

Валерий Брюсов

**Литературная жизнь Франции.
Научная поэзия**



Валерий Яковлевич Брюсов

Литературная жизнь Франции. Научная поэзия

«Недавно „Matin“ напечатало неизданное письмо Ж. Визе к одному из его друзей, о искусстве, разуме и прогрессе. „Ваш прогресс, – пишет Визе, – неизбежный, неумолимый, убивает искусство. Бедное мое искусство! Общества, наиболее зараженные суевериями, были великими двигателями в области искусства: Египет, Эллада, эпоха Возрождения... Докажите мне, что у нас будет искусство разума, истины, точности, и я перейду в ваш лагерь!.. Как музыкант, я объявляю вам, что если вы уничтожите адюльтер, фанатизм, преступность, заблуждения, сверхъестественное, – не будет никакой возможности написать ни одной ноты. Искусство падает по мере того, как торжествует разум. Создайте мне сегодняшнего Гомера, сегодняшнего Данте! Но как? Воображение имеет свои химеры, свои видения. Вы уничтожьте химеры, и тогда прощай искусство!“...»

Содержание

I.....	.0005
II.....	.0016
III.....	.0029

**Валерий Брюсов
Литературная жизнь
Франции. Научная поэзия[1]**

Недавно «Matin» напечатало неизданное письмо Ж. Визе к одному из его друзей, о искусстве, разуме и прогрессе. «Ваш прогресс, – пишет Визе, – неизбежный, неумолимый, убивает искусство. Бедное мое искусство! Общества, наиболее зараженные суевериями, были великими двигателями в области искусства: Египет, Эллада, эпоха Возрождения... Докажите мне, что у нас будет искусство разума, истины, точности, и я перейду в ваш лагерь!.. Как музыкант, я объявляю вам, что если вы уничтожите адюльтер, фанатизм, преступность, заблуждения, сверхъестественное, – не будет никакой возможности написать ни одной ноты. Искусство падает по мере того, как торжествует разум. Создайте мне сегодняшнего Гомера, сегодняшнего Данте! Но как? Воображение имеет свои химеры, свои видения. Вы уничтожьте химеры, и тогда прощай искусство!»

Года два назад в том же смысле высказался Сюлли-Прюдом в предисловии к новой «Антологии» современных французских по-

этов[2]. «В поэзии нет эволюции, – заявил он. – Образ вселенной видоизменился для каждого культурного ума. Небо для нас уже не покров с подвешанными, для нашего освещения, лампадами: оно – бесконечное пространство: без дна и без вершины. Шаровидность земли отодвинула в неопределенную даль столбы Геркулеса. Стираются грани между миром животным и растительным. Вещество все более и более теряет свой характер грубой косности, непременно протяженной: физика и химия стремятся утончить его, обратив в систему точек, центров сил, лишенных протяжения. Бесчисленные чудеса прославляют мощь человеческого ума. Но ничего из этого, если не считать редких прорывов, не проникло в сферу поэтического вдохновения. Любовь, со всеми связанными с нею страстями, осталась ее последним господином, как была первым. Я не удивляюсь этому и не жалуясь на это. Ибо ничто, кроме любви, не способно вполне наполнить сердца».

Нельзя сказать, чтобы суждения автора «Кармен» и автора «Разбитой вазы» были особенно новы и неожиданны, а вернее сказать,

они просто банальны. «Искусство падает по мере того, как торжествует разум», «Прогресс, неизбежный, неумолимый, убивает искусство», «В поэзии нет эволюции» – это общие, «ходячие» воззрения. Тогда как никто не сомневается, что наука нашего времени ушла неизмеримо далеко от науки древности, многие уверены, что в искусстве видоизменились лишь формы, а по содержанию оно стоит на том же месте, что и два с половиною тысячелетия назад, если только не пошло назад, – и мало того, что уверены, но, подобно Сюлли-Прюдому, «не удивляются этому и не жалуется на это». Вероятно, еще большее число лиц уверено, вместе с Ж. Визе, что между «искусством» и «прогрессом», между «искусством» и «разумом» существует исконный, неустранимый антагонизм, и что там, куда проливает свой свет наука, тают туманы и призраки искусства. И, конечно, наш Баратынский был не одинок, когда, более полувека назад, запечатлел такой взгляд в своих кованых стихах:

*Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны...*

Вот почему слова, поставленные во главе этой статьи, «научная поэзия», должны многим показаться противоречием в терминах, чем-то вроде «квадратного круга». Между тем – это лозунг, объединяющий в настоящее время целую группу писателей, ставящих себе целью доказать, что между наукой и искусством союз не только возможен, но и необходим. «De la pensee avant toute chose», вот какое требование к поэзии предъявляет один из них[3], перефразируя стихи Вердена. Поэзия, по мнению этих новаторов, прежде всего должна *мыслить*; отказавшись ото всего, что наша мысль считает «заблуждениями» (и на чем, по мнению Ж. Бизе, основано все искусство), поэзия должна искать одной истины. Только тогда поэзия вернет себе в современном обществе то значение, какое она имела в древнем, только тогда она станет чем-то нужным, важным, и будет уверена, что и в грядущем ей обеспечено почетное место.

Родоначальником этого движения надо признать Рене Гиля, который первый во французской поэзии выставил идею «науч-

ной поэзии», и вот уже четверть века всячески пропагандирует ее.

Рене Гиль – одна из оригинальнейших фигур в современной французской литературе. Он начинал свою деятельность в 80-х годах вместе со «вторым поколением символистов». Одно время он считался учеником Ст. Малларме (который был на двадцать лет его старше), но потом обособился от него и от всех «символистов» и выставил свою эстетическую теорию. Это очень скоро привело Гиля к полному одиночеству в литературных кругах: защитники традиций не признавали его, как новатора; деятели «новой» поэзии относились к нему, как к чужаку, как к врагу. Такое положение многих могло бы смутить, но Р. Гиль нашел в себе мужество, чтобы в течение двадцати пяти лет неуклонно отстаивать то, что считал истиной, не идя ни на какие компромиссы, предпочитая оставаться в тени, чем поступиться хотя бы одной йотой своего учения. Подобная стойкость убеждений – явление далеко не обычное в наши дни.

Как известно, в 90-х годах новые поэтические школы во Франции могли праздновать

победу. Их журналы получили, наконец, настоящее распространение, книги многих «символистов» завоевали широкий круг читателей, и республиканское правительство почло нужным украсить сюртуки более видных из них ленточкой почетного легиона (Ж. Мореаса, А. де Ренье, Ф. Вьеле-Гриффина и др.). В эту эпоху самые непримиримые из деятелей «новой» поэзии поспешили отречься от всех крайностей, как от заблуждений юности, и получить свою долю при дележе общего успеха. Гюстав Кан, который на заре своей деятельности также был учеником Малларме, подражал учителю в изысканности и исхищенности языка и держался самых «левых» эстетических теорий, – быстро перешел ко взглядам общепринятым и к самой обиходной прозе, той, которую Верлен клеймил когда-то названием «литературы»: теперь Г. Кан постоянный сотрудник распространнейших ежемесячников и любимейший парижский conferencier. Ж. Мореас, основавший было свою особую «романскую» школу в поэзии, как только убедился, что школа его успеха иметь не будет, отказался от вся-

ких теорий и стал писать бойкие фельетоны в газетах. М. Метерлинк, когда-то автор «Принцессы Мален», не только написал общедоступную «Монну Ванну», но и стал поставлять в «Le Figaro» передовые статьи о боксе и автомобилях...

Нет сомнения, что и Р. Гиль мог бы добиться популярности, если бы согласился пожертвовать своими юношескими мечтаниями и пойти навстречу запросам дня. Но он предпочел остаться в одиночестве. «Не раз, – пишет он сам в начале своей новой книги, – меня более или менее дружески упрекали в том, что я не задумал и не написал своей Поэмы в форме более доступной большой публике, хотя бы при этом мне и пришлось до некоторой степени пожертвовать своим идеалом новатора. Эти жалобы подкреплялись уверением, что я, ценой некоторых уступок и компромиссов, мог бы достичь самой широкой известности и самого быстрого влияния. Но я полагаю, что художник должен быть неразрывно связан с своим созданием, ибо это создание не что иное, как проявление его существа. И я просто предъявил к самому себе те

моральные требования, которые вытекают из моего учения»[4].

Свои эстетические воззрения Рене Гиль изложил сначала в небольшой статье, напечатанной в 1887 г. в одном из тогдашних «маленьких» журналов и озаглавленной «Трактат о Слове» («Le Traite du Verbe»). Этот трактат после того не раз перепечатывался, причем Гиль постоянно развивал и совершенствовал его. В последней редакции[5] – это обширное исследование о целях, методах и пределах поэзии. Несколько изданий «Трактата» показывают, что были лица, которые им интересовались, но надо сознаться, что он не встретил никакого отзыва в литературе и долгое время не оказывал никакого влияния. Доля вины падает в этом, может быть, и на самого автора. Дело в том, что «Трактат» написан крайне трудным языком, чрезмерно сжатым, переполненным необычными терминами. Читать «Трактат», как читают другие книги, нет никакой возможности: его надо медленно изучать, а местами прямо дешифровать.

Однако идеи Р. Гиля все же оказались жиз-

неспособными, и брошенные им семена, хотя и поздно, но дали всходы. В начале нового века стали появляться лица, которым мысль о «научной поэзии» казалась не нелепой утопией, но благородным, достижимым идеалом. У Р. Гиля нашлись единомышленники и последователи.

В 1905 г. был основан для проповеди «научной поэзии» журнал «Ecrits pour Tart»; его редактором был Жан Руайер, среди сотрудников стояли имена: Абель Пеллетье, Э. Дантин, Садиа Леви, Р. Рандо, О. де Лафайет, не считая других, примкнувших к движению более или менее случайно. Журнал просуществовал год, дал ряд очень интересных критических статей и прекратился по обычной причине – недостатку средств.

В том же журнале начинали два молодых поэта: Рене Аркос и Шарль Вильдрак. В следующем, 1906 году, они, вместе с несколькими из своих друзей-единомышленников, Ж. Дюамелем, Ж. Роменом, А. Мерсеро и друг., основали братство-издательство «L'Abbaye», «Аббатство». Члены «Аббатства» ставили себе целью служить своему братству не только ду-

ховными силами, но и физическим трудом. Была основана типография, в которой поэты «Аббатства» сами набирали и печатали свои книги. Из этой типографии за два года вышло около 20 томов, развивающих идеи «научной поэзии». К весне 1908 г. типография «Аббатства» должна была закрыться.

Независимо от движения «*Ecrits pour l'art*» и от «Аббатства» возник в 1907 году небольшой журналчик «*Les Bandoaux d'Or*». Его главными сотрудниками были Тео Варле, Поль Кастио и П. Жув. Не разделяя вполне идей «научной поэзии», журнал, однако, настолько приближался к ним, что скоро в нем приняло участие большинство поэтов «Аббатства».

В настоящем году, наконец, в распространенной серии «*L'Esprit du temps*», появилось популярное изложение принципов «научной поэзии», написанное Р. Гилем: «*De La Poesie scientifique*». В противоположность его трактату оно изложено совершенно просто и с благородной отчетливостью мысли.

Все эти явления – слабая зыбь на притихшей было (после «победы символистов») по-

верхности французской литературы, позволяющая надеяться, что в ней зарождается новое течение, которое может оказаться и сильным и благотворным.

В чем же состоит идеал, выражаемый этим странным, с первого взгляда противоречивым, оксюморным сочетанием слов «научная поэзия»? Что нового хотят внести пионеры «научной поэзии» в искусство и чем их произведения должны, по их мысли, отличаться от других поэтических созданий[6].

Значительное место все статьи, посвященные «научной поэзии», отводят критике обычных, ныне господствующих приемов поэтического творчества, и эта критика очень характерна для стремления новой группы.

За немногими исключениями, современный поэт, – говорит Р. Гиль, – род фонографа. Он убежден, что его дело – запечатлевать, без всякой дальнейшей цели, в строфах, более или менее певучих, свои чувства. Современный поэт бродит по земле в поисках за впечатлениями, а его способность сочинять стихи записывает в ритмических строках все, что он переживает. Поэт влюблен, и вот он пишет стансы о силе страсти; он грустен и сочиняет скорбную элегию; он едет в Альпы,

и появляется сонет к горным вершинам. Он не ставит своей поэзии никакой определенной задачи, работает без всякого плана и метода, не задумывается над тем, нужны ли кому-нибудь его признания.

Через это современная поэзия крайне эгоистична (или, как предпочитает выражаться Р. Гиль, – эготична). Только у очень немногих, исключительных людей разрозненные, интимные переживания представляют общий интерес. Но даже и эти исключительные личности, отличающиеся особо оригинальным строением души, только в отдельные минуты способны чувствовать по-новому, не так, как другие. Поэтому на два десятка интересных и нужных стихотворений у поэта-эгоиста (напр., у Верлена) – две сотни лишних, повторяющих иными словами то, что не раз было сказано другими или им самим. И на такое повторение чужого обречены все поэты своего «я», ибо число простых чувств и их оттенков не бесконечно, исчерпаемо и едва ли даже не исчерпано за три тысячелетия, что существует европейская поэзия.

С другой стороны, современная поэзия

по большей части чужда современности. Сюлли-Прюдом был прав, когда говорил, что ничто из современных идей не проникает в сферу поэзии: ее господином остается, как в XVII веке, любовь и связанные с нею чувства. Изменяются воззрения человечества на природу и вселенную, на вопросы добра и зла; изменяются все взаимоотношения между людьми; изменяются все формы жизни; но поэзия как будто не замечает ничего из этого. Какие бы проблемы ни волновали современное общество, поэты не смеют к ним и приступить и продолжают лепетать прежние песенки: о лунных ночах, о прелести весны, о красоте моря, о устах милой, о свирели пастушка. Мало того, несмотря на благородные усилия отдельных новаторов, каким был Бодлер, каков в наши дни Верхарн, ввести в круг поэзии образы окружающей нас жизни, большинство поэтов до сих пор не может освободиться от аксессуаров романтизма и античности. Мы живем в мире телеграфов, телефонов, биржи, театров, ученых заседаний, океанских стимеров, поездов-молний, а поэты продолжают опериро-

вать с образами, нам совершенно чуждыми, сохранившимися только в стихах, превращающими мир поэзии в мир неживой, условный.

«О, счастливая Франция! – воскликнул в одной статье Катюль Мендес – О, счастливая Франция, не перестающая производить поэтов, еще и еще поэтов!» – Увы, которые все похожи друг на друга, – добавляет Р. Гиль. В самом деле, все бессчетное число стихотворений, которое ежегодно сыплется на голову читателей, как из бездонного рога изобилия, в конце концов не более как перепевы нескольких десятков, много сотни, давно знакомых тем. Что же удивительного, что поэзия многим начинает казаться делом не серьезным, в лучшем случае, приятным отдохновением между жизненными делами. Постепенно книги стихов переходят в руки юношей и светских дам, а люди мыслящие, люди трудящиеся считают, что у них нет времени на то, чтобы тратить его на знакомство с чужими чувствами.

Такому пониманию поэзии, как случайного выражения своих впечатлений и личных

переживаний, как чисто схоластической разработки однажды навсегда установленных тем, – искатели «научной поэзии» противопоставляют свой идеал искусства, сознательного, мыслящего, определенно знающего, чего оно хочет, и неразрывно связанного с современностью.

Основная идея Р. Гиля и его последователей состоит в том, что *«поэзия есть верховный акт мысли»*. Поэтический образ есть результат синтезирующей способности нашего интеллекта. Поэтому поэзия должна быть, как и наука, проявлением мысли, только выраженной не в отвлеченной схеме, а в живом образе.

Это не значит, конечно, что поэзия должна повторять и пересказывать те же истины, которые уже найдены наукою. И Рене Гиль, и его последователи несколько раз повторяют, что дело вовсе не в том, чтобы переложить в стихи астрономию или социологию. Дело в том, чтобы поэзия приложила свои силы к разработке, *своим методом*, тех же вопросов, которые волнуют лучшие умы человечества и которые, в пределах своих средств, пы-

тается решить наша наука. Знакомство с научными данными должно открыть поэту новые горизонты, должно доставить ему неисчерпаемый, постоянно увеличивающийся запас новых тем для его творчества, не личных, не местных, но всеобщих, всемирных.

«Поэзия должна стать страстной метафизикой человека и вселенной, в их взаимоотношениях, познанных наукою», – пишет Р. Гиль [7]. Говоря о «*страстной* метафизике» («*metaphysique emue*»), он, если мы верно понимаем его мысль, хочет отличить метафизику-поэзию, выраженную в художественных образах, от метафизики-науки, как системы отвлеченных идей. Называя же поэзию «метафизикой», он хочет отличить ее от всякой отдельной научной дисциплины, как познание обобщающее, синтезирующее.

Таким образом, он требует от «научной поэзии», чтобы ее создания давали нашему познанию то единство, которое не в силах дать ему разрозненные отрасли науки.

Но окружающая нас жизнь есть непосредственный и ближайший объект познания; из этого Р. Гиль выводит для поэзии обяза-

тельство быть «современной», а для поэта быть «певцом жизни». Конечно, поэзия не может при этом играть роль простого зеркала, безразлично и безучастно отражающего все явления текущей действительности, ибо отражать, повторять, не значит познавать. Поэзия должна осмысливать действительность, устанавливать ее отношения к постоянным законам истории и социологии. Пользуясь своим методом интуитивного синтеза, поэзия может стать предугадчицей будущего, и по эту вернется его древнее имя – *vates*, пророк.

Р. Гиль предостерегает, однако, от мысли, что он делает из поэзии служанку науки, *ancillam scientiae*. Только взаимодействие искусства и науки в силах создать истинную культуру данной эпохи. Поэзия должна дополнять науку, и обратно. Силой творческой интуиции поэт должен улавливать между элементами мира и жизни – связи, еще не установленные точным знанием, и предугадывать новые пути, по которым наука может идти к новым завоеваниям. И если искусство должно отправляться от данных науки, то, в свою очередь, наука должна ис-

коть животворного дыхания в искусстве.

Поэзия, основанная на таких принципах, трактующая о вопросах равно важных для всего человечества, занятая проблемами современности, уже не будет чем-то лишним и ненужным. Ученому, привыкшему наблюдать мир в одном определенном разрезе, она сообщит широкие обобщения, которые откроют ему новые перспективы в его науке; политическому деятелю – поможет осмыслить данный исторический момент, его связь с прошлым и будущим; каждому мыслящему человеку даст стройное, строго продуманное мирозерцание. Можно надеяться, мечтает Р. Гиль, что замечательнейшие из книг стихов, задуманных и исполненных с этой точки зрения, станут в нашем обществе тем, чем были книги стихов на древнем Востоке, – священными книгами[8].

Развивая идеи учителя, Ж. Дюамель пишет: «До сих пор оказывалось жизнеспособным и таким всегда будет только то искусство, которое мыслит... Но в тот век, когда плодотворное знание готовится поднять массы и властно подчиняет себе все способные

к его восприятию умы, – в такой век искусство тем более должно мыслить, и притом не так, как мыслили целые годы тому назад, а так, как будут мыслить завтра. Неужели искусство поэзии, так долго бывшее лишь выражением своей эпохи, не может стать для человечества неким предвестником, вифлеемской звездой, не может замкнуть в своей лучезарной сокровищнице все сознательные надежды будущего!»

Согласно с новым идеалом поэзии должно измениться и представление о поэте. Прежнему типу «поэта-эгоиста» Р. Гиль противопоставляет свой тип «поэта-философа».

Раньше всего, однако, Р. Гиль спешит оговориться, что он вовсе не думает, что одно изучение, одно старание может сделать человека поэтом. В силе остается старое правило, что «poetae nascuntur». Кто не одарен от природы даром интуитивного синтеза, тот, конечно, окажется неспособным выполнить те требования, которые предъявляет поэту «научная поэзия». Но тогда как прежде считалось достаточным одного этого дара или даже одной способности слагать стихи, «научная поэ-

зия» требует от своих деятелей многого другого и большего.

Еще недалеко то время, когда наивно верили, что поэт безнаказанно может быть глупцом или невеждою (или, как подсмеивался наш И. И. Дмитриев, что поэту потребны только: «отвага, рифмы, жар»). Но писатель, который хочет в своей поэзии дать «страстную метафизику», который хочет в своих стихах осмысливать современность, – должен стоять на уровне современного знания и обладать сознательным мирозерцанием. «Создайте мне сегодняшнего Гомера, сегодняшнего Данте!» – с безнадежностью восклицал Ж. Визе. Но что делало Гомера – Гомером и Данте – автором «Божественной комедии»? Не то ли, что они были просвещеннейшими людьми своего времени? Подобно этому, без своих обширных научных познаний, без смелости своей анализирующей мысли, вряд ли Гете мог бы стать величайшим немецким поэтом XIX века. Высокая культура ума – бесспорно первый шаг для поэта, чтобы стать «сегодняшним Данте».

Поэты нашего времени отправляются

от непосредственного чувства, от настроения. Для созданий «научной поэзии» исходной точкой должна быть сознательная мысль. «Ничто, кроме любви, не способно вполне наполнить сердце», – утверждал Сюлли-Прюдом. Надо надеяться, что искание истины может быть столь же страстным, как искание счастья. «Если мы будем мыслить научно, – пишет Р. Аркос, – это не помешает нам остро чувствовать. Не значит ли повторять всем известное, говоря, что эмоция может быть следствием раздумья». «И разве не был великим поэтом, – спрашивает Ж. Дюамель, – тот, для кого мысль: *быть или не быть*, явилась источником мучительной и страдальческой эмоции?»

Должен будет измениться и метод работы поэта. Сборник стихов станет не случайной грудой разнородных пьес, но книгой, задуманной и исполненной по определенному плану. Предприняв свой труд, сообразно со своими способностями и познаниями, поэт будет методически стремиться к его осуществлению. Он не будет более беспорядочно гоняться по свету за впечатлениями, но ему

придется, подобно ученому, производить подготовительные работы, делать наблюдения и опыты, учиться и думать. При таком методе работы поэты, даже не одаренные исключительным, из ряду вон выходящим талантом, те, которые теперь заваливают книжный рынок хламом ненужных стихотворных жалоб, будут в состоянии исполнить хотя бы и небольшое, но нужное, полезное дело в искусстве.

Р. Гиль предвидит, что в виде возражения ему укажут на бессознательность художественного творчества, и со всей решительностью отрицает эту пресловутую бессознательность. Путем подробного анализа «вдохновения»[9] он устанавливает, какую роль играет в художественном творчестве элемент сознательного и подсознательного. Его вывод тот, что «вдохновение», – или, что то же, «интуиция», – необходимо во всякого рода работе мысли, в науке, как в искусстве. Все великие художественные открытия были совершены силою интуиции, хотя исходными точками для них и были положительные данные. Следовательно, и поэт может творить «вдохно-

венно», отправляясь от данных науки и философии. Этот вывод всего менее может изумить нас, русских, так как нам памятно слова нашего Пушкина: «Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии».

Таким образом, если осуществятся идеалы «научной поэзии», поэзия станет сознательной и мыслящей. Если до сих пор обычным символом поэзии был образ *слепца* Гомера, то тогда его придется заменить образом *пророчесца* Орфея.

Таково учение пионеров «научной поэзии». Наше личное отношение к их теории должно зависеть от двух причин. Во-первых, от решения вопроса, насколько осуществимы их мечтания; во-вторых, от нашего взгляда на взаимоотношение «искусства» и «науки».

Сами деятели «научной поэзии» указывают, что они вовсе не отделяют себя от всего исторического развития искусства, вовсе не мечтают начать что-то совсем новое, еще никогда не бывалое.

«Мне выпала честь, – пишет Р. Гиль, – в наши дни выставить эту идею (научной поэзии). Говорю „в наши дни“, потому что какой же отдельный человек может быть вообще *началом* чего-то. Не довольно ли уже той гордости, что я решился возобновить великую традицию поэтов так называемых „священных книг“ Востока, поэтов, ближайшими к нам преемниками которых были, конечно, Лукреций, Гете и Шелли».

Р. Аркос говорит еще определеннее: «Многие раньше нас шли по тому же пути. Среди

многих других, в Элладе: Парменид, Эмпедокл; в Риме: Лукреций, Манилий, Пруденций; в средние века: Готье де Мец; в XVI веке: Дю-Барта, Агриппа д'Обинье; позже, в Германии: Гете; в Англии: Шелли; у нас, во Франции: Эмиль Верхарн. Да и большая часть других поэтов мыслила в своих произведениях, по крайней мере, иногда. То не всегда было удачно и никогда не было методично, но было».

Таким образом «научная поэзия» хочет продолжить некоторую традицию, идущую из самой глубокой древности. И, поскольку новая школа избирает своим образцом Гете, мы, конечно, можем только приветствовать ее. У самих же представителей новой школы пока слишком мало произведений чисто поэтических, чтобы можно было судить их теорию «по плодам ее». Да вряд ли это и было бы справедливо. Эстетическая теория может быть глубоко истинной, хотя бы сами ее защитники и не умели ее доказать художественными созданиями. На их стихи, рассказы и романы надо смотреть только как на первые опыты, как на образцы тех со-

зданий, которые могут возникнуть позднее.

Рене Гиль предпринял обширную эпопею, которой не дал особого названия, озаглавив ее просто «Поэма», «ΣΕΥΓΗ». Ему хотелось бы в ней обозреть все судьбы нашей планеты, начиная с первых космических процессов до всей сложности современной социальной жизни. До последнего времени появилось десять томов этой «Поэмы»[10]. Первая часть начинается гимнами, которые славят величие первых проявлений земного бытия, жизнь еще хаотическую, формы еще зыбкие, легко переходящие одна в другую. Вторая книга посвящена нашей мечте о золотом веке, о рае прошлого. Выведена человеческая чета, два ребенка, которые от бессознательной радости постепенно переходят к величию любви и страсти. Действие совершается в идеальной среде, и в душах этих детей «нет ни атавизма прошлого, ни тягостной ответственности за грядущее». Две отдельных книги, «Шаги человека» и «Крыши людей», изображают жизнь первобытного человека согласно с данными современной антропологии, его «первые шаги» по земле, его «первые

кровли», под которыми впервые из племени выделились семьи... И т. д.

«Поэма», подобно «Трактату о слове», написана языком крайне трудным. Р. Гиль строго придерживался в ней своего учения о том, как должно пользоваться в поэзии словом[11]. Нет сомнения, что слово, в стихе, производит свое впечатление не только той идеей, которую оно означает, но и самым своим звуком. На этом основано все очарование ритма и вся музыка стиха. Р. Гиль требует, чтобы звук слова, его фонетическая сила, всегда, на всем протяжении каждого поэтического произведения, соответствовал идейному значению слова (обычно в поэзии мы видим это лишь в отдельных, счастливых местах). Так гимны космическим процессам написаны широкими и тяжелыми стихами, с неожиданными остановками, и словами, в которых преобладают глухие и медленные звуки. Для гимнов золотому веку выбраны напевы гиератических плясок, слова короткие, приятные, ласкающие самым своим звуком. Для изображения первобытного человека, напротив, подобраны слова отрывистые, но зву-

чащие сурово, так что, по звуку, речь здесь приближается, насколько это возможно, к первичным человеческим говорам.

Гораздо менее характерны произведения других приверженцев «научной поэзии». Рене Аркос и Ж. Дюамель издали только по одной книге стихов, явно своих первых творческих опытов[12]. В книге Аркоса интересны поэмы, воспевающие космическую жизнь земного шара. Значительную часть книги составляют стихи, посвященные критике христианства и исканию новой веры. Книга Ж. Дюамеля пытается пересказать совершающуюся в душе борьбу между пессимизмом чувства и оптимизмом веры в лучшее будущее человечества. Жюль Ромен, в своей книге стихов[13], изучает коллективную душу, ту, которая возникает в определенной группе людей: в толпе на улице, в роте солдат, в собрании слушателей, в аудиториях, в похоронной процессии и т. д. То же он делает и в своем романе[14], в котором, к сожалению, слишком выступает на вид тенденция. Шарль Вильдрак, издавший уже две книги[15], ставит себе целью выяснить в ряде лирических

и эпических стихотворений положение и назначение поэта в современном обществе.

Значительнее этих опытов, в которых много нетвердости дебютантов, надо признать попытки другого поэта, который хотя и не примыкает непосредственно к движению «научной поэзии», но пользуется в среде ее деятелей исключительным уважением и любовью. Я говорю о Эмиле Верхарне. Большая часть его последних созданий близко подходит к тому идеалу, который выставляют искатели «научной поэзии», но особенно надо это сказать о его книге стихов, озаглавленной «La Multiple Splendeur»[16]. Книга открывается поэмой, посвященной «миру» в его целом; далее следует поэма о слове, угадывающая новейшие гипотезы языкознания; еще далее поэт пытается явить в одном образе «древние царства», царства Месопотамии и долины Нила; из других поэм назовем такие, как «Европа», «Избранники», «Идеи»... Книга полна, можно сказать, переполнена мыслью, несмотря на свою стихотворную форму, и дышит самой жгучей современностью. Она, пожалуй, больше, чем все теоретические рассуждения,

способна убедить в возможности «научной поэзии».

Что касается до отвлеченного вопроса об отношениях «науки» и «поэзии», то нам кажется, что современная эстетика будет скорее на стороне искателей «научной поэзии», чем против них.

По-видимому, новейшая критика решительно разрушает все до сих пор выставленные учения о конечной цели искусства, в том числе идущую от Аристотеля теорию «подражания» (*mimesis*), гегелевскую теорию «Красоты», шиллер-спенсеровскую теорию «бесцельной игры», сенсуалистическую теорию особого «эстетического удовольствия», и теорию «общения», которую у нас отстаивал Л. Толстой. Таким образом поле очищено для того, чтобы могла утвердиться теория, выставленная А. Потебнею, об искусстве, как особом методе познания.

А. Потебня, продолжая работы В. Гумбольдта, обратил внимание на замечательный параллелизм между творчеством языка и творчеством художника. Язык, согласно с выводами В. Гумбольдта, возник прежде всего

не как средство общения, но как средство познания. Первобытный человек давал название предмету, чтобы выделить его из числа других и через то знать его. Подобно этому, художник, создавая свой художественный образ, стремится нечто осмыслить, осознать. Образ Отелло есть художественное познание того, что такое ревность. Все искусство есть особый метод познания[17].

Становясь на эту точку зрения, мы находим между наукой и искусством различие только в тех методах, какими они пользуются. Метод науки (говоря в общих терминах) – анализ; метод искусства – синтез. Наука путем сравнений, сопоставлений, соотношений пытается разложить явления мира на их составные элементы. Искусство путем аналогий жаждет связать элементы мира в некоторые целые. Наука, следовательно, дает те элементы, из которых творит художник, и искусство начинается там, где наука останавливается. Это вполне совпадает с учением «научной поэзии».

Если мы обратимся к мнениям самих художников, то заметим, что, независимо

от разделяемых ими тех или других философских учений, они всегда считали своей конечной целью: искание истины. «Rien n'est beau que le vrai», – сказал Буало, и лжеклассики были убеждены, что их искусство есть искусство истины. Сменившие их романтики думали, что они возвращают искусство к жизни, к природе, к правде. Реалисты, осмеивая романтиков, утверждали, что правда, реальность, в искусство введена ими. Импрессионисты спорили с реалистами, доказывая, что нет иной правды, кроме правды впечатления и правды мгновения. Символисты учат нас, что непостижимую сущность вещей или явления (а стало быть, и их реальнейшую реальность) выразить можно только в символе, – и т. д., и т. д., на протяжении всей истории искусства.

Заметим еще, что древние не знали вражды между наукой и искусством. В хороводе девяти муз Эрато, покровительница элегии, шла рядом с Клио, ведавшей историю, и Полигимния, властительница лирики, держала за руку Уранию, богиню астрономии.

Сноски

Rene Ghil. De la Poesie scientifique, Collection «L'Esprit du temps», Gastien-Serge editeur. Paris, 1909.

[^^^]

2

«Anthologie des Poetes francais contemporains»
par G. Walch. ch. Delagrave ed. Paris, 1906–1907.

[^^^]

«Les Documents du Progress»,
«Revue Internationale», Octobre 1908.

[^^^]

«De la Poesie scientifique», pp. 5–6.

[^^^]

5

Под заглавием «En Methode a l'OEuvre».
A. Messein ed. Paris, 1904.

[^^^]

Мы не ограничиваемся в нашем изложении идей «научной поэзии» пределами книги, заглавие которой выписано во главе этой статьи, но принимаем во внимание как основное сочинение Р. Гиля («En Methode a l'Oeuvre»), так и различные журнальные статьи.

[^^^]

Rene Ghil. Le Poete-philosophe. «Ecrits pour l'art». Mars 1905.

[^^^]

Р. Гиль предвидит, что эти будущие книги поэзии нельзя будет читать с той же легкостью, как многие современные сборники стихов, за утренним кофе, в вагоне. Но вряд ли такой метод чтения вообще подходит для созданий истинной поэзии... Во всяком случае, Р. Гиль просит любителей легкого чтения утешиться: рядом с «научной поэзией», конечно, будет существовать и поэзия безмысленная, как сейчас рядом с истинной литературой существуют бульварные романы.

[^^^]

De la poesie scientifique, pp. 36–41.

[^^^]

Начато новое издание «Поэмы» Rene Ghil
(CEuvre, Edition nouvelle et revue, A. Messein ed.
Paris 1905–1907 (вышло 3 тома).

[^^^]

Это учение под названием «Словесной инструментовки» («Instrumentation verbale») занимает значительное место во всех теоретических сочинениях Р. Гиля. Мы не нашли нужным подробно излагать это учение, так как не считаем его органически связанным с теорией «научной поэзии».

[^^^]

G. Duhamel. Des Legendes. Des Batailles. Ed. de «L'Abbaye», P. 1907; R. Arcos. La Tragedie des Espaces, Ed. «L'Abbaye», P. 1906.

[^^^]

Jules Bormans. La Vie unanime, Edition de «L'Abbaye», P. 1908.

[^^^]

Jules Remains. Le Bourg Regenere, Messein ed. P.
1907.

[^^^]

Charles Vildrac. Poemes. Paris. 1905; Charles Vildrac. Images et Mirages, Edition de «L'Abbaye», Paris. 1908.

[^^^]

Emile Verhaeren. La Multiple Splendeur, Societe
du «Mercure de France», Paris. 1906

[^^^]

Замечательно, что эта идея с большой силой и, конечно, совершенно независимо от разысканий А. Потебни, выражена в той поэме Э. Верхарна о слове, о которой мы только что говорили (в сборнике «La Multiple Spleadeur».

[^^^]