать Пушкина, необходимо хорошо знать его эпоху, истори-

ческие факты, подробности биографии поэта и т. п. Для несведущего читателя, например, пропадает подлинный смысл стихотворения «Снова тучи надо мною...», намек эпитафии ко 2-й главе «Евгения Онегина»: «O rus! Non [atius] – о Русь!» (Каламбур, распространенный в начале XIX в., во Франции, между роялистами), выражение: «Надев широкий боливар», упоминание: «Приди в чертог ко мне златой» и мн., мн. др. Во-вторых, необходимо знать язык Пушкина, его словоупотребление. Не зная, например, что для Пушкина «пустынный» значило «одинокий», нельзя понять стихов: «Звезда пустынная сияла», «Свободы сеятель пустынный» и др.; подобно этому необходимо знать, что «ничтожество» значило «небытие», «презрительный» – «достойный презрения», «добыча» – «жертва» и т. д. и т. д. В-третьих, необходимо знать все мирозерцание Пушкина, чтобы не ошибиться в толковании таких стихотворений, например (обычно толкуемых неверно), как: «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Клеветникам России» и др. Сказанное – только намеки, но несомненно «средний» читатель, если

не изучал Пушкина особо, в 4 случаях из 5, не понимает подлинного смысла в стихах великого поэта... А в-четвертых, у Пушкина *очень много* выражений, допускающих два или три понимания. Так, например, стихи: «по кровле обветшалой вдруг соломой зашумит» можно толковать: «зашумит *соломой*» (abl. instr), т. е. ворочая солому на крыше, или «зашумит, как солома» (abl. modi), т. е. подобно тому, как шуршит солома; стихи: «пусть у гробового входа» и т. д. можно толковать: «пусть» – как пожелание (обычное понимание) и «пусть» – как уступление, в смысле «пусть даже». Опять, это лишь – примеры из сотен. Пушкин *кажется* понятным, как в кристально прозрачной воде кажется близким дно на безмерной глубине.

31

Учебники словесности определяют *басню*, как «животный эпос», – несуразно и неверно. Лучшие басни Эзопа, Федра, Лафонтена, Крылова опровергают такое определение. Басня «Дуб и трость» говорит не о животных, «Пушки и паруса» тоже, в «Демьяновой ухе» и десятке других действуют люди. Басня – симво-

личный рассказ, в котором действующие лица – олицетворения *одной* какой-нибудь черты характера, *одного* какого-нибудь чувства, все равно в образе человека, животного, растения или неодушевленного предмета. Сущность басни – в этой упрощенности: скупость, хитрость, трусость, гостеприимство – все это представлено в басне не как часть живой души, но как нечто существующее само по себе. «Нравоучение» басни вскрывает один из смыслов символа. Нравоучение крыловской басни «Вельможа» доказывает, как много смыслов в символах одной басни.

32

Задача редактора периодического издания – найти хороший материал для очередного выпуска, а не читать все рукописи, присланные в редакцию. В больших редакциях за границей чтение присылаемого – обязанность особого лица, а не редакторов. Многие начинающие авторы заблуждаются, считая (знаю это по опыту), что редакции существуют для того, чтобы читать и критиковать все, что кому-нибудь пришло в голову написать и доставить по адресу.

34

Писатели читают для того, чтобы узнать, чего писать не надо, что уже было написано до них.

35

Значение писателя определяется количеством его произведений, оставшихся в рукописи. Посредственности умеют все закончить, успевают все напечатать. Гений жаждет сделать слишком многое и многое написанное признает недостойным себя. «Посмертных» страниц у Пушкина больше, чем изданных при его жизни. А оставят ли что-нибудь ненапечатанным, в своих бумагах, гг. X, Y, Z – знаменитости нашего литературного дня?

36

У меня есть стихотворение о радуге, в котором я между прочим признаюсь, что знаю, как объясняет этот феномен современная наука:

Знаю: ты – мечта моя!

Нашелся критик, который яростно разбил меня за это скромное познание, объявив,

что, обладая им, нельзя быть поэтом. Такое откровенное требование, чтобы поэт был непременно невеждою, столь примечательно, что имя критика стоит сохранить: это — Ю. И. Айхенвальд.

IV

1

Сказать, что писатель «оригинален», значит – сказать еще очень мало. Прежде всего никто не в силах (по крайней мере, до сих пор не был в силах) освободиться от влияний прошлого, своих предшественников. Нельзя отрицать, что Пушкин был писатель в высокой степени оригинальный. Между тем у Пушкина есть целые стихи, почти буквально взятые у Державина, а сколько образов, сравнений, выражений, повторяющих уже сказанное другими поэтами, русскими и французскими! Кроме того, оригинальность бывает разная. Писатель оригинален, если в родную литературу вносит созданное писателями другого народа: так «оригинальны» были у нас первые «байронические» поэмы Пушкина. Для русской литературы «Борис Годунов» высоко оригинальное создание; но в мировой литературе вся форма трагедии Пушкина, все его приемы творчества в ней – подражание Шекспиру (который тоже подражал своим предшественникам). Оригиналь-

ными представляются нам писатели, когда они вносят с собою новую психологию, хотя бы они пользовались формой старой: таковы были у нас народники 60 – 70-х годов. Но оригинальным же называем мы писателя, в новой форме развивающего старые темы; во многом (не во всем) такова оригинальность Поля Верлена. Также называем мы оригинальным и того писателя, который идет *далее* по пути, проложенному другими, как например, Лермонтов, и того, который пытается проложить новый путь, как например, Тютчев.

4

История поэзии есть (между прочим) история постепенного совершенствования *средств* поэзии. Как современный человек обладает гораздо более могущественными средствами для борьбы с природой, нежели первобытные люди, так современный поэт располагает более действительными средствами для достижения своих целей, нежели поэт предыдущих эпох. Может быть, перед поэтами Эллады, Рима, Средних веков вставляли те же темы, что были разработаны лириками

XIX века, но в прежние века не было у поэзии средств воплотить эти темы в слово. И сейчас есть важные художественные задачи, разрешить которые еще невозможно не по недостатку дарования у отдельных поэтов, а по отсутствию соответствующих средств поэтической техники. Античный поэт мог ощущать то же, что выражено в стихах Гете «Горные вершины...» («In alien Gipfeln ist Ruh...»), но как было передать это настроение, когда почти единственным средством лирики было олицетворение сил в образе олимпийских богов?

5

Многие еще не забыли того времени, когда наш книжный рынок был завален «пинкертоновщиной». Критика «метала гром и молнии», но справедливо ли? Если мерить «детективные» романы тем же мериллом, как великие создания Толстого, Достоевского, Тургенева, – сравнение, конечно, получится нелепое. Но разве все написанное и напечатанное – непременно поэзия? Существуют, например, ребусы, шарады, загадки, и нет причин негодовать на их бытие. Детективный ро-

ман это – высшая форма загадки, иначе – уравнение с одним или несколькими неизвестными, которые предлагается решить читателю. В талантливых романах этого рода уравнение всегда разрешимо на основании данных, сообщенных читателю, но требует для своего решения известного изворота ума. В конце концов чтение детективных романов – то же, что решение хитрых алгебраических и геометрических задач. Пример: «Убийство на улице Морга» Эдгара По, родоначальника всех Габорио и Конан-Дойлев.

6

В одном знакомом мне семействе к прислуге приехал погостить из деревни ее сын, мальчик лет шести. Вернувшись в деревню, он рассказывал: «Господа-то (те, у кого служила его мать) живут очень небогато: всей скотины у них – собака да кошка!» Мальчик не мог себе представить иного богатства, как выражающегося в обладании коровами и лошадьми. Этого деревенского мальчика напоминают мне критики-мистики, когда с горестью говорят о «духовной» бедности тех, кто не религиозен, не обладает верой в божество.

ство и таинства.

Если есть «чудо» в христианстве, то только одно: что такая бедная содержанием религия, вся составленная из клочков египетской мудрости, еврейства, неоплатонизма и других учений, могла иметь такой успех. Причина тому, конечно, политическая. Константину «Великому» (которого правильно было бы назвать Отступником) необходимо было отказаться от прежнего представления об императоре как магистрате народа и утвердить свой новый абсолютизм на взвешанном, «божественном» основании. В дальнейшем действовал на варварские народы авторитет Римской империи.

7

Евангелисты, писавшие первые жизнеописания Иисуса, были столь необразованны и наивны, что даже не подозревали возможности проверить сообщаемые ими басни. Так, например, евангелисты без смущения рассказывали, что «вышло от кесаря Августа повеление сделать перепись по всей земле», притом с условием, чтобы каждый прибыл в тот город, где родился; что Ирод избил всех мла-

денцев мужского пола в своих владениях; что в час смерти Иисуса «сделалась тьма по всей земле», и т. п. Как будто в Римской империи не существовало ни историков, ни летописей, по которым можно было справиться, издавал ли Август столь нелепое повеление (и в каком именно году), допустило ли римское правительство неслыханное зверство Ирода и наблюдали ли сирийские, греческие и египетские астрономы «тьму по всей земле» в час смерти христианского пророка.

8

Когда говорят о междупланетном сообщении, забывают огромность расстояния между планетами. Если лететь в пространстве на воображаемом корабле со скоростью, во много раз превышающей скорость экспрессов, все же потребуются *несколько лет*, чтобы достичь с земли до Венеры, ближайшей к нам планеты. Каков же должен быть этот воображаемый корабль, если он должен вместить в себя запасы воздуха, воды и провианта на такое продолжительное путешествие, не говоря уже о двигательной силе? Кстати.

Перед самой войной (1914) проскользнуло известие, что один пулковский астроном дал полную теорию снаряда-корабля для междупланетных сообщений. И что же использовал он как двигательную силу? То самое, что предлагал еще Жюль Берн в своем «Путешествии на Луну»: взрывчатую силу ракет. Любопытно будет, если фантазия романиста еще раз предупредит науку.

10

Два воспоминания. Когда вышел первый номер журнала «Весы», один критик язвительно насмеялся над их фронтисписом, называя его «мистико-астрономически-символическим произведением», и «соображал», что имеет дело с «эмблемой декадентского творчества», а в заключение предлагал премию тому, кто разгадает смысл рисунка. На беду, фронтиспис «Весов» был воспроизведением миниатюры XIV века из молитвенника (Livre d'Heures) графа де Берри, о чем сообщалось в оглавлении каждого номера журнала. Мораль: в любой вещи каждый видит то, что увидеть хочет.

Второе. Когда вышла моя книга «Венок», один критик, относясь ко мне весьма благо-склонно, уверял своих читателей, что надобно «присмотреться» к образам моей поэзии и тогда они получают «смысл и красоту». После ряда примеров, выписывая лучшие, по его мнению, стихи и сопровождая их похвальными эпитетами, критик восклицал: «Или эта картина восходящего солнца!» После чего были выписаны стихи... изображающие закат. А еще сетуют на поэтов, что они не внимают голосу критики!

Повторяю, что говорил не раз: вещи не только являются (become), но и суть (are). С тех пор как эволюционный метод в науке – столь плодотворный по своим результатам – сменил прежнее догматическое отношение к фактам, все словно забыли эту простую истину. Боязнь опять впасть в догматизм побуждает рассматривать все явления лишь в их эволюции; ученые изучают исключительно *происхождение*, а не *сущность*. То же – и в малой области науки о стихе. Говорят о происхождении рифмы, выясняют, как, откуда, почему она возникла, но не пытаются ответить, что она такое. Между тем, узнав происхождение, не всегда знаешь суть. Слово «электричество» производят (и правильно) от греческого «электрон» – янтарь; притягивание натертым янтарем бумажек и другие подобные явления – вот путь, по которому проникли в науку сведения об электричестве; что общего в этой «эволюции» наших знаний с электрической силой, как таковой?

Но мы уклонились в сторону, как Креуза... в «Намуне» А. де Мюссе. *Revenons a nos rimes* (Вернемся к нашим рифмам (фр.)). Рифма возникла в силу того, что новые языки утратили *квантитативность* гласных (их долготу и краткость). В древнелатинской поэзии величина стиха измерялась числом стоп, причем каждая данная стопа всегда занимала определенный промежуток времени, в силу того, что входящие в ее состав гласные требовали определенного времени на произнесение. Слух инстинктивно определял, где конец стиха, восприняв известное число етоп. В новых языках (староитальянском, староиспанском, старофранцузском, провансальском и др.) слоги стали произноситься в неопределенные промежутки времени, одни скорее (краткие), другие медленнее (долгие), но каждый был – *единицей*, «стопой» в стихе, приравненной всем другим стопам. Явилась потребность отметить конец стиха. Для этого воспользовались одним из второстепенных украшений стиха античного: конечным созвучием, или рифмой. Стихи стали замыкать-

ся рифмами. Таково происхождение рифмы, ее «эволюция», так она явилась в мир (become).

3

Но рифма всегда существовала (например, мы находим много рифм у Овидия), она существует сейчас (так как во всеобщем употреблении), и она всегда будет существовать (хотя бы ею перестали пользоваться поэты), как некоторая *возможность* в стихе: короче – рифма *есть* (are). Оставим учебникам стихосложения определять ее внешность. Там будет указано, что настоящая рифма есть совпадение или близкое сходство окончаний слов, начиная с ударной гласной, а в некоторых случаях – с предыдущей согласной; что от *рифмы* отличаются *ассонанс* и *диссонанс*; что рифмы разделяются по окончанию на мужские, женские, дактилические, ипердактилические, на открытые и закрытые, твердые и смягченные и т. д.; по характеру – на богатые и бедные, сочные и обыкновенные, коренные и флективные и т. д.; по смыслу – на составные и простые, тождественные, омонимные и т. д.; по размещению – парные, пе-

рекрестные, обхватные и т. д., также двойные, тройные, четверные и т. д. Здесь нас интересует не внешность, а сущность дела. Рифма нам дана как факт; остается вскрыть ее душу. Для этого откроем книги великих поэтов, писавших с рифмами, – Данте, Гете, Гюго, Пушкина, – будем вдумываться в их созвучия. Из этих поэтов всех вернее определил отношение к рифме, кажется, Пушкин:

*Ведь рифмы запросто со мной
живут:
Две придут сами, третью приве-
дут...*

Впрочем, эти два стиха (как и многое в стихах Пушкина, кажущихся такими понятными, такими «несомненными») требуют объяснения. Смысл можно понимать двояко: кто приведет? две «сами пришедшие» рифмы приведут третью с собой? Или, после того как две «пришли сами», третью должен «привести» – кто? поэт? Второе толкование нам кажется более правильным, т. е. полагаем, что такой смысл придавал своим словам и Пушкин. «Я с рифмами не стесняюсь. Две придут. Третью я приведу насильно».

Иначе говоря: не всегда рифмы «приходят» к поэту, иногда надобно их «приводить»...

4

Но пришедшие ли, приведенные ли рифмы великих поэтов – все имеют одну характерную особенность: они нужны по складу речи, а не только как отметка в конце стиха. То, что послужило поводом к возникновению рифмы, ради чего она появилась (*become*), стало самой последней из ее обязанностей – даже такой, которой как бы стыдятся, стараются скрыть. Сутью рифмы, тем, что она есть (*are*), оказалось нечто иное, и только попутно, кстати, стала она исполнять и обязанности «отметки в конце стиха». На передний план выступили *три* главных назначения рифмы: смысловое, звуковое и символическое; «значение отметки» осталось лишь четвертым. Иногда рифма выполняет все четыре свои назначения, но это редко; чаще – четвертое и лишь одно из первых трех или два из них. Иногда эти первые значения преобладают настолько, что как бы стирают, уничтожают четвертое, казалось бы – неизбежное. Так бывает в рифмах «переносных», например у Эд-

гара По:

*Over the Moun –
tains of the Moon...
На склоне чер –
ных Лунных гор...*

Или у Ф. Сологуба:

*Алтарю, покрывалу, лингаму
Я открою, что сладко люблю
Вместе Шиву, и Вишну, и Бра –
му я...*

«Весоме» исчезло, поглощенное «аге».

5

Смысловое назначение рифмы – выдвигать слова и образы, ставить на них ударение. Слова, поставленные под рифмой, получают особую силу. Пушкин, например, подчеркивает:

Сижу ль меж юношей безумных...

Звуковое – дать особую красоту звукам стиха. Примеры – на каждой странице Пушкина, хотя бы:

Сквозь волнистые туманы...

Символическое – напомнить ряд других

СТИХОВ:

*Читатель ждет уж рифмы ро-
зы...*

Тайна «легкой» рифмы в том, что рифмующееся слово неизбежно должно стоять на конце стиха, независимо от того, какое окончание нужно для созвучия:

*Альфонс садится на коня,
Ему хозяин держит стремя,
«Сеньор, послушайте меня:
Пускаться в путь теперь не вре-
мя...»*

Здесь «легкость» достигнута «естественно-стью» в размещении слов; но может быть иначе:

И дуб низвергнул величавый.

Этой «неизбежностью» Пушкин делает «легкими» даже самые «изысканные» рифмы:

*Прямым Онегин Чайльд-Гароль-
дом
Садился утром в ванну со льдом...*

Однако уже тот же Пушкин жаловался,

что русских рифм – мало. Великий поэт был не вполне прав. Во французском, например, языке большинство слов имеет более богатый выбор созвучий – большинство, но не все: даже банальное «reve» неизбежно влечет за собою «greve», или «sans treves», или «leve» и «se leve», как по-русски: «любовь» – «вновь», «кровь», «прекословь». Правда, два-три русских слова излюбленных поэтами, как «сердце», «солнце», «смерть», имеют крайне убогий круг созвучий, но таких слов немного. Эта бедность сторицей искупается безмерным богатством наших рифм по окончанию; французы лишь искусственно отличают женскую рифму от мужской (в народных стихах они путаются), у нас прибавляется рифма дактилическая (трехсложная) и не малое число гипердактилических (4-сложных, 5-сложных и т. д., вплоть до 8-сложных!). Наше неотчетливое произношение неударных гласных дает нам бесконечный выбор приблизительных рифм, звучащих, пожалуй, еще приятнее, нежели вполне точные, например: «светом – поэтам», «алый – провалы», «разом – разум». Наши уцелевшие флексии (коих во француз-

ском языке – лишь жалкие следы) дают нам великое разнообразие отношений между рифмами: мы можем рифмовать один падеж с другим, существительное с прилагательным, с глаголом, с наречием, с предлогом, разные формы глагола между собою и т. д., и т. д. Это ли бедность?

7

И, наконец: разве есть по-русски слова, которые не имеют рифмы? Таких *нет*. Каждое слово может быть срифмовано. Больше того: каждая форма слова может быть срифмована. Правда, в последнем случае рифма может получиться натянутая. К слову «лошадь» шутники давно предложили рифму: «огорошить»; аналогичны ей: «опорошить» (по Игорь-Северянински, от «пороша»), «окалошить» (от «калоша»); к слову «месяц» давно найден «навец» и т. д. Составные рифмы открывают тысячи новых возможностей: «гибель – не на дыбе ль?», «выродок – мира док», «образ – могло б раз»... Но это – шутки. Дело же в том, что поэт, если ему нужно срифмовать определенное слово, всегда может так его *изменить*, что к нему найдется созвучие среди

слов в соответственном стихе. Если не рифмуется «веер», то есть много рифм к «веера»; если мало созвучий к «ветер», то больше к «ветра» («метра», «геометра», «фетра», «Pietra»); пресловутое «любовь», в разных формах, т. е. – прибавляя «Любови» и «любовью», имеет свыше 150 созвучий; «смерть» вместе со «смерти» и «смертью» (не считая «смертей», «смертям», «смертями», «о смертях») – около 80. Многие ли французские рифмы богаче? Разве «amour» или «enchantement», но «our» и «ent» ведь это наши – «он» и «енье»!

8

Владеющий стихом никогда не подчиняется рифме. Когда говорят о Пушкине: «у него это для рифмы», мне только смешно. «Для рифмы» у Пушкина нет *ничего*, ни одного оборота. Если ссылаются на примеры, то по незнанию. «Музыка» с ударением на втором слоге было принятым в дни Пушкина произношением (с французского: la musique, долго спорившего с латинским: musica); то же «призрак». Вместо: «Богатыря призрак огромный» разве трудно было ска-

зять: «И призрак витязя огромный» или что-нибудь в этом роде? То же цитированное выше: «Читатель ждет уж рифмы розы...» Сколько раз сам Пушкин рифмовал слово «морозы» и, конечно, сумел бы продолжать:

*И вот уже трещат морозы
И серебруются средь полей.
Зимы суровые угрозы...*

Поэтому, когда Пушкин говорит:

Для звуков сладких и молитв, –

мы должны помнить, что сказано: «молитв», а не другое слово. Для Пушкина его стихи были *молитвами*, и он не мог, не хотел поставить здесь иное слово.

9

Критики любят характеризовать личность лирика по его стихам. Если поэт говорит «я», критики относят сказанное к самому поэту. Непримиримые противоречия, в какие, с этой точки зрения, впадают поэты, мало смущают критиков. Они стараются объяснить их «случайностями настроений». Но в каждом лирическом стихотворении у истинного поэта новое «я». Лирик в своих созданиях говорит раз-

ными голосами, как бы от имени разных лиц. Лирика почти то же, что драма, и как несправедливо Шекспиру приписывать чувства Макбета, так ошибочно заключать о симпатиях и воззрениях Бальмонта на основании такого-то его стихотворения. Индивидуальность поэта можно уловить в приемах его творчества, в его любимых образах, в его метафорах, в его размерах и рифмах, но ее нельзя выводить прямо из тех чувств и тех мыслей, которые он выражает в своих стихах. Только поэт-педант сумеет избежать противоречий, только тот, кто не «творит», но делает свои стихи, будет в них постоянно верен одним и тем же взглядам.

VI

1

«Выбери себе героя – догони его, обгони его», – говорил Суворов. Мой герой – Пушкин. Когда я вижу, какое количество созданий великих и разных набросков, поразительных по глубине мысли, оставалось у него в бумагах ненапечатанными, – мне становится не жалко моих, не ведомых никому работ. Когда я узнаю, что Пушкин изучал Араго, д'Аламбера, теорию вероятностей, Гизо, историю Средних веков, – мне не обидно, что я потратил годы и годы на приобретение знаний, которыми не воспользовался.

2

В чем я считаю себя специалистом.

В наши дни нельзя быть энциклопедистом. Но я готов жалеть, когда думаю о том, чего я не знаю. По образованию я историк. В университете работал специально над Ливией, над Великой французской революцией, над Салической правдой, над русскими начальными летописями, частью над эпохой царя Алексея Михайловича. Еще занимался я

в университете историей философии, специально изучал Спинозу, Лейбница и Канта. О Лейбнице писал даже свое «зачетное» сочинение... Но это было давно, и эти знания я наполовину растерял.

Сейчас я чувствую себя сведущим, как никто, в вопросах русской метрики и метрики вообще. Прекрасно знаю историю русской поэзии, особенно XVIII век, эпоху Пушкина и современность. Я специалист по биографии Пушкина и Тютчева и никому не уступлю в этой области. Я хорошо знаю также историю французской поэзии, особенно эпоху романтизма и движение символическое. Вообще осведомлен во всеобщей истории литературы. Работая над своим «Огненным ангелом», я изучил XVI век, а также то, что именуется «тайными науками», знаю магию, знаю оккультизм, знаю спиритизм, осведомлен в алхимии, астрологии, теософии.

Последнее время исключительно занимаюсь Древним Римом и римской литературой, специально изучал Вергилия и его время и всю эпоху IV века – от Константина Великого до Феодосия Великого. Во всех этих обла-

стях я, в настоящем смысле слова, специалист; по каждой из них прочел целую библиотеку.

В разные периоды жизни я занимался еще, более или менее усердно, Шекспиром, Байроном, Баратынским, VI веком в Италии, Данте (которого мечтал перевести); новыми итальянскими поэтами... Я довольно хорошо знаю французский и латинский языки, сносно итальянский, плоховато немецкий, учился английскому и шведскому, заглядывал в грамматики арабского, еврейского и санскрита... В ранней юности я мечтал быть математиком, много читал по астрономии, несколько раз принимался за изучение аналитической геометрии, дифференциального и интегрального исчисления, теории чисел, теории вероятностей... Блуждая по Западной Европе, посещал музеи, кое-что узнал из истории живописи, разбираюсь в школах и грубой ошибки не сделаю, не смешаю ломбардца с болонцем или старого француза со старым фламандцем...

Но Боже мой! Боже мой! Как жалок этот горделивый перечень сравнительно с тем, че-

го я *не знаю*. Весь мир политических наук, все очарование наук естественных, физика и химия с их новыми поразительными горизонтами, все изучение жизни на земле, зоология, ботаника, соблазны прикладной механики, тайны сравнительного языкознания, к которому я едва прикоснулся, истинное знание истории искусств, целые миры, о которых я едва наслышан, – древний Египет, Индия, государство майев, мифическая Атлантида, современный Восток с его удивительной жизнью, затем медицина, познание самого себя и умозрения новых философов, о которых я узнаю из вторых, из третьих рук... Боже мой! Боже мой! Если бы мне иметь сто жизней, они не насытили бы всей жажды познания, которая сжигает меня.

VII

*Да, это – воля роковая,
Да, это – голос твой, народ!*

Да, это – роковая воля, это твой голос, народ. Пусть спорят с тобой другие, поэт почитает тебя. Поэт живет тем, что создал ты: твоим словом. Ты затаил в слове свою душу. Граня и чеканя слова, переливая в них свои мечты, поэт всегда связан с народом. Ему нет жизни вне народа. Он жив, пока жив народ и им созданный живой язык. Поэт! повинуйся народу, ибо без него ты только музейная редкость.

VIII

1

«Непонятность» поэтического произведения может (для данного читателя) происходить от разных причин.

1) Поэт может говорить о «малоизвестном». Понятие «мало» – растяжимое. Что для одного «малоизвестно», другой знает чуть не с пеленок. Человеку совершенно необразованному будут непонятны стихи Пушкина, в которых есть намеки на факты исторические. Человеку мало культурному будут непонятны стихи Тютчева, потому что нужен известный навык, известная школа, чтобы понимать утонченную лирику. Нашим критикам непонятны намеки Вяч. Иванова на некоторые античные мифы.

Кто установит границы, что именно поэт должен считать за известное читателям? Правильнее считать, что одни создания поэзии доступны широким кругам читателей, другие – более узким, но о художественной ценности этих созданий судить по этому признаку нельзя никак.

2) Поэт может говорить о фактах, известных лишь небольшому кругу лиц или даже ему одному: это встречаем мы в созданиях узко интимных. Таковы, например, иные стихи Мюссе, Фета, Верлена. Такие стихи непонятны без биографического комментария. Но, в сущности, почти каждое лирическое стихотворение такого комментария требует. Мы гораздо больше понимаем, например, любовную лирику Пушкина, когда знаем обстоятельства, вызвавшие то или другое стихотворение. Эта непонятность опять не имеет никакого отношения к художественной ценности поэтического произведения. Дело поэта — лишь обсудить, какие стихи стоит печатать, не давая к ним нужного комментария. Да и то, почему он должен заботиться об этом, чтобы его все поняли теперь же? Он отдает свои стихи читателям, и уже дело критиков (истинных) и биографов (будущего) сделать их «понятными» читателям.

2

В моей повести XVI века «Огненный ангел» появляются Фауст и Мефистофель. Все, что они делают и говорят, совпадает с тем,

что рассказывает о Мефистофеле и докторе Фаусте Иоганн Шпис, написавший об них книжку в 1557 г. Довольно естественно, что Шпис, живший в XVI веке, изобразил своих героев людьми XVI века, со всеми особенностями мышления и понятий того времени. Нашелся, однако, такой критик (Георгий Чулков), который стал упрекать Мефистофеля «Огненного ангела» в том, что речи его недостаточно умны, что Мефистофель Гете – умнее. Неужели критик был не осведомлен, что Гете писал «Фауста» в конце XVIII и начале XIX века?

3

В одном из своих стихотворений я говорю:

*Я долго жизнь рассматривал
и присматривался к ней...*

Из этих наблюдений над жизнью меня особенно интересовало изменение отношений ко мне различных лиц в зависимости от изменения моего положения в «свете» как человека и в особенности как писателя. Случалось, что лица, прежде относившиеся ко мне с высокомерной снисходительностью, а то

и с явным пренебрежением, начинали заискивать передо мной, и те, кто когда-то презрительно высмеивали мои стихи, потом уверяли меня в своей особенной любви к моей поэзии. Бывало и наоборот: мои «поклонники» от похвал (иногда и печатных), от которых мне порой делалось не то что неловко, но прямо совестно, — с переменной обстоятельностью обращались в лютых критиков моих стихов. Тот, кто писал, что я «должен быть признан первым русским поэтом наших дней», спустя три года заявлял, что я «а-поэт», совсем не поэт, не только не первый, но даже не из последних, менее поэт, чем они... Конечно, убеждения меняются, но, во-первых, такие скачки похожи не на смену убеждений, а на выворачивание перчаток, а во-вторых, любопытно, что смены эти всегда совпадают с моим отношением к какому-либо литературному предприятию. Для иных я перестаю быть «первым поэтом» и становлюсь «а-поэтом», когда перестаю редактировать журнал или прекращаю ежемесячные критические обзоры в каком-либо издании...

Борис Садовской спросил меня однажды:

– В. Я., что значит «вопинсоманий»?

– Как? что?

– Что значит «вопинсоманий»?

– Откуда вы взяли такое слово?

– Из ваших стихов.

– Что вы говорите! В моих стихах нет ничего подобного.

Оказалось, что в первом издании «Urbi et Orbi» в стихотворении «Лесная дева» есть опечатка. Набор случайно рассыпался уж после того, как листы были «подписаны к печати»; наборщик вставил буквы кое-как и получился стих:

Дыша в бреду огнем вопинсоманий.

В следующем издании книги – в собрании «Пути и перепутья», я, разумеется, исправил этот стих, и в нем стоит, как должно: «огнем воспоминаний», но до сих пор я со стыдом и горем вспоминаю эту опечатку. Неужели меня считали таким «декадентом», который способен сочинять какие-то безобразные «вопинсоманий»! Неужели до сих пор какие-ли-

бо мои читатели искренне думают, что я когда-нибудь говорил об «огне вопинсоманий». Стыдно и горько.

Мораль: прочитывай «чистые листы» печатаемой книги.

5

Когда мне становится слишком тяжело от слишком явной глупости моих современников, я беру книгу одного из «великих», Гете, или Монтеня, или Данте, или одного из древних, читаю, вижу такие высоты духа, до которых едва мечтаешь достигнуть, и я утешен.

6

*Порой опять гармонией упыюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь...*

Я этот последний стих Пушкина принимаю буквально. Я верю, что Пушкин реально плакал, плакал слезами «над вымыслом». Ибо я сам слишком хорошо знаю эти слезы над книгой... о, конечно, наедине, в своем кабинете, когда дверь хорошо заперта.