



В. Я. БРЮСОВ

Священная жертва

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботы суетного света
Он малодушно погружен.
Молчит его святая лира,
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Пушкин

Пушкин, когда прочитал стихи Державина «За слова меня пусть гложет, за дела сатирик чтит», сказал так: «Державин не совсем прав: слова поэта суть уже дела его». Это рассказывает Гоголь, прибавляя: «Пушкин прав»¹. Во времена Державина, «слова» поэта, его творчество, казались *воспеванием* дел, чем-то сопутствующим жизни, украшающим ее. «Ты славою, твоим я эхом буду жить», — говорит Державин Фелице². Пушкин поставил «слова» поэта не только наравне с «делом», но даже выше: поэт должен благоговейно приносить свою «священную жертву», а в другие часы он может быть «всех ничтожней», не унижая своего высокого призвания. От этого утверждения лишь один шаг до признания искусства чем-то более важным и более реальным, чем жизнь, до теории, с грубой прямоотой формулированной Теофилом Готье:

Tout passe. — L'Art robuste
Seul à l'éternité *³.

В стихах Пушкина уже звучит крик одного из предсмертных писем гр. Алексея Толстого: «Нет другой такой вещи, ради которой стоило бы жить, кроме искусства!»⁴

* Все проходяще. Вечно лишь мощное искусство (фр.). — *Сост.*

У Пушкина, который так часто чутким слухом предугадывал будущую дрожь нашей современной души, — мало произведений, которые до такой степени были бы чужды, странны нам, как эти стихи о поэте!

Возвеличивая «слова» поэта, как Державин унижал их, Пушкин сходится с ним в уверенности, что это две области раздельные. Искусство не есть жизнь, а что-то иное. Поэт — двойственное существо, амфибия. То «меж детей ничтожных мира» он «вершит дела суеты» — играет ли в банк, как «повеса вечно праздный»⁵, Пушкин, служит ли министром, как наперсник царей, Державин, — то вдруг, по божественному глаголу, он преобразуется, душа его вострепелулась, «как пробудившийся орел», и он предстоит, как жрец, пред алтарем. В жизни Пушкина эта раздельность доходила до внешнего разграничивания способов жизни. «Почуяв рифмы», он «убегал в деревню» (выражение самого Пушкина из письма)⁶, буквально «на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы». И вся пушкинская школа смотрела на поэтическое творчество теми же глазами, как на что-то отличное от жизни. Раздвоенность шла даже до убеждений, до мирозерцания. Казалось вполне естественным, что поэт в стихах держится одних взглядов на мир, а в жизни иных. Можно с уверенностью сказать, что Лермонтов, написавший поэму о демоне, не верил в реальное существование демонов: демон для него был сказкой, символом, образом. Лишь очень немногие из поэтов того времени сумели сохранить цельность своей личности и в жизни и в искусстве. Таков был Тютчев: то мирозерцание, которое другие признавали лишь для творчества, было в самом деле его верой. Таков был Баратынский: он посмел перенести в поэзию свое повседневное, житейское понимание мира.

Дорога, по которой идет художник, отделивший творчество от жизни, приходит прямо на бесплодные вершины «Парнаса»⁷. «Парнасцы» — это именно те, кто смело провозгласили крайние выводы пушкинского поэта, соглашавшегося быть «всех ничтожней», пока его «не требует» глагол Аполлона, — выводы, которые, конечно, ужаснули бы Пушкина. Тот же Теофиль Готье, сложивший формулу о бессмертии искусства, этот последний романтик во Франции и первый парнасец, оставил и свое определение поэта. «Поэт, — пишет он, — прежде всего рабочий. Совершенно бессмысленно старание поставить его на идеальный пьедестал. Он должен иметь ровно настолько ума, как и всякий рабочий, и обязан знать свой труд. Иначе — он дурной поденщик»⁸. А труд поэта — это шлифование слов и вставляивание их в оправу стихов, как дело ювелира — обработка драгоценных

камней... И, верные такому завету, парнасцы работали над своими стихами, как математики над своими задачами, быть может, не без вдохновенья («вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии»⁹, — слова Пушкина), но прежде того со вниманием и уже во всяком случае без волнения. Юный Верлен, бывший первоначально всецело под влиянием Парнаса, со свойственной ему необузданностью заявил напрямик: «Мы оттачиваем слова, как чаши, и совершенно холодно пишем страстные стихи. Искусство не в том состоит, чтобы расточать свою душу. Разве не из мрамора Милосская Венера?»

...nous, qui ciselons les mots comme des coupes
Et qui faisons des vers émus très froidement...

.....
Pauvres gens! L'Art n'est pas d'éparpiller son âme:
Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo?¹⁰

Но современное искусство, то, которое называют «символизмом» и «декадентством», шло не этой опустошенной дорогой. На стебле романтизма развернулось два цветка: рядом с парнасством — реализм. Первый из них, хотя, может быть, поныне «золотом вечным горит в пенопеньи», но бесспорно «иссох и свалился»¹¹, второй же дал семя и свежие ростки. И все то новое, что возникло в европейском искусстве последней четверти XIX века, выросло из этих семян. Бодлер и Ропс¹², еще чуждые нам по своей форме, но родные по своим порывам и переживаниям, истинные предшественники «нового искусства», — явились именно в эпоху, когда господствовал реализм: и они были бы невозможны без Бальзака и Гаварни. Декаденты начинали в рядах парнасцев, но у них декаденты взяли лишь понимание формы, ее значения. Оставив парнасцев собирать свои Trophées^{*13}, «декаденты» ушли от них во все буйства, во все величия и низости жизни, ушли от мечтаний о пышной Индии радж и вечно красивой Перикловой Элладе к огням и молотам фабрик, к грохоту поездов (Верхарн, Арно Гольц), к привычной обстановке современных комнат (Роденбах, Рембо), ко всем мучительным противоречиям современной души (Гофмансталь, Метерлинк), к той современности, воплотить которую надеялись и реалисты. Не случайно Город наших дней, впервые вошедший в искусство в реалистическом романе, нашел своих лучших певцов именно среди декадентов.

* Трофеи (фр.). — Сост.

Романтизм сорвал с души поэта веревки, которыми опутывал ее лжеклассицизм, но не освободил окончательно. Художник-романтик все еще был убежден, что искусство должно изображать одно прекрасное и высокое, что есть многое, что не подлежит искусству, о чем оно должно молчать («Лишь юности и красоты поклонником быть должен гений»¹⁴, — писал Пушкин). Только реализм вернул искусству весь мир, во всех его проявлениях, великих и малых, прекрасных и безобразных. В реализме совершилось освобождение искусства от замкнутых, очертанных пределов. После этого достаточно было, чтобы в сознание проникла глубоко мысль, что *весь мир во мне*, — и уже возникало современное, наше понимание искусства. Подобно реалистам, мы признаем единственно подлежащим воплощению в искусстве: жизнь, — но тогда как они искали ее вне себя, мы обращаем взор внутрь. Каждый человек может сказать о себе с таким же правом, с каким утверждаются все методологические условности: «есть только я». Выразить свои переживания, которые и суть единственная реальность, доступная нашему сознанию, — вот что стало задачей художника. И уже эта задача определила особенности формы, — столь характерная для «нового» искусства. Когда художники верили, что цель их передать внешнее, они старались подражать внешним, видимым образам, повторять их. Сознав, что предмет искусства — в глубинах чувства, в духе, пришлось изменить и метод творчества. Вот путь, приведший искусство к символу. Новое, символическое творчество было естественным следствием реалистической школы, новой, дальнейшей, неизбежной ступенью в развитии искусства.

Золя собирал «человеческие документы». Писание романа он превращал в сложную систему изучения, сходную с работой судебного следователя. Еще много раньше наш Гоголь усердно наполнял свои записные книжки материалами для будущих своих произведений, записывал разговоры, удачные словца, «зарисовывал» виденные типы. Но роковым образом художник может дать только то, что — в нем. Поэту дано пересказать лишь свою душу, все равно, — в форме ли лирического непосредственного признания, или населяя вселенную, как Шекспир, толпами вечно живых, сотворенных им видений. Художнику должно заполнять не свои записные книжки, а свою душу. Вместо того, чтобы накапливать груды заметок и вырезок, ему надо бросить самого себя в жизнь, во все ее вихри. Пропасть между «словами» и «делами» художника исчезла для нас, когда оказалось, что творчество — лишь отражение жизни, и ничего более. Поль Верлен, стоящий на пороге нового искусства, уже воплотил в себе тип ху-

дожника, не знающего, где кончается жизнь, где начинается искусство. Этот покаянный пьяница, слагавший в кабаках гимны телу, а в больницах — Деве Марии, не отрекался сам от себя, принося свою «священную жертву», и не презирал себя — прошлого, слышав «божественный глагол». Кто принимает стихи Верлена, должен принять и его жизнь; кто отвергает его как человека, пусть отречется и от его поэзии; она нераздельна с его личностью.

Конечно, Пушкин в значительной степени только прикрывался формулой «пока не требует поэта...» Она была ему нужна, как ответ врагам, злобно передававшим друг другу на ухо о его «разврате», о его страсти к картам. Несмотря на собственное признание Пушкина, что он «ничтожней всех», нам его образ и в жизни представляется гораздо более высоким, чем хотя бы Языкова, поставившего поэту совсем противоположный идеал («В мире будь величествен и свят»¹⁵). Но неоспоримо, что, как романтик (в широком смысле термина), Пушкин далеко не всем сторонам своей души давал доступ в свое творчество. В иные мгновения жизни *он сам* не считал себя достойным предстать пред алтарем своего божества для «священной жертвы». Подобно Баратынскому, Пушкин делил свои переживания на «откровенья преисподней» и на «небесные мечты»¹⁶. Лишь в таких случайных для Пушкина созданиях, как «Гимн в честь Чумы», «Египетские ночи», «В начале жизни школу помню я...», сохранены нам намеки на ночную сторону его души. Те бури страстей, которые он переживал в Одессе или во дни, приведшие его к трагической дуэли, — Пушкин скрыл от людей, не только с гордостью человека, не желающего выставлять своих страданий «на диво черни простодушной»¹⁷, но и со стыдливостью художника, отделяющего жизнь от искусства. Какие откровения погибли для нас в этом принудительном молчании! Пушкину казалось, что эти признания унижат его творчество, хотя они не унижали его жизни. Насильственно отрывал он себя — поэта от себя — человека, заставлял себя писать «Анжело» и все мечтал о побеге «в обитель чистую трудов и мирных нег»¹⁸, думая, что там найдет он второе Болдино. Но ведь в Болдине была не «обитель нег и трудов», а дни мучительной разлуки с невестой, встающие в одиночестве кошмары его «преступной юности»¹⁹, угроза близкой смерти!

Мы, которым Эдгар По открыл весь соблазн своего «демона извращенности»²⁰, мы, для которых Ницше переоценил старые ценности, не можем идти за Пушкиным на этот путь молчания. Мы знаем только один завет к художнику: искренность, крайнюю, последнюю. Нет особых миггов, когда поэт становится по-

этом: он или всегда поэт, или никогда. И душа не должна ждать божественного глагола, чтобы встрепенуться, «как пробудившийся орел». Этот орел должен смотреть на мир вечно бессонными глазами. Если не настало время, когда для него в этом прозрении — блаженство, мы готовы заставить его бодрствовать во что бы то ни стало, ценой страданий. Мы требуем от поэта, чтобы он неустанно приносил свои «священные жертвы» не только стихами, но каждым часом своей жизни, каждым чувством — своей любовью, своей ненавистью, достижениями и падениями. Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь. Пусть хранит он алтарный пламень неугасимым, как огонь Весты, пусть разожжет его в великий костер, не боясь, что на нем сгорит и его жизнь. На алтарь нашего божества мы бросаем самих себя. Только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта.

