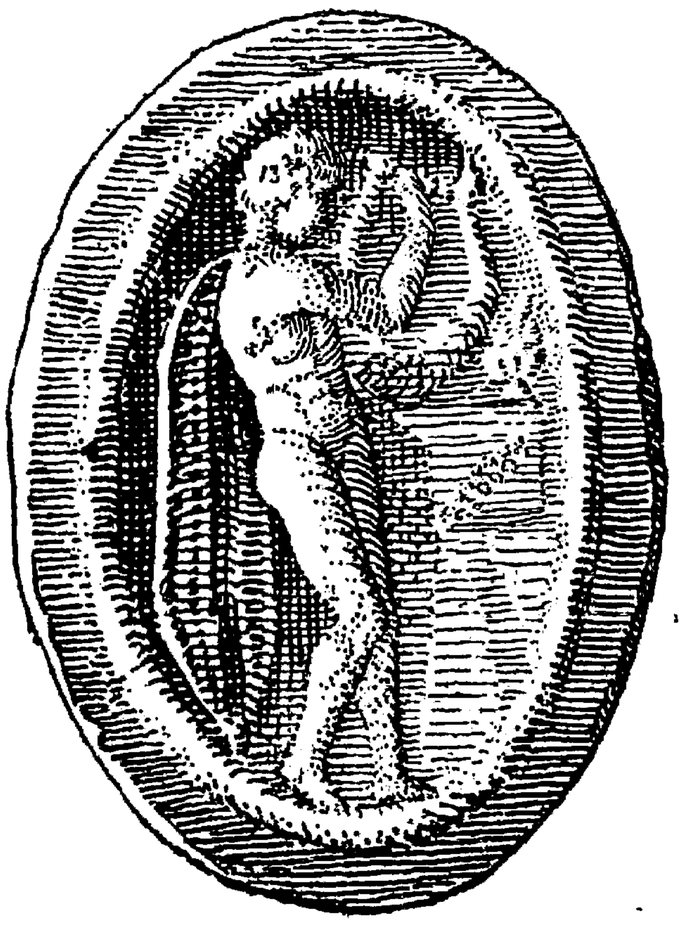
№ 1.

# ТРУДЫ И ДНИ



Двухмѣсячникъ
Издательства „Мусагетъ."
1912.

# ТРУДЫ и ДНИ

двухмѣсячникъ издательства «Мусагетъ».

№ 1. Январь-Февраль 1912 г.

СОДЕРЖАНІЕ: Вячеславъ Ивановъ. Мысли о символизмѣ. Андрей Бѣлый. Символизмъ. Владиміръ Пястъ. Нѣчто о канонѣ. Вольфингъ. Листъ. М. Кузминъ. «Cor ardens» Вяч. Иванова. Эмилій Метнеръ. Мусагетъ. Вячеславъ Ивановъ. Орфей. Андрей Бѣлый. Орфей. Ѳедоръ Степпунъ. Логосъ. Ophis. Идея. Cunctator. О журавляхъ и синицахъ.

## Отъ редакціи.

Труды и Дни ставятъ себѣ двойную цѣль.

Первое, спеціальное назначеніе журнала—способствовать раскрытію и утвержденію принциповъ подлиннаго символизма въ области художественнаго творчества.

Другое и болѣе общее его назначеніе — служить истолкователемъ идейной связи, объединяющей разностороннія усилія группы художниковъ и мыслителей, сплотившихся подъ знаменемъ Мусагета.

Соотвѣтственно этой двойной цѣли, журналъ состоитъ изъ двухъ частей.

Въ первомъ отдѣлѣ найдутъ себѣ мѣсто теоретическія и критическія статьи, посвященныя общимъ вопросамъ и отдѣльнымъ явленіямъ художественнаго творчества.

Во второмъ—будутъ разработываться проблемы современнаго философскаго и религіозно-нравственнаго сознанія, наравнѣ съ темами эстетики, изучаемой въ обще-философской связи.

Задачею перваго отдѣла является развитіе и углубленіе тѣхъ художественныхъ исканій, которыя, независимо отъ всѣхъ проявленій такъ называемаго «модернизма», впервые опредѣляютъ себя, какъ символическая школа искусства, въ истинномъ значеніи этого слова, не связуя себя ни отношеніемъ подчиненія, ни утвержденіемъ преемственности съ формулами и лозунгами, выработанными въ послѣднія десятилѣтія прошлаго вѣка. Сознавая себя, прежде всего, русскою, эта символическая школа подчеркиваетъ не частичную и только формальную связь нашего новѣйшаго художественнаго творчества съ современными ему западными теченіями, а свою внутреннюю, органическую связь съ исконными, но въ свое время непонятыми или поверхностно истолкованными завѣтами нашей самобытной поэзіи.

Задачу второго, общаго, отдѣла составляетъ подборъ матеріала, служащаго координаціи разрозненныхъ стремленій искусства, научной мысли и религіознаго сознанія, и опредѣленіе точки пересѣченія этихъ стремленій въ идеалѣ истинной культуры, какъ органической цѣлостности міросозерцанія и жизнетворчества,—культуры, какъ осуществленнаго синтеза. Поскольку Мусагетъ утверждаетъ въ культурѣ не систему только относительныхъ цѣнностей, но ищетъ ея обоснованія въ реальности абсолютной и въ цѣляхъ такого обоснованія планомѣрно группируетъ выводы художественнаго самоопредѣленія, философской, исторической и религіозной мысли,—второй отдѣлъ Трудовъ и Дней является для него органомъ синтетическаго обзора и подведенія итоговъ,—что̀ непосредственно сочетаетъ оба отдѣла въ идейное единство.

Это единство обусловливается сознаніемъ, что правильно понятый и осуществляемый символизмъ въ художествѣ движется тѣмъ же принципомъ, что и правильно понятое культурное строительство, символическое по существу: «все преходящее», будучи, по слову Гете, «только подобіемъ», оправдывается только вѣрностью подобія, соотвѣтствіемъ своего символическаго образа вѣчнымъ реальностямъ Истины вселенской.

# Мысли о символизмѣ.

Средь горъ глухихъ я встрѣтилъ пастуха,
Трубившаго въ альпійскій длинный рогъ.
Пріятно пѣснь его лилась; но, зычный,
Былъ лишь орудьемъ рогъ, дабы въ горахъ
Плѣнительное эхо пробуждать.
И всякій разъ, когда пережидалъ
Его пастухъ, извлекши мало звуковъ,
Оно носилось межъ тѣснинъ такимъ
Неизреченно-сладостнымъ созвучьемъ,
Что мнилося: незримый духовъ хоръ,
На неземныхъ орудьяхъ, переводитъ
Нарѣчіемъ небесъ языкъ земли.
И думалъ я: «О геній! какъ сей рогъ,
Пѣть пѣснь земли ты долженъ, чтобъ въ сердцахъ
Будить иную пѣснь. Блаженъ, кто слышитъ».
А изъ-за горъ звучалъ отвѣтный гласъ:
«Природа символъ, какъ сей рогъ. Она
Звучитъ для отзвука. И отзвукъ—Богъ.
Блаженъ, кто слышитъ пѣснь, и слышитъ отзвукъ».

«Кормчія Звѣзды», стр. 178.

I.

Если, поэтъ, я умѣю живописать словомъ («живописи подобна поэзія»,—«ut pictura poësis»,—говорила, за древнимъ Симонидомъ, устами Горація классическая поэтика),—живописать такъ, что воображеніе слушателя воспроизводитъ изображенное мною съ отчетливою наглядностью видѣннаго, и вещи, мною названныя, представляются его душѣ осязательно-выпуклыми и жизненно-красочными, отѣненными или осіянными, движущимися или застылыми, сообразно природѣ ихъ зрительнаго явленія;

если, поэтъ, я умѣю пѣть съ волшебною силой (ибо, «мало того чтобы стихи были прекрасными: пусть будутъ они еще и сладостны, и своенравно влекутъ душу слушателя, куда ни захотятъ»,—«non satis est pulchra esse poëmata, dulcia sunto et quocumque volent animum auditoris agunto»,—такъ говорила объ этомъ нѣжномъ насиліи устами Горація классическая поэтика),—если я умѣю пѣть столь сладкогласно и властно, что обаянная звуками душа идетъ послушно вслѣдъ за моими флейтами, тоскуетъ моимъ желаніемъ, печалится моею печалью, загорается моимъ восторгомъ, и согласнымъ біеніемъ сердца отвѣтствуетъ слушатель всѣмъ содроганіямъ музыкальной волны, несущей пѣвучую поэму;

если, поэтъ и мудрецъ, я владѣю познаніемъ вещей и, услаждая сердце слушателя, наставляю его разумъ и воспитываю его волю;

— но если, увѣнчанный тройнымъ вѣнцомъ пѣвучей власти, я, поэтъ, не умѣю, при всемъ томъ тройномъ очарованіи, заставить самое душу слушателя пѣть со мной другимъ, нежели я, голосомъ, не унисо-

номъ ея психологической периферіи, но контрапунктомъ ея сокровенной глубины,—пѣть о томъ, что глубже показанныхъ мною глубинъ и выше разоблаченныхъ мною высотъ,—если мой слушатель — только зеркало, только отзвукъ, только пріемлющій, только вмѣщающій,—если лучъ моего слова не обручаетъ моего молчанія съ его молчаніемъ радугой тайнаго завѣта:

Тогда я не символическій поэтъ...

2.

Ежели искусство вообще есть одно изъ могущественнѣйшихъ средствъ человѣческаго соединенія, то о символическомъ искусствѣ можно сказать, что принципъ его дѣйственности — соединеніе по преимуществу, соединеніе въ прямомъ и глубочайшемъ значеніи этого слова. Поистинѣ, оно не только соединяетъ, но и сочетаетъ. Сочетаются двое третьимъ и высшимъ. Символъ, это третье, уподобляется радугѣ, вспыхнувшей между словомъ-лучомъ и влагой души, отразившей лучъ... И въ каждомъ произведеніи истинно-символическаго искусства начинается лѣстница Іакова.

Символизмъ сочетаетъ сознанія такъ, что они совокупно раждаютъ «въ красотѣ». Цѣль любви, по Платону, — «рожденіе въ красотѣ». Платоново изображеніе путей любви — опредѣленіе символизма. Отъ влюбленности въ прекрасное тѣло душа, выростая, восходитъ до любви къ Богу. Когда эстетическое переживается эротически, художественное твореніе становится символическимъ. Наслажденіе красотою, подобно влюбленности въ прекрасную плоть, оказывается начальною ступенью эротическаго восхожденія. Неисчерпаемымъ является смыслъ художественнаго творенія, такъ переживаемаго. Символъ — творческое начало любви, вожатый Эросъ. Между двумя жизнями — той, что воплотилась въ твореніи, и той, что творчески къ нему пріобщилась (— творчески, потому, что символизмъ есть искусство, обращающее того, кто его воспринимаетъ, въ соучастника творенія), — происходитъ то, о чемъ говорится въ старинной, простодушно-глубокомысленной итальянской пѣсенкѣ, гдѣ два влюбленные условливаются о свиданіи, съ тѣмъ чтобы и третій оказался въ урочный часъ съ ними — самъ богъ любви:

Pur che il terzo sia presente,
E che quel terzo sia l'Amor.

3.

L'Amór |che muove il Sóle| e l'altre stélle — «Любовь, что движетъ Солнце и другія Звѣзды»... Въ этомъ заключительномъ стихѣ Дантова Рая образы слагаются въ миѳъ, и мудрости учитъ музыка.

Разсмотримъ музыкальный строй мелодическаго стиха. Въ немъ три ритмическихъ волны, выдвинутыхъ цезурами и выдвигающихъ слова: Amor, Sole, Stelle, — ибо на нихъ ложится i c t u s. Свѣтлые образы бога Любви, Солнца и Звѣздъ кажутся слѣпительными, вслѣдствіе этого словорасположенія. Они раздѣлены низинами ритма, неопредѣленными, темными «muove» («движетъ») и «altre» («другія»). Въ промежуткахъ между сіяющими очертаніями тѣхъ трехъ понятій, зіяетъ ночь. Музыка воплощается въ зрительное явленіе; аполлинійское видѣніе возникаетъ надъ сумракомъ волненія Діонисова: нераздѣльна и несліянна пиѳійская діада. Такъ напечатлѣвается въ душѣ, необъятно и властно, всезвѣздный небосводъ. Но душа, какъ созерцатель (эпоптъ) мистерій, не оставлена безъ учительнаго руководительства, изъясняющаго сознанію созерцаемое. Какой-то іерофантъ, стоя надъ ней, возглашаетъ: «Премудрость! Ты видишь движеніе сіяющаго свода, ты слышишь его гармонію: знай же, оно — Любовь. Любовь движетъ Солнце и другія звѣзды». — Этотъ священный глаголъ іерофанта (ἱερὸς λόγος) есть слово, какъ λόγος.

Такъ увѣнчивается Данте тѣмъ тройнымъ вѣнцомъ пѣвучей власти. Но это еще не все, чего онъ достигаетъ. Потрясенная душа не только воспринимаетъ, не вторитъ только вѣщему слову: она обрѣтаетъ въ себѣ и изъ тайныхъ глубинъ безболѣзненно раждаетъ свое восполнительное внутреннее слово. Могучій магнитъ ее намагничиваетъ: магнитомъ становится она сама. Въ ней самой открывается вселенная. Что видитъ она надъ собой вверху, то разверзается въ ней, внизу. И въ ней — Любовь: вѣдь она уже любитъ. «Amor»... — при этомъ звукѣ, утверждающемъ магнитность живой вселенной, и ея молекулы располагаются магнетически. И въ ней — солнце и звѣзды, и созвучный гулъ сферъ, движимыхъ мощью божественного двигателя. Она поетъ въ ладъ съ космосомъ собственную мелодію любви, какъ въ душѣ поэта пѣла, когда онъ вѣщалъ свои космическія слова, — мелодія Беатриче. Изученный стихъ, дѣлаясь предметомъ нашего разсмотрѣнія не въ себѣ самомъ только, какъ объектъ чистой эстетики, но и въ отношеніи къ субъекту, какъ дѣятель душевнаго переживанія и внутренняго опыта, оказывается не просто полнымъ внѣшней музыкальной сладости и внутренней музыкальной энергіи, но и полифоннымъ, вслѣдствіе вызываемыхъ имъ восполнительныхъ музыкальныхъ вибрацій и пробужденія какихъ-то ясно ощущаемыхъ нами обертоновъ. Вотъ почему онъ — не только художественно-совершенный стихъ, но и стихъ с и м в о л и ч е с к і й. Вотъ почему онъ божественно поэтиченъ. Слагаясь, кромѣ того, изъ элементовъ символическихъ, поскольку отдѣльныя слова его произнесены столь могущественно

въ данной связи и данныхъ сочетаніяхъ, что являются символами сами по себѣ, онъ представляетъ собою синтетическое сужденіе, въ которомъ къ подлежащему символу найденъ миѳотворческою интуиціей поэта дѣйственный глаголъ. Итакъ, передъ нами миѳотворческое увѣнчаніе символизма. Ибо миѳъ есть синтетическое сужденіе, гдѣ сказуемое-глаголъ присоединено къ подлежащему-символу. Священный глаголъ, ἱερὸς λόγος, обращается въ слово какъ μῦθος.

Если бы мы дерзнули дать оцѣнку вышеописаннаго дѣйствія заключительныхъ словъ Божественной Комедіи съ точки зрѣнія іерархіи цѣнностей религіозно-метафизическаго порядка, то должны были бы признать это дѣйствіе теургическимъ. И на этомъ примѣрѣ мы могли бы провѣрить не разъ уже провозглашенное отожествленіе истиннаго и высочайшаго символизма (въ вышеозначенной категоріи разсмотрѣнія, отнюдь, впрочемъ, не обязательной для эстетики символическаго искусства)—съ теургіей.

4.

Итакъ, я не символистъ, если не бужу неуловимымъ намекомъ или вліяніемъ въ сердцѣ слушателя ощущеній непередаваемыхъ, похожихъ порой на изначальное воспоминаніе («и долго на свѣтѣ томилась она, желаніемъ чуднымъ полна, и звуковъ небесъ замѣнить не могли ей скучныя пѣсни земли»), порой на далекое, смутное предчувствіе, порой на трепетъ чьего-то знакомаго и желаннаго приближенія,—при чемъ и это воспоминаніе, и это предчувствіе или присутствіе переживаются нами какъ непонятное расширеніе нашего личного состава и эмпирически-ограниченнаго самосознанія.

Я не символистъ, если мои слова не вызываютъ въ слушателѣ чувства связи между тѣмъ, что есть его «я» и тѣмъ, что зоветъ онъ «не-я»,—связи вещей, эмпирически раздѣленныхъ; если мои слова не убѣждаютъ его непосредственно въ существованіи скрытой жизни тамъ, гдѣ разумъ его не подозрѣвалъ жизни; если мои слова не движутъ въ немъ энергіи любви къ тому, чего дотолѣ онъ не умѣлъ любить, потому что не знала его любовь, какъ много у нея обителей.

Я не символистъ, если слова мои равны себѣ, если они — не эхо иныхъ звуковъ, о которыхъ не знаешь, какъ о Духѣ, откуда они приходятъ и куда уходятъ, — и если они не будятъ эхо въ лабиринтахъ душъ.

5.

Я не символистъ тогда — для моего слушателя. Ибо символизмъ значитъ: отношеніе; и само по себѣ произведеніе символическое, какъ отдѣленный отъ субъекта объектъ, существовать не можетъ.

Отвлеченно-эстетическая теорія и формальная поэтика разсматриваютъ художественное произведеніе въ себѣ самомъ; постольку онѣ не знаютъ символизма. О символизмѣ можно говорить, лишь изучая произведеніе въ его отношеніи къ субъекту воспринимающему и къ субъекту творящему, какъ къ цѣлостнымъ личностямъ. Отсюда слѣдствія:

1) Символизмъ лежитъ внѣ эстетическихъ категорій.

2) Каждое художественное произведеніе подлежитъ оцѣнкѣ съ точки зрѣнія символизма.

3) Символизмъ связанъ съ цѣлостностью личности, какъ самого художника, такъ и переживающаго художественное внушеніе, или зараженіе.

Очевидно, что символистъ-ремесленникъ немыслимъ; немыслимъ и символистъ-эстетъ. Символизмъ имѣетъ дѣло съ человѣкомъ. Такъ возстановляетъ онъ слово «поэтъ» въ старомъ значеніи—поэта, какъ личности (poëtae nascuntur»), — въ противоположность обиходному словоупотребленію нашихъ дней, стремящемуся понизить цѣнность высокаго имени до значенія «признаннаго даровитымъ и искуснымъ въ своей технической области художника-стихотворца».

6.

Обязателенъ ли символическій элементъ въ органическомъ составѣ совершеннаго творенія? Должно ли произведеніе искусства быть символически-дѣйственнымъ, чтобы мы признали его совершеннымъ?

Требованіе символической дѣйственности столь же необязательно, какъ и требованія «ut pictura» или «dulcia sunto»... Какой формальный признакъ вообще необходимъ, чтобы произведеніе было признано художественнымъ? Такъ какъ онъ не былъ донынѣ названъ, формальной эстетики донынѣ нѣтъ.

Зато есть школы. И одна отличается отъ другой тѣми особенными, какъ бы сверхъобязательными требованіями, которыя она вольно налагаетъ на себя, какъ правило и обѣтъ своего художническаго ордена. Такъ и символическая школа требуетъ отъ себя бо̀льшаго, нежели другія.

Ясно, что тѣ же требованія могутъ осуществляться и безсознательно, внѣ всякаго правила и обѣта. Каждое произведеніе искусства можетъ быть испытываемо съ точки зрѣнія символизма.

Такъ какъ символизмъ означаетъ отношеніе художественнаго объекта къ двойному субъекту, творящему и воспринимающему, то отъ нашего воспріятія существенно зависитъ, символическимъ ли является для насъ данное произведеніе или нѣтъ. Мы можемъ, напримѣръ, символически воспринимать слова Лермонтова: «Изъ-подъ таинственной, холодной полумаски

звучалъ мнѣ голосъ твой»... — хотя, по всей вѣроятности, для автора этихъ стиховъ приведенныя слова были равны себѣ по логическому объему и содержанію и онъ имѣлъ въ виду лишь встрѣчу на маскарадѣ.

Съ другой стороны, изслѣдуя отношеніе произведенія къ цѣлостной личности его творца, мы можемъ, и независимо отъ собственнаго воспріятія установить символическій характеръ произведенія. Таковымъ явится намъ, во всякомъ случаѣ, признаніе Лермонтова:

Не встрѣтитъ привѣта
Средь шума людского
Изъ пламя и свѣта
Рожденное слово.

Ясно усиліе поэта выразить въ словѣ внѣшнемъ внутреннее слово и его отчаяніе въ доступности этого послѣдняго воспріятію слушающихъ, которое, однако, необходимо, чтобы слово-пламя, слово-свѣтъ не было объято тьмой.

Символизмъ — магнетизмъ. Магнитъ притягиваетъ только желѣзо. Нормальное состояніе молекулъ желѣза — намагниченность. И притяженное магнитомъ намагничивается...

Итакъ, насъ, символистовъ, нѣтъ, — если нѣтъ слушателей-символистовъ. Ибо символизмъ — не творческое дѣйствіе только, но и творческое взаимодѣйствіе, не только художественная объективація творческаго субъекта, но и творческая субъективація художественнаго объекта.

Символизмъ умеръ? — спрашиваютъ современники. Конечно, умеръ! — отвѣчаютъ они же. Имъ лучше знать, умеръ ли для нихъ символизмъ. Мы же, умершіе, свидѣтельствуемъ, шепча на ухо пирующимъ на нашей тризнѣ,— что смерти нѣтъ.

7.

Но если символизмъ не умеръ, то какъ онъ выросъ! Не мощь его знаменосцевъ возросла и окрѣпла, — хочу я сказать, — но священная вѣтвь въ ихъ рукахъ, даръ Геликонскихъ Музъ, заповѣдавшихъ Гесіоду вѣщать только правду, — ихъ живое знамя.

Еще недавно за символизмъ принимали многіе пріемъ поэтической изобразительности, родственный импрессіонизму, формально же могущій быть занесеннымъ въ отдѣлъ стилистики о тропахъ и фигурахъ. Послѣ опредѣленія метафоры (мнѣ кажется, что я читаю какой-то вполнѣ осуществимый, хотя и не осуществленный, модный учебникъ теоріи словесности), — подъ параграфомъ о метафорѣ воображается мнѣ примѣчаніе для школьниковъ: «Если метафора заключается не въ одномъ опредѣленномъ реченіи, но раз-

вита въ цѣлое стихотвореніе, то такое стихотвореніе принято называть символическимъ».

Далеко ушли мы и отъ символизма поэтическихъ ребусовъ, того литературнаго пріема (опять-таки, лишь пріема!), что́ состоялъ въ искусствѣ вызвать рядъ представленій, способныхъ возбудить ассоціаціи, совокупность которыхъ заставляетъ угадать и съ особенною силою воспринять предметъ или переживаніе, преднамѣренно умолченные, не выраженные прямымъ обозначеніемъ, но долженствующіе быть отгаданными. Этотъ родъ, излюбленный въ эпоху послѣ Бодлэра французскими символистами (съ которыми мы не имѣемъ ни историческаго, ни идеологическаго основанія соединять свое дѣло), — не принадлежитъ къ кругу символизма, нами очерченному. Не потому только, что это лишь — пріемъ: причина лежитъ и глубже. Цѣлью поэта дѣлается въ этомъ случаѣ—придать лирической идеѣ иллюзію бо́льшаго объема, чтобы, мало-по-малу суживая объемъ, сгустить и конкретизировать его содержаніе. Мы размечтались было о «dentelle», о «jeu suprême» и т. д., — а Маллармэ хочетъ только, чтобы наша мысль, описавъ широкіе круги, опустилась какъ-разъ въ намѣченную имъ одну точку. Для насъ символизмъ есть, напротивъ, энергія, высвобожда́ющая изъ граней даннаго, придающая душѣ движеніе развертывающейся спирали.

Мы хотимъ, въ противоположность тѣмъ, назвавшимъ себя «символистами», быть вѣрными назначенію искусства, которое представляетъ малое и творитъ его великимъ, а не наоборотъ. Ибо таково смиреніе искусства, любящаго малое. Истинному символизму свойственнѣе изображать земное, нежели небесное: ему важна не сила звука, а мощь резонанса. A realibus ad realiora. Per realia ad realiora. Истинный символизмъ не отрывается отъ земли; онъ хочетъ сочетать корни и звѣзды и выростаетъ звѣзднымъ цвѣткомъ изъ близкихъ, родимыхъ корней. Онъ не подмѣняетъ вещей и, говоря о морѣ, разумѣетъ земное море, и, говоря о высяхъ снѣговыхъ, (—«а который вѣкъ бѣлѣетъ тамъ, на высяхъ снѣговыхъ, а заря и нынѣ сѣетъ розы свѣжія на нихъ»,—Тютчевъ), разумѣетъ вершины земныхъ горъ. Къ одному стремится онъ, какъ искусство: къ эластичности образа, къ его внутренней жизнеспособности и экстенсивности въ душѣ, куда онъ западаетъ, какъ сѣмя, долженствующее возрасти и дать колосъ. Символизмъ въ этомъ смыслѣ есть утвержденіе экстенсивной энергіи слова и художества. Эта экстенсивная энергія не ищетъ, но и не боится пересѣченій съ гетерономными искусству сферами, напр., съ системами религій. Символизмъ, какимъ мы его утверждаемъ, не боится вавилонскаго плѣненія въ любой изъ этихъ сферъ: онъ единственно осуществляетъ

актуальную свободу искусства, онъ же единственно вѣритъ въ его актуальное могущество.

Тѣ, называвшіе себя символистами, но не знавшіе (какъ это зналъ нѣкогда Гёте, дальній отецъ нашего символизма), что символизмъ говоритъ о вселенскомъ и соборномъ,— тѣ водили насъ путями символовъ по свѣтлымъ раздольямъ, чтобы вернуть въ нашу темницу, въ тѣсную келью малаго «я». Иллюзіонисты, они не вѣрили въ божественный просторъ и знали только просторъ мечты и очарованіе сонной грезы, отъ которой мы пробуждались въ тюрьмѣ. Истинный символизмъ иную ставитъ себѣ цѣль: освобожденіе души (κάθαρσις, какъ событіе внутренняго опыта).

*Вячеславъ Ивановъ.*

# О символизмѣ.

## 1.

Символизмъ въ искусствѣ опредѣляли многократно, многообразно: опредѣляли художественно, исторически, религіозно, даже... логически; опредѣляли—опредѣляютъ, будутъ всегда опредѣлять; и не опредѣлятъ, если не проникнутся неуловимѣйшимъ ароматомъ, которымъ дышутъ на насъ произведенія подлинныхъ символистовъ; думать и говорить, какъ думаютъ и говорятъ символисты, обязаны опредѣлители. Символистами должны они быть въ мельчайшихъ подробностяхъ жизни.

Опредѣляли, опредѣляютъ, будутъ опредѣлять; но во всѣхъ опредѣленіяхъ этихъ нѣтъ ничего нагляднаго, такъ что кажется, будто и нѣтъ предмета опредѣленій—нѣтъ символизма: не было никогда; никогда и не будетъ.

Все же то, что называемъ мы символами, суть предлежащіе образы искусствъ. И тогда вотъ окажется, что символизмъ даже не искусство всѣхъ временъ и народовъ: символизмомъ окажется и все творчество вообще; ибо все сотворенное имѣетъ свой образъ; съ символизмомъ тогда совпадетъ и всякая образность. Въ частности останется небольшая кучка французскихъ писателей, нѣкогда занимавшихъ вниманье европейскаго общества формой литературныхъ пріемовъ (кстати сказать, не требующихъ своего обязательнаго опредѣленія, какъ символизма), останется пресловутое напоминаніе Ницше о томъ, что какіе-то «м ы» — символисты, два-три незаконченныхъ очерка литературныхъ эстетикъ, двѣ-три попытки (вѣрнѣй покушенія) на созданіе собственной метафизики, да догадка о томъ, что отецъ француз-

скаго символизма, Стефанъ Маллармэ, свою систему...—имѣлъ! Но мы знаемъ объ этой системѣ лишь то, что она — своеобразное преломленіе Гегеля. И вотъ—все.

Право, ужъ есть ли и самъ символизмъ?

2.

Никто не станетъ оспаривать того положенія, что иные изъ именующихъ себя символистами, были громадными мастерами; но вѣдь они ими и были бы все равно, назови они себя, какъ угодно. Гдѣ же у насъ основанія для того, чтобы подлинно мы таковыми считали ихъ.

При попыткѣ уяснить себѣ самые творческіе пріемы, внесенные символистами, недоумѣваемъ мы. Кто, собственно говоря, символистъ? Маллармэ? Но съ успѣхомъ его могли бы мы назвать инструменталистомъ. Символистомъ нѣкогда себя называлъ Мореасъ: изслѣдуя пути его творчества, мы то нападаемъ въ нихъ на наслѣдіе парнассизма; а то—романтизма. Неоромантизмомъ назвали не разъ символизмъ; у сейчасъ говорящаго автора есть-сложнѣйшая теорія творчества: смыслъ ея въ указаніи на символизмъ творческаго процесса вообще и въ установленіи характера символизаціи.

Отсюда можетъ казаться, что символично искусство; но сказать с и м в о л и з м ъ в ъ и с к у с с т в ѣ все равно, что сказать и с к у с н о с т ь и с к у с с т в а. Не ломится ль авторъ съ цѣлымъ теченіемъ тогда въ открытую дверь?

«A l l e s V e r g ä n g l i c h e i s t n u r e i n G l e i c h n i s s» сказалъ еще Гете въ тѣ годы, когда о литературной школѣ символизма не было и помину: со времени Гете истина эта стала истиной ясной; и доказывать праздно ее; эту истину еще зналъ и Платонъ; такъ почему же извѣстный, пусть правильный, кругъ мыслей о творчествѣ называемъ мы символизмомъ? Этстъ кругъ мыслей съ успѣхомъ могъ бы скрываться и въ платонизмѣ; это, во-первыхъ. Во-вторыхъ: отъ круга мыслей на творчество до самаго творчества огромное разстояніе.

Есть ли символизмъ міровозрѣніе, или художественное творчество? И символисты—есть ли у насъ? Выдвигали ли эти таинственныя существа съ достаточной ясностью передъ обществомъ, что такое по мнѣнію ихъ они сами: мудрецы, поэты, философы или же фанатическіе сектанты какой-то религіи, укрытые подъ маскою, сшитой изъ лоскутовъ всѣхъ школъ и всѣхъ направленій: но тогда не символисты они; они—синкретисты. Тогда философія символизма есть типичнѣйшій эклектизмъ, и пока символистъ не покажетъ намъ, въ чемъ единый лучъ, пронизывающій и мысли, и волю, и чувства его,

онъ для насъ—бѣдный рыцарь, рыцарь печальнаго образа, если онъ не обманщикъ, не шарлатанъ и не шутъ гороховый.

Праздно слоняется онъ между искусствомъ, философіей, мистикой со своимъ невообразимымъ единствомъ, называя и линію мысли, и линію статуи все какими-то символами, праздно путается во всевозможнѣйшихъ толкахъ, мѣшая всѣ грани, и на этихъ смѣшеньяхъ, именуемыхъ символами, воздвигаетъ свои туманомъ дымящія словесныя башни.

«Ты молодъ: ты еще не умѣешь правильно мыслить; техника слова еще далека отъ тебя»: такъ говоритъ все почтенное, старое, чтимое. «Ты—впалъ въ дѣтство, и тебя давно пора уже сдать въ архивъ»: такъ, не выражаясь открыто, все же мыслятъ иные изъ молодежи.

А символистъ—рыцарь печальнаго образа—праздно слоняется здѣсь и тамъ, предъявляя патентъ на первородство отъ какихъ-то никому невѣдомыхъ точно родителей, если онъ не заявляетъ правъ на родство со всѣмъ прекраснымъ и вѣчнымъ.

3.

Въ одномъ случаѣ символистъ заявляетъ рѣшительно, что символизмъ есть міросозерцаніе, а онъ, символистъ, не пѣвчая птица, что искусство идейно, преслѣдуя далекія и высокія цѣли—болѣе того: одной изъ задачъ его—моральная высота.

Въ другомъ случаѣ символистъ еще рѣшительнѣе высказывается о томъ, что символизмъ утверждаетъ искусство, какъ таковое, и поэтъ именно есть пѣвчая птица, а искусство не преслѣдуетъ никакихъ рѣшительныхъ цѣлей; что же касается до чистоты, то вотъ... давно ли русская критика самое толкованіе символизма, какъ искусства соединяющаго: 1) два образа въ одинъ, 2) форму и содержаніе въ нераздѣльную цѣльность,—давно ли русская критика перестала понимать символизмъ... порнографически?

А то примется вдругъ символистъ утверждать, что ему и не надо искусства, что символизмъ есть теургія; а теургія не нуждается въ идолахъ: и ждетъ твердь разрѣзающей молньи и послѣдней судьбы.

Если же не принимать во вниманье всего того, что говорилось со стороны о символизмѣ, если отправляться отъ сокровеннѣйшихъ заявленій символистовъ о себѣ, начиная отъ В. И. Иванова, А. А. Блока, вашего покорнаго слуги и др... вплоть до Ницше и Ибсена, то окажется, что признанья тѣ подчасъ уничтожаютъ другъ друга.

Если я символистъ и мои утвержденія показательны, то придется сознаться, что собраніе упомянутыхъ, противорѣчивѣйшихъ заявленій, отмѣченныхъ только что, принадлежатъ мнѣ.

И слова мои меня разрываютъ на части.

Такъ какъ я символистъ, такъ какъ слова мои меня разорвали на части, я, какъ писатель,—подсуденъ. Но вердиктамъ судей и всѣмъ вообще приговорамъ неизмѣнно предшествуютъ слова обвиняемыхъ. Я самъ себя обвинилъ: И себѣ—не другимъ—говорю я нѣсколько оправдательныхъ словъ.

Да—я символистъ. И, да,—я утверждаю, что искусство свободно, а поэтъ есть пѣвчая птица.

Одновременно я утверждаю и то, что искусство лишь мѣдь гремящая и кимвалъ звучащій, если оно не преслѣдуетъ цѣлей.

Наконецъ, утверждаю я, что искусство есть идолъ.

Утверждая все то, я—правъ.

4.

Когда я говорю, что искусство свободно, а поэтъ—пѣвчая птица, что я, собственно, утверждаю тутъ? Я утверждаю непроизвольность, неискушенность художнической совѣсти, а художническую совѣсть считаю я въ неомраченности самого творчества чуждыми этому творчеству цѣлями: принадлежность къ той или иной политической, умственной или какой угодно группѣ не играетъ никакой сознательной роли въ теченьи работы надъ воплощеніемъ пѣсенъ, образовъ, сновъ: и прекрасные сны облекаются такъ свободно въ прекрасное слово.

Главное наше требованіе къ поэту заключается въ томъ, чтобы онъ цѣломудренно сохранилъ чистоту душевныхъ волненій, запечатлѣнныхъ ритмомъ, дабы метръ его словъ, по прекрасному выраженію одного теоретика *, былъ бы лишь только моментомъ инерціи ритма, обусловленной словомъ.

Самый же путь воплощенія слова, оставаясь безсознательнымъ въ глубинѣ, измѣряемъ брошеннымъ въ творчество лотомъ сознанія; въ этомъ смыслѣ участье сознанія въ творчествѣ—совершенно побочно; оно отвердѣваетъ на немъ, какъ на мягкомъ тѣлѣ моллюска отвердѣваетъ съ теченіемъ времени ракушка; оттого-то такъ бываютъ прекрасны раковины индійскихъ морей, что не искусственно ихъ создавали изъ извести; создавало неуловимо ихъ мягкое тѣло глубиннаго существа.

По степени осознанья работы надъ воплощеніемъ, осознаваема и степень ея разумности; а по степени разумности мы усматриваемъ и рядъ цѣлесообразно расположенныхъ техническихъ средствъ; тотъ или другой учеб-

* Н. В. Недоброво.

никъ совѣтовъ, которыми не мѣшало бы иной разъ руководиться при творчествѣ, образуетъ художественную школу; одна школа можетъ болѣе углубиться въ изученіе формы; возникалъ, возникаетъ, возникнетъ рядъ поэтическихъ школъ—отъ сознаніемъ отчетливо расчлененнаго парнассизма до аморфнаго романтизма и наивнаго декадентства. Слѣдуетъ помнить, что всѣ эти школы отражаютъ сознаніемъ лишь внѣшній образовавшійся творчески слой (что ли—ракушку на моллюскѣ); корень творчества, тѣло творчества не слѣдуютъ школѣ; и свободенъ пѣвецъ пѣвческаго искусства.

Оставаясь свободнымъ можетъ онъ помогать челну творчества своего и веслами школы: но плыть онъ можетъ лишь по теченію творчества: весло веслу рознь; иной привыкъ въ греблѣ къ маленькимъ весламъ, другой—къ весламъ тяжелымъ. Можетъ быть споръ о томъ, кому съ собой брать какой формы весло.

Этотъ споръ—есть споръ школъ.

Одни всегда утверждаютъ: дыши образами—техника да споется тебѣ; а другіе на это отвѣтятъ: техника не зависитъ отъ пѣнія. И пресловутому нутру могутъ противопоставить внѣшній канонъ. Только то искусство свободно въ дѣйствительности, гдѣ школьныя разсужденія о нутрѣ не насилуютъ это нутро, предоставляя и нутряному художнику полное право изнутри нутро нарушать: зацвѣтать звонко построенной и сознаніемъ исправленной фразой. Только то искусство свободно, гдѣ формальный канонъ на плечо не ложится горестнымъ бременемъ, не сломаетъ поэту его развернутыхъ крылій.

Могутъ быть школы, исповѣдующія нутро; могутъ быть школы формальнаго канона. Тѣ и другія школы назову я догматическими. Можетъ ли существовать художественная школа, перечисляющая вовсе не одни правила написанія, и вмѣстѣ не становящаяся въ полицейское отношеніе къ трезвому пониманію тѣхъ или другихъ правилъ? Лишь предостерегающій характеръ по отношенію къ крайностямъ другъ съ другомъ враждающихъ и внутренній творческій корень давящихъ догматикъ имѣли бы ея правила. Эта школа была бы школой и только школой, ибо она ничего не говорила бы намъ о содержаніи разумныхъ путей творчества: не была бы она метафизикой, ни теоріей творчества. Она была бы лишь свободнѣйшей практикой. Ограничительная роль ея касалась бы лишь ограниченностей самыхъ разнообразнѣйшихъ школъ, когда школы эти изъ собранія полезныхъ совѣтовъ, ни къ чему не обязывающихъ, стремились бы превратиться въ вѣхи цѣлыхъ путей. По отношенію къ школьному догматизму эту школу назвалъ бы я критической; по отношенью же къ нормамъ твор-

чества—оберегающей свободу ихъ проявленій. По отношенію къ содержанію творчествъ—описующей творчества.

И такая-то школа есть школа русскаго символизма.

5.

Символическая школа въ искусствѣ имѣетъ и внѣшній канонъ свой; этотъ канонъ выражается всего, пожалуй, въ одномъ положеніи: есть въ поэзіи безусловное, нераздѣльное единство между формой и содержаніемъ, разумѣя подъ содержаніемъ напѣвность.

И тутъ я долженъ сдѣлать рядъ оговорокъ: 1) почему положеніе это есть внѣшній канонъ, 2) почему утвержденіе единства содержанія и формы есть утвержденіе символической школы, наконецъ, 3) почему подъ содержаніемъ разумѣется напѣвность, а не мысль, не идея, не образъ даже?

Все это требуетъ разъясненія.

Единство формы и содержанія не берется здѣсь, какъ основа своеобразной эстетики, или метафизики творчества, хотя положеніе это, захоти мы его теоретически развивать, могли бы мы и развить тотчасъ въ философію: но школа искусства отправляется отъ самихъ фактовъ творчества, не анализируя факты эти со стороны. И потому, разумѣя школу поэзіи, разумѣемъ мы приведенное положеніе, какъ практическій совѣтъ. Этотъ совѣтъ долженъ предостерегать поэта отъ крайностей, сопряженныхъ съ преобладающей вѣрой въ технику; есть убѣжденіе, будто завершеніе поэтической техники въ сочетаніи словъ; хорошее сочетаніе словъ, какъ и иныя условія воплощенія, играютъ извѣстную роль въ творческомъ процессѣ; но роль эта—односторонняя роль; и нельзя ей довѣриться; обратно: любое словъ сочетанье вызываетъ голосъ поэзіи, пробуждая мелодію ритма; встаетъ образъ; и поэтъ улетаетъ за содержаніемъ; и съ мѣста отлета въ стихѣ текутъ часто безкровно-вялыя строчки. Слѣдуетъ помнить: творческій процессъ таинственно идетъ одновременно въ двухъ направленіяхъ; отъ сочетанія словъ къ образу и отъ образа къ сочетанію словъ; произведеніе искусства есть не только образъ въ словѣ, или слово въ образѣ, а какъ бы слово-образъ: гдѣ содержаніе перестаетъ быть содержаніемъ, не становясь голой формой; обратно, гдѣ голая форма, переставши быть формой, не становится еще отъ этого сплошь содержаніемъ.

Когда говорятъ о единствѣ формы и содержанія, то единство это понимаютъ трояко.

1) Форма есть содержаніе. Здѣсь удареніе падаетъ на форму; и единство формы и содержанія подмѣняется одной стороной един-

ства; тогда полагаютъ, будто въ словѣ уже заключено содержаніе, и потому выявленіе содержанія есть чеканка слова. Говорящіе такъ, отъ истины вовсе не далеки: вѣдь само происхожденіе хотя бы фонетики языка покоится на чисто эстетическомъ корнѣ. Забываютъ одно: звукъ слова, будучи символиченъ сначала, въ глухія времена первобытнаго дѣтства народа, съ теченіемъ времени однако вывѣтривается: содержательность звука утеряна нами; и одной изъ задачъ поэзіи является снова возвратъ къ первобытной свѣжести слова; тотъ возвратъ достигается болѣе сложными средствами; и простымъ сочетаніемъ словъ не вернуть потерявшему дѣвственность слову содержательность образа; потому-то и утвержденіе, будто форма есть содержаніе, подмѣняетъ единство содержаній и формъ звуковымъ формализмомъ и душевнымъ упадкомъ.

2) Содержаніе есть форма. Здѣсь удареніе падаетъ на содержаніи; единство формы и содержанія подмѣняется опять-таки одной стороною единства; тогда полагаютъ, будто въ самомъ содержаніи заключена уже форма, и потому выявленіе формы есть выявленіе содержанія; если подъ содержаніемъ разумѣется мысль,—выявляется мысль; если образъ,—такъ образъ; если напѣвность,—напѣвность; и появляются произведенія, полныя мысли, полныя блещущихъ образовъ, наконецъ полныя ритма—но въ убого звучащихъ строкахъ. Говорящіе о преимуществѣ содержанія, которое есть уже само по себѣ форма, все же отъ истины не далеки: вѣдь само происхожденіе образовъ—въ музыкальной стихіи вдохновеньемъ настроенной души. Забываютъ одно: мелодія пѣсни, разрѣшаясь образностью, должна разрѣшаться и яркими звуками словъ; содержаніе самый звукъ слова проницаетъ особенно, сообщая ему позабытый, дѣвственный смыслъ.

3) Содержаніе есть нѣчто само по себѣ, а форма—сама по себѣ: содержаніе есть напѣвность души; форма же—матеріалъ съ его оформляющей техникой; а единство того и другого лишь увѣнчиваетъ творенье; оно—творческій актъ, то третье, что поэзіи придаетъ совершенно особый смыслъ; форма, содержаніе и единство ихъ, воплощенное въ матеріальномъ тѣлѣ художества, образуютъ какъ бы треугольникъ, вершина котораго есть единство, а углы у подножія суть въ процессѣ творенія еще раздѣленныя содержаніе и форма.

Такое пониманіе единства формы и содержанія есть пониманіе символистовъ. Антиномичность формы и содержанія (двоица), вотъ начало творенія: непонятное увѣнчаніе ихъ единствомъ есть конецъ. И конецъ тотъ въ произведеніи данъ. Внѣшній взоръ здѣсь ощупываетъ лишь форму; внутреннее чувство волнуется выражаемымъ образомъ въ формѣ. Эстетическое чув-

ство говоритъ о сліяніи ихъ въ одно: выньте изъ произведенія то, что кажется техникой—перестанетъ оставшійся образъ волновать вашу душу; выньте то, что называемъ мы образомъ, мыслью, или лейтъ-мотивомъ творенія, произведеніе точно такъ же перестанетъ насъ волновать; а созвучія, обращенныя къ внѣшнему уху, будутъ только свистульками.

Подъ содержаніемъ разумѣется символистомъ не мысль и не образъ; подъ содержаніемъ разумѣется символистомъ основная стихія глубоко потрясенной души: ея музыкальные безóбразно вставшіе порывы, разрѣшаясь волнами мелодій, на вершинахъ своихъ завиваются, будто бѣлые гребни, многообразными образами; образы эти текучи: таютъ они, будто бѣлая пѣна, на голубоватой небесной поверхности лирически возмущенной души; образы эти впослѣдствіи уподобляемы мыслямъ, ибо всякая мысль есть условное отраженіе символическаго образа переживаній.

Символистъ—это тотъ, кто самое вдохновенье поэзіи непроизвольно видитъ въ музыкой порожденномъ видѣніи; въ этомъ онъ совпадаетъ съ романтикомъ.

Символистъ—это тотъ, кто музыкой порожденное явленье, эту плоть его пѣсни, заключаетъ въ крѣпкое слово. И потому-то за крѣпкое кованное слово онъ стоитъ всей душой; эта кованность слова позволяетъ ему и быть классикомъ.

Символистъ—это тотъ, кто за крѣпкость и кованность слова не отдастъ безсловесности, безымянности ему звучащихъ мелодій, какъ и тотъ, кто во имя этихъ волненій не предастъ прекрасной звучности слова, взятой самое по себѣ.

И потому-то можно сказать, что внѣшній канонъ символической школы, какъ растенье въ зернѣ, заключенъ въ одномъ положеніи: есть нераздѣльное единство въ поэзіи между содержаніемъ и формой; содержаніе же есть напѣвность.

6.

Содержательный и конкретный канонъ символической школы выдѣляетъ метафору, отмѣчая ее изъ всѣхъ иныхъ изобразительныхъ средствъ языка.

Обыкновенно на ряду съ эпитетомъ, сравненьемъ, метониміей и синекдохой отмѣчаютъ метафору. На самомъ же дѣлѣ метафора отмѣчаетъ предѣлъ сліянья двухъ предметовъ въ одинъ, или двухъ признаковъ въ одинъ. Сравненіе есть лишь сопоставленье предметовъ или признаковъ: оно устанавливаетъ соотвѣтствіе, параллель: но соотвѣтствіе, параллель еще не есть соединенье, сліянье—не есть символъ; метонимія есть замѣна предметовъ

или признаковъ ихъ по отношенію, т.-е. въ ней часто лишь механическое присоединенье къ одному частей другого. Механическое присоединенье или замѣна—не символъ.

Лишь въ метафорѣ имѣемъ сліянье мы, и потому-то метафора есть реальная форма реальнаго словеснаго символа.

А поскольку миѳическое творчество и творчество языка обусловлены взаимно, постольку употребленье метафоръ органически цѣльно въ поэтѣ лишь въ томъ случаѣ, если для него метафора—символъ реальный, то-есть, родина миѳа.

Отъ такой реальной метафоры, метафоры собственно поэтической, слѣдуетъ отличать, согласно установившемуся обычаю, метафору реторическую въ родѣ: «Повѣсь уши свои на гвоздь вниманія».

Безсознательная любовь къ метафорѣ-символу отмѣчаетъ поэта символиста; преобладаніе синекдохъ и метонимій наоборотъ поэзію несимволическую; преобладаніе реторической формы метафоры характеризуетъ искусственно насаждаемыя школы —напримѣръ, парнассизмъ.

Строгая архитектоника строкъ, обиліе музыкальнаго ритма и обиліе подлинныхъ метафоръ—все это внѣшніе признаки какъ символической поэзіи, такъ и символической прозы: все то уже содержится въ основномъ опредѣленіи символизма, какъ поэтической школы: въ единствѣ формы и содержаніи.

Съ этой точки зрѣнія, напримѣръ, символистъ, какъ поэтъ—Ницше; съ этой точки зрѣнія истые символисты изъ русскихъ—Тютчевъ и Гоголь, а изъ болѣе позднихъ считаю я символистами, напримѣръ, Вячеслава Иванова, Блока, Ремизова и др.

Съ этой же точки зрѣнія Мережковскій, Гиппіусъ, Минскій, будучи близки въ міровоззрѣніи къ символизму—какъ поэты, вовсе не символисты.

7.

Символическая школа въ поэзіи утверждаетъ единство между содержаніемъ (напѣвомъ) и формой наиболѣе полно, не подчиняя предвзято каноны чисто техническихъ школъ одной только напѣвности, не подчиняя напѣвность одной только канонической формѣ. И никоимъ образомъ единство содержанія и формы, данное въ воплощеніи, не превращаетъ оно въ равенство содержанія и формы, взятыхъ самихъ по себѣ, ибо равенство это превратитъ форму въ такъ сказать форму; содержаніе — въ такъ сказать содержаніе.

Въ берегахъ символизма уживаются парнассизмъ съ нутрянымъ

искусствомъ; а опасныя крайности того и другого, спасая свободу искусства, символизмъ отрицаетъ; ибо въ немъ обрѣтается свобода въ гармоніи, мѣрѣ; а гармонія, мѣра только тамъ, гдѣ чуть чуть и слегка.

Та гармонія и та мѣра въ сліяніи противоборствующаго; то сліяніе въ изобразительныхъ формахъ—метафора. О метафорѣ въ этомъ смыслѣ говорили Потебня и В. И. Ивановъ. Почему великая сила поэзіи скрыта въ метафорѣ, въ чемъ ея чарующая власть надъ нашей душой? Тутъ мы сходимъ съ точки зрѣнія исповѣданія нашего, какъ пѣсни. Разъ ставится вопросъ почему, слѣдуетъ членораздѣльно углубить мысль. Углубляя же мысль, я самую творческую способность превращаю лишь въ предметъ посторонняго разсмотрѣнія; и отвѣтомъ на поставленный вопросъ была бы теорія.

Существуетъ рядъ глубокихъ эстетикъ, рядъ серьезныхъ разсмотрѣній вопросовъ творчества; существуетъ и путь разсмотрѣнія, предложенный философіей символизма. Философія символизма есть уже теорія творчества.

Съ точки зрѣнія теоріи и художники-символисты, не насилуя свободы своего и чужого творчества, предлагали свои догадки къ пониманію смысла творчества, ибо не безсмысленно творчество. Сказать, что творчество можно разсматривать философски, или даже поэту предчувствовать цѣнность и смыслъ своихъ вдохновеній, вовсе не значитъ, что въ смыслѣ томъ они обязаны связать свое творчество и тащить его на вожжахъ мысли.

Опредѣлить смыслъ творчества философски или даже сказать о немъ въ пѣснѣ, значитъ въ свободѣ своей ощутить внутренній канонъ: ибо свобода есть свобода въ канонѣ, а не свобода отъ канона, а сказать, что искусство имѣетъ внутренній свой канонъ, это значитъ утвердить свободу искусства, какъ путь,—и не какъ безпутицу вовсе. Такъ почему же законное устремленіе символистовъ-художниковъ своемъ имѣть взглядъ на поэзію подозрѣваютъ въ желаніи осѣдлать художество безкровною мыслью? Неужели во всякой попыткѣ построить теорію творчества, не насилуя творчества, видятъ попытку внести въ центръ его самого гнетущую и тугую узду? Видѣть такъ, значитъ смѣшивать теорію о чемъ бы то ни было съ чѣмъ бы то ни было: то-есть мысль о пищѣ съ самою пищей. Но допустить такое смѣшенье—заявить себя умственнымъ варваромъ.

Глубокопрочувствованное признанье-пѣснь Александра Блока о смыслѣ его художественной дѣятельности, напечатанное въ Аполлонѣ за 1910 годъ, прочли, какъ рекомендацію рецепта, какъ требованье писать такъ,—не иначе.

В. И. Ивановъ въ Завѣтахъ символизма сказалъ глубокое слово, напримѣръ, о трагедіи творчества у Тютчева; у него прочи-

тываютъ нелѣпое устремленіе похоронить творчество вообще; и защищая свободу свободнаго творчества отъ свободнѣйшихъ изъ поэтовъ нашего времени, совершенно неумѣстную реплику подаетъ В. Я. Брюсовъ: «По мнѣ ужъ лучше пей, да дѣло разумѣй». Какъ-будто А. Блокъ и В. Ивановъ дѣла своего не разумѣютъ...

В. И. Ивановъ сказалъ, что словесный символъ магиченъ (кстати сказать, это же по иному утверждаетъ Потебня всей огромностью своихъ безцѣнныхъ трудовъ): только умственный варваръ могъ отсюда бы вычитать заявленіе, будто слово поэзіи единственно создано для какихъ-то тамъ шаманскихъ нашептовъ.

«Символизмъ», пишетъ Ивановъ, «кажется упрежденіемъ той гипотетически мыслимой... религіозной эпохи языка». А насъ, символистовъ, упрекаютъ эстеты въ религіозной писаревщинѣ, несмотря на множество заявленій, совершенно обратныхъ. Намѣчая историческія судьбы русскаго символизма, Ивановъ рисуетъ символически же ряды въ религію восходящихъ углубленій въ предѣлахъ все того же искусства соотвѣтственно углубленію словесныхъ значеній, то-есть, говоря языкомъ Потебни, предрекаетъ жизнь и текучесть слова въ его внутренней формѣ; но Иванову отвѣчаютъ, будто онъ нарушаетъ каноны искусства; это значитъ: искусство не терпитъ славословій Творцу: художникъ возславляющій и Господа, и Діавола есть художникъ; художникъ не возславляющій Діавола, не художникъ. Не стоимъ ли мы передъ новой тенденціозностью, намъ сулящей принести горшія бѣды, нежели та религіозная писаревщина, въ которой путемъ передержекъ намъ бросаютъ упрекъ.

В. И. Иванову и А. А. Блоку отвѣтили нѣкогда, будто они хоронятъ искусство. Охранять слово отъ художниковъ слова задача мудреная: требовать свободы отъ свободнаго—занятіе праздное.

Символизмъ, какъ литературная школа, мало, правда, произноситъ словъ о свободѣ искусства, ибо эта свобода—его предпосылка: предпосылка же—предъ-посылается: символизмъ говоритъ лишь о томъ, что посылается предпосылкой; трубить въ уши о предпосылкѣ, вмѣсто того, чтобъ говорить о пути посылаемаго—шутовская задача; и кричать о свободѣ свободному—стыдно.

Но разъ къ символисту-художнику, этому свободному изъ свободнѣйшихъ, подойдутъ съ требованіемъ показать паспортъ своего эстетическаго либерализма, символистъ со скукою спѣшитъ заявить:

Да, да, да—искусство свободно, свободно отъ близкихъ цѣлей и цѣ-

лей, не коренящихся въ немъ самомъ. И во имя этой свободы не мѣшайте жъ и намъ предаться сладкимъ звукамъ «молитвъ», не навязывайте намъ, чортъ возьми, непремѣннаго демонизма, экзотики, потому что—ахъ!—гашиши, дурманы, сладкія пытки и прочее надоѣли давно намъ. И если я мистикъ по идейному своему содержанію, то довольствуйтесь заявленіемъ: я стихи пишу не по формуламъ, взятымъ мной у Якова Беме.

Да,—я символистъ; и когда утверждаю я, что искусство свободно, пѣвецъ—пѣвчая птица, и что цѣлей въ искусствѣ не преслѣдую я, то: 1) подъ символизмомъ разумѣю я пока не религію, не путь, а литературную школу; 2) свободу искусства разумѣю я предпосылкою посылаемыхъ далѣе утвержденій; 3) подъ пѣвцомъ разумѣю я между прочимъ и псалмопѣвца Давида; 4) а подъ цѣлями автономныя и искусству присущія цѣли.

И я—правъ.

8.

А когда утверждаю я, что искусство въ себѣ содержитъ и міросозерцаніе, что символистъ—не только пѣвчая птица, а искусство идейно, преслѣдуя далекія и высокія цѣли, то подъ искусствомъ разумѣю я не только экстазъ, воплощенный въ словесномъ символѣ (экстазъ, какъ средство для созданья прекрасныхъ предметовъ), но экстазъ, взятый самъ по себѣ; и подобно тому, какъ мое художественное волненье вызываетъ изъ бездны душевной видѣніе творчества для воплощенія въ технику слова, подобно тому же открываю въ себѣ я—связность и единство всѣхъ во мнѣ протекающихъ вдохновеній; и умѣніе располагать ихъ въ себѣ, органически связывать въ путь душевный, открывается мнѣ, какъ особая практика (техника—что ли), раздувающая мгновенную вспышку въ вѣчный пожаръ себя самое художественно создающей души; этотъ даръ есть даръ несравненно болѣе рѣдкій; но развитіе его, будучи связано съ религіозной потребностью человѣка, столь же связано и съ развитіемъ его эстетическаго таланта. Здѣсь искусство есть жизненный путь. Здѣсь мелодія творчества изъ безсвязныхъ и краткихъ обрывковъ развивается въ грандіозную симфоническую поэму; и душевная музыка облекается въ свой собственный контрапунктъ; а образы, уподобленные мной бѣлопѣннымъ гребнямъ волнъ, образуютъ картины какихъ-то вѣщихъ сліяній другъ съ другомъ. Если поэтъ пытается запечатлѣть ихъ въ твореніи, то художественное единство такого творенія-символа обусловлено нѣкою связью его влекущихъ частей; эта связь, взаим-

ная внутреннихъ символовъ, запечатлѣнныхъ и окованныхъ словомъ, налагаетъ на символы эти и отпечатокъ особый: символизмъ на стадіи этой переходитъ въ символику.

Въ сущности пѣвческое искусство, искусство вспышекъ и образовъ, совершеннѣе въ лирикѣ; но уже тамъ, гдѣ есть фабула, безсознательно устремляется поэтъ и къ символикѣ. Миѳъ, фабула есть высшая форма поэзіи: но здѣсь уже поэзія—открываетъ въ ней самой звучащую цѣль. И подлинный лирикъ здѣсь становится эпикомъ, если не становится трагикомъ онъ.

Пѣвческое искусство, углубляясь само въ себя, сливаетъ отдѣльныя вспышки волненій души въ непрерывную связность; вспышки эти становятся цѣлостнымъ путемъ съ направленіемъ (ибо не можетъ быть одновременно пути на югъ и на сѣверъ); отпечатлѣнная въ словѣ, эта стадія творчества намъ звучитъ какъ поэма. А во всякой поэмѣ есть начало, есть середина и есть конецъ; и конецъ есть цѣль; а пути, ведущіе къ нему, образуютъ и средства; но цѣлесообразность частей поэмы—эмблема лишь цѣлесообразности самого пути творчества.

Всякій путь, отраженный поверхностно, есть міросозерцаніе, т.-е. особое зрѣніе на міръ. Тотъ, кто видитъ и мелочь жизни по своему, сообразно строю ему данной лиры, тотъ не можетъ уже, оставаясь глубокимъ художникомъ и только художникомъ, одновременно итти на сѣверъ, югъ, западъ, востокъ: точно такъ же не можетъ онъ равномѣрно славить Бога и Діавола. «Либо-либо» стоитъ передъ нимъ; отъ его свободнаго выбора и зависитъ равномѣрно крѣпость его искусства.

Что же? Развѣ такое искусство разрушаетъ прежнее, свободное зданіе и насилуетъ слово поэтовъ, щебечущихъ будто пѣвчія птицы? Нѣтъ: такое искусство все свободное зданіе творчества, его подпирающее, разсматриваетъ какъ самодовлѣющій первый этажъ; но зданіе поднимается въ облака; бывшее прелестнымъ стало нынѣ высокимъ въ душѣ художника.

Вотъ поэзія горнаго восхожденія—этихъ жалкихъ Ибсеновъ, Данте, Гете и Ницше, которыхъ не терпитъ праздно свободу свою отстаивающій современный эстетъ.

Символизмъ, оставляя въ свободѣ пѣвчее творчество, защищаетъ свободу выхода изъ этой свободы къ свободно принятому пути. Не покушаясь на Верхарновъ и Брюсовыхъ, съ большей страстностью поклоняется Гете онъ.

И канонъ символической школы, какъ только школы, понимая един-

ство содержанія и формы не въ формѣ и не въ содержаніи, полагаетъ его запредѣльно отъ содержанія и формы; мистическій горизонтъ свободнаго творчества безпрепятственно въ символизмѣ бросаетъ блескъ дальнихъ зорь и въ болѣе близкія творчества.

Неужели свобода искусства заключается въ томъ, чтобъ поэта, лелѣющаго отблески дальняго въ своемъ поэтическомъ творчествѣ, провозгласить уже не художникомъ больше?

Когда я говорю, что искусство есть путь, что оно преслѣдуетъ цѣли, разумѣю я собственно внутренній творческій кругъ, заключенный въ кругъ внѣшній; образу, запечатлѣнному въ этомъ кругѣ, вполнѣ соотвѣтствуетъ и образъ внѣшняго круга: гипсовой статуи Аполлона и Музы соотвѣтствуетъ внутреннее значенье ихъ, какъ Жениха и Невѣсты.

И когда говорю я проникновеннохудожественнымъ словомъ Апокалипсиса видѣнію своему: «Пріиди», углубляю я самый смыслъ себя, какъ поэта, ибо знаю я, что Муза—живая Муза (не аллегорія вовсе), что Аполлонъ—божество, и что портикъ искусства—не портикъ, сквозь колонны котораго свѣтитъ тьма пустоты: это портикъ предъ подлиннымъ храмомъ.

Оставаясь художникомъ, только художникомъ, не бросая, а углубляя искусство, открываю я въ немъ посвященье, трагедію, борьбу Бога и Діавола въ сердцахъ человѣческихъ. И въ вѣнкѣ лавровомъ пѣвчаго искусства прибавляется мнѣ новый рядъ лепестковъ; и я вижу—вѣнокъ мой принялъ форму вѣнца.

Говоря о цѣли искусства, говорю я, какъ посвященный. И если я—посвященный, то горе мнѣ, если вѣнецъ обмѣняю я на вѣнокъ.

Горе, кто обмѣнитъ
На вѣнокъ вѣнецъ.

В. Брюсовъ.

Со мной да поступлено будетъ, какъ съ измѣнникомъ.

9.

Оставаясь художникомъ, только художникомъ, начинаю искать я и Ликъ цѣли искусства. И найдя этотъ Ликъ, я ужъ знаю, что Ликъ этой цѣли—Тотъ Самый, Кто ведетъ человѣчество сквозь вѣка и міры. И голосъ поэзіи—лишь инструментъ, проводящій отзвукъ Единаго Голоса; такъ понимаю я, что безъ этого Голоса и всѣ звуки искусствъ—мѣдь гремящая и кимвалъ звучащій.

Такъ оставаясь художникомъ, только художникомъ, прохожу я тройной кругъ посвященій.

Символизмъ, какъ литературная школа, не требуетъ выхода изъ искусства: но символизмъ, какъ школа, оставляетъ право художнику совершить полный свой путь, не закупоривая художническій путь выкриками о внѣшнихъ канонахъ, нутряномъ искусствѣ, и прочими покушеньями на свободу пути художника.

Какъ художественная школа, символизмъ борется съ школьной узостью, противополагая внѣшнимъ канонамъ канонъ внутренній: болѣе того—облекая даже этотъ канонъ во внѣшнюю форму.

Какъ міровоззрѣнье, борется онъ со всѣми міровоззрѣньями, не свободно текущими изъ творчествъ.

Какъ теургія, символизмъ борется за право художника увидѣть воочію и запечатлѣть Ликъ самой цѣли искусства, чтобъ и мы поняли: Ликъ цѣли—Единый Ликъ Жизни.

Да,—я символистъ. И, да,—я утверждаю, что искусство свободно, а поэтъ есть пѣвчая птица; утверждая такъ, защищаю искусство я отъ всяческихъ покушеній построеніемъ внѣшняго круга защиты.

Одновременно утверждаю я и то, что искусство исповѣдуетъ ему самому присущую цѣль. Утверждая такъ, защищаю отъ косности я мое художественное волненіе, раздуваю искру въ бурный пламень и огнь построеніемъ новаго круга внутри внѣшняго круга.

Одновременно утверждаю я, что искусство есть идолъ: утверждая такъ, призываю я Ликъ самой цѣли искусства, ибо безъ него всѣ образы—кумиры, и весь путь—безпутица; защищаясь такъ, я внутри круга второго построяю кругъ третій.

Да, я—правъ, какъ художникъ и только художникъ; и—да!—слова мои на части не разорвали меня.

*Андрей Бѣлый.*

# Нѣчто о канонѣ.

## I. Механика славы.

Что есть слава? И какой художникъ есть дѣйствительно художникъ?

Вилье-де-Лиль-Аданъ въ разсказѣ Машина Славы изображаетъ разницу между извѣстностью и славой, олицетворенными въ Скрибѣ и Мильтонѣ. Изъ сотенъ и тысячъ людей ни одинъ не читалъ второго,—но почти всѣ знаютъ перваго.—Скрибъ! восклицаютъ они, и по лицамъ буржуа разливается теплая улыбка, отъ чувства интимной близости къ этому «талантливому» автору такихъ понятныхъ, такихъ занятныхъ и веселыхъ комедій. «Мильтонъ»—это имя, въ сущности ничего не говорить ни одному изъ нихъ. Тѣмъ не менѣе Мильтонъ обладаетъ славой, и тысячи Скрибовъ, положенныя на одну чашу «вѣсовъ славы», не заставятъ стрѣлку склониться ни на одинъ градусъ, если на другой чашѣ лежитъ Мильтонъ.

Значитъ, слава не есть популярность, не есть извѣстность большому числу людей. Но въ такомъ случаѣ, что же слава? И почему одна слава больше другой?

Вотъ къ какой гипотезѣ хотѣлось бы мнѣ прибѣгнуть для отвѣта на этотъ вопросъ: условимся признавать, что, подобно тому какъ удѣльный вѣсъ тѣла всегда численно равенъ плотности,—слава художника численно равна его значительности. Ну, а величину чьей-нибудь значительности установить весьма просто.—Значительность художника, если избѣгать метафизики, есть значительность его для кого-нибудь. А этотъ «кто-нибудь», въ свою очередь, имѣетъ значеніе для другихъ. Пусть значеніе художника для этого «знающаго» его равно $X$. Ясно, что величину значительности художника, а слѣдовательно и его славы надо принять равной произведенію этого $X$ на нѣкоторую величину А; эта величина выражаетъ интенсивность тѣхъ личностей, для которыхъ его значеніе равно $X$, и на нѣкоторый коэффиціентъ, означающій число этихъ личностей.—Говорю грубо,—но построивъ и болѣе точную формулу, математически можно доказать, что въ случаѣ сравненія Скриба съ Мильтономъ, этотъ послѣдній коэффиціентъ не играетъ никакой роли.

Ибо мы обязаны принять, во-первыхъ, значеніе Скриба для тѣхъ лицъ, которые знакомы съ его произведеніями, равнымъ $\Delta X$, т.-е. безконечно малымъ по сравненію со значеніемъ Мильтона для знающихъ его: Мильтонъ производитъ переворотъ въ душѣ, Скрибъ даетъ лишній поводъ

посмѣяться. Во-вторыхъ, безконечно - малыя величины суть значенія этихъ самыхъ буржуа (для ихъ добрыхъ знакомыхъ конечно: больше ни для кого они и не имѣютъ значенія), увлекающихся Скрибомъ, по сравненію со значительностью лицъ, на коихъ оказываетъ вліяніе Мильтонъ. Ибо тѣ, на которыхъ оказываетъ вліяніе Мильтонъ, это первые люди въ странѣ, это какіе-нибудь Бисмаркъ, Менделѣевъ, Пушкинъ.

Итакъ, вотъ формула (пусть «буржуа» въ 100.000 разъ больше чѣмъ Бисмарковъ!):

$$\frac{\text{«Слава» Скриба}}{\text{Слава Мильтона}} = \frac{\text{Значительность С.}}{\text{Значительность М.}} = \frac{10^5 C \triangle A \triangle x}{C A x}$$

На какое конечное число ни множить безконечно-малое,—оно всегда останется въ безконечное число разъ меньше любого конечнаго числа. Отношеніе славы Мильтона къ «славѣ» Скриба—равно безконечности.

Мильтонъ славенъ, безсмертенъ: это одна изъ изваянныхъ отдѣльныхъ фигуръ на барельефѣ всемірной исторіи. Пусть пята его завязаетъ въ условіяхъ мѣста и эпохи, которыя видны въ каждой фразѣ, оставленной имъ, и при этомъ такъ, что онъ именно—выразитель этого мѣста и этой эпохи,—цѣльность статуи «Мильтонъ» отъ этого не страдаетъ. Ни тенденція, вложенная въ каждую строку, принадлежащую ему, ни холодъ и внѣшняя угловатость этихъ строкъ, не мѣшаютъ ему быть отдѣльнымъ, цѣльнымъ, великимъ, единымъ.

Единственное требованіе Искусства отъ каждаго служителя своего—быть Мильтономъ, а не Скрибомъ; быть отдѣльнымъ, цѣльнымъ, единымъ, великимъ. Требованіе это исключеній не знаетъ: оно непреложно. Великимъ быть долженъ каждый художникъ. Каждый долженъ выявить себя такъ, чтобы ни условія мѣста, ни эпохи, ни тенденція его—безъ тенденціи не можетъ быть произведенія искусства,—все это, необходимо связанное съ нимъ, все это, неотдѣлимое отъ него,—было такъ отдѣлено отъ него, чтобы онъ лишь пятой своей касался фона своего, но всѣмъ тѣломъ выступалъ изъ барельефа въ воздухъ; чтобы онъ былъ неповторяемъ и цѣленъ въ своемъ творчествѣ; чтобы на страницахъ таинственной, «голубиной», незримо и не людьми ведущейся Книги Судебъ Искусства—имя его вписано было съ большой буквы.

Величіе художника—не въ величіи затронутыхъ имъ темъ, не въ великолѣпіи стиля его, не въ напыщенности. Величіе его въ томъ, что въ каждомъ творческомъ мановеніи своемъ онъ обнаруживаетъ и утверждаетъ, что онъ—отдѣльный и единственный, что имя его пишется съ большой буквы. Въ тенденціи, которую онъ проводитъ, въ условіяхъ

мѣста и времени, которыя онъ отражаетъ, въ незначительности темъ своихъ, въ бѣднотѣ или низменности стиля своего, художникъ, если онъ великій, показываетъ себя,—заявляетъ о Богѣ въ себѣ,—о Богѣ, не о богѣ.

Пусть на страницахъ будущей человѣческой книги объ искусствѣ имя этого художника будетъ напечатано петитомъ и въ сноскѣ,—пусть удѣльный вѣсъ его выразится числомъ ничтожнымъ,—оно будетъ характерно для него, оно будетъ числомъ удѣльнаго вѣса именно этого художника, этого элемента. Какъ бы ни было мало это число, оно все-таки будетъ величиной конечной,—и его отношеніе къ другой безконечно малой величинѣ будетъ равно безконечности. Водородъ легче другихъ тѣлъ, но онъ единственeнъ, какъ и всѣ элементы, и его нельзя разложить: водородъ есть именно водородъ.

Все равно, въ челнѣ, или на оснащенномъ, видномъ за много миль, кораблѣ, переплыть океанъ, — лишь бы переплыть океанъ — достигнуть Америки. И кто переплылъ океанъ, — тотъ исполнилъ требованіе, предъявленное Искусствомъ. Что получилъ онъ въ даръ отъ Судьбы, челнокъ или крейсеръ, — все равно: путь долженъ быть.

## II. Языкъ боговъ.

Старый вопросъ: «Искусство для Искусства» или «Искусство для... иного», вновь, и съ неслыханной силой, возсталъ передъ современнымъ художественнымъ сознаніемъ. Вновь, и конечно, по новому.

Теперь ужъ никто не споритъ о правѣ Искусства на существованіе, объ его автономной цѣнности, поскольку рѣчь идетъ объ отдѣльной области воздѣйствія Искусства на человѣка, поскольку областью этой, отмежеванной отъ прочихъ областей духовной жизни, признано эстетическое чувство.

Никто теперь не отстаиваетъ точку зрѣнія прежнихъ «направленцевъ», никто не говоритъ о необходимости для произведеній искусства выражать «честныя идеи»; словомъ, идетъ споръ побѣдителей между собой; къ спору присоединились и представители изжитого и отброшенного воззрѣнія: но они не имѣютъ самостоятельнаго голоса; они въ блокѣ съ одной изъ враждующихъ партій нынѣ побѣдившихъ. Если нѣкогда немыслимъ критикъ отвергающій Фета, то невообразимъ и критикъ, способный отвергнуть Некрасова.

«Содержаніе произведенія искусства» — нѣчто иное, чѣмъ раньше, стало подразумѣваться подъ содержаніемъ. Теперь общепризнано: содержаніе произведенія искусства — внѣ того, что высказано въ немъ, если

пересказывать это высказанное своими словами. «Языкъ боговъ» — вотъ терминъ для всего того, что опредѣляетъ принадлежность произведенія Искуству. Произведеніе будетъ произведеніемъ Искусства, если оно разсказано на языкѣ боговъ. «Языкомъ боговъ» разсказано можетъ быть о чемъ угодно: о пользѣ стекла, о нищетѣ деревни, о поджареной булкѣ и о неземной любви.

А разъ это такъ, разъ «языкомъ боговъ» опредѣляется все въ произведеніи искусства, то только опредѣленныя божественныя же слова могутъ быть и частью этого произведенія, — между прочимъ и того, которая есть содержаніе его. Потому-то вопросъ и поставленъ теперь шире: ибо не можетъ быть расхожденія въ частностяхъ, которое не обусловливалось бы расхожденіемъ въ цѣломъ; а часть есть «содержаніе», цѣлое есть «языкъ боговъ». Итакъ: споръ идетъ уже не о содержаніи, не о «части» спорятъ о «цѣломъ», спорятъ объ языкѣ боговъ.

Вопросъ объ языкѣ боговъ, что̀ есть онъ,—надо думать, всегда останется не рѣшеннымъ. Есть только чуткость къ этому языку, — она потребна и присуща самому художнику больше, чѣмъ цѣнителю, и она —единственный критерій для различенія, есть ли данное произведеніе — произведеніе искусства, или нѣтъ. И только приблизительно и обходомъ могутъ подойти художники къ понятію «языка боговъ». Отрицательныя и тавтологическія опредѣленія даютъ ему. И въ самыхъ отрицаніяхъ и тавтологіяхъ расходятся другъ съ другомъ. — Есть ли языкъ боговъ языкъ художника, и только художника? Или это тотъ языкъ, которымъ говоритъ кто-то позади художника? Только ли естетическую эмоцію исторгаетъ въ насъ этотъ языкъ— или онъ волнуетъ нашу душу до глубинъ ея иныхъ, чѣмъ эстетическая глубина, зажигая ее огнемъ новымъ и невѣдомымъ? Долженъ ли художникъ быть только художникомъ, для того чтобы говорить на языкѣ боговъ? Вотъ вопросы, составляющіе предметъ того спора, которымъ взволнованы стоящіе на передовой стражѣ художественнаго сознанія.

Спорятъ все главари нынѣшнихъ теченій наиболѣе интеллектуальнаго искусства — поэзіи. Читатели помнятъ, какъ завязался тотъ споръ. Вячеславъ Ивановъ произнесъ какъ-то въ «поэтической академіи» рѣчь о судьбахъ символизма вообще, и современной русской поэтической школы, которую онъ назвалъ символической, — въ частности. «Бурный обмѣнъ мнѣній» послѣдовалъ за рѣчью поэта. Александръ Блокъ въ одно изъ слѣдующихъ засѣданій «академіи» прочиталъ свой лирическій отвѣтъ. Но и тогда уже отвѣчали многіе другіе. Когда, съ дополненіями и измѣненіями, Вячеславъ Ивановъ напечаталъ свою рѣчь въ Аполлонѣ подъ заго-

ловкомъ «Завѣты Символизма», — вмѣстѣ съ ней тамъ появился и отвѣтъ А. Блока. Черезъ мѣсяцъ тотъ же Аполлонъ напечаталъ возраженіе В. Брюсова обоимъ поэтамъ, еще черезъ мѣсяцъ отвѣтъ А. Бѣлаго — Брюсову. Мэрежковскій между тѣмъ написалъ по поводу спора въ Русскомъ Словѣ. Городецкій въ газетѣ Противъ теченія. Въ другихъ органахъ подхватили другіе. И вотъ, до сихъ поръ (Ежегодникъ Рѣчи на 1912 годъ) — а рѣчь была напечатана въ 1910 — не прекращаются толки по поводу этихъ рѣчей. Всѣ толстые журналы и множество тонкихъ въ свое время удѣлили вниманіе «Завѣтамъ символизма».

## III. Водоворотъ мнѣній.

Что же въ рѣчи Вяч. Иванова, не содержавшей въ себѣ сѣмянъ полемики, строго фактической, было такого, что вызвало этотъ стремительный водоворотъ.—О,конечно, только то, что она касалась «языка боговъ». Изложу по памяти содержаніе рѣчи,—скорѣе впечатлѣніе отъ нея,—въ томъ видѣ, какъ она была произнесена въ «академіи».

Говоря объ исторіи русской «символической» школы, Вяч. Ивановъ усмотрѣлъ въ развитіи ея три фазиса. Первая стадія—это внезапное прозрѣніе художниковъ-поэтовъ, когда передъ ними «посвѣтлѣли дали», когда міръ, казавшійся уже изученнымъ во всѣхъ подробностяхъ, казавшійся плоскостью безъ глубины,—открылъ пораженнымъ глазамъ первыхъ русскихъ символистовъ свое новое измѣреніе—свои глубины. «Міръ волшебенъ»—воскликнули они. И вмѣстѣ съ этимъ откровеньемъ (такъ живо схваченнымъ, такъ ярко переданнымъ ихъ идеологомъ того времени—А. Бѣлымъ въ статьѣ «Символизмъ какъ міропониманіе»), вмѣстѣ съ этимъ другое откровеніе поразило ихъ: «Въ этомъ волшебномъ мірѣ ты свободенъ».

Необузданная свобода въ волшебномъ мірѣ опьянила поэтовъ на первыхъ порахъ. Радостно сбросили они съ плечъ своихъ тяжесть—всю докучную тягу бременъ старыхъ завѣтовъ и предразсудковъ. Но прошла пора первой радости,—и вотъ новая тягота налегла на свободныя рамена. Тягость свободы: ибо свобода ихъ была свобода безъ цѣли. Имъ недоставало «во имя». Во имя чего могли они использовать добытую свободу? Свобода безъ цѣли—но вѣдь это понятіе, содержаніе коего—голое отрицаніе; это—нѣчто неосуществимое въ мірѣ: фикція.

Поэтъ символистъ, находящійся на этой стадіи развитія, приблизительно такъ можетъ себѣ сказать:—Ты освободился отъ завѣтовъ морали—ты создаешь себѣ самъ мораль, собственныя страсти ставишь ты въ законъ своему поведенію. Ты освободилъ себя въ творчествѣ отъ канона—

собственныя страсти ставишь ты правилами творчеству своему. Своеволіе ставишь ты на мѣстѣ Воли; и твое своеволіе давитъ тебя горше прежняго; ибо твоя душа—душа живая—стремится ставить волю свою въ согласіе съ единою Волею—съ Міровой душою.

Начинается вторая фаза—второй періодъ «символизма» русскаго—періодъ разочарованія — разрушенія покрововъ волшебства, развѣянія покрывала Майи. Это—реакція будничнаго утра, если вечеръ былъ наканунѣ волшебенъ. Начался періодъ «Пепла», «Серебрянаго Голубя», «Пѣсни Судьбы», пѣсенъ «Мѣщанскаго житья», «Дикой Воли». И вотъ этотъ періодъ разочарованья въ своеволіи приводитъ поэтовъ къ новому фазису. Своевольный ищетъ волѣ своей «во имя». «Свободный» начинаетъ стремиться къ добровольному подчиненію—подчиненію законамъ иного порядка, чѣмъ законы самовольнаго несовершенства. Гдѣ искать этихъ «иныхъ» законовъ? Иныхъ законовъ негдѣ искать, кромѣ жизни: начинается устремленіе въ «жизнь».

А жизнь движется медленно. «Вы оторваны»—сказала художникамъ жизнь. — «Вы забыли, что кромѣ васъ есть люди. Вы забыли, вы лишь пышный цвѣтъ, раскрывшійся высоко надъ землей. Есть огромный народъ,—та почва, въ которой сплетаются корни ваши; будьте же болѣе «почвенны», будьте «народны».

Въ концѣ періода безочарованья наступаетъ полоса «неонародничества»—переходъ къ новому, третьему періоду. Полоса «Куликова Поля», «Руси»—той Руси, лицо которой тамъ и сямъ проглядываетъ въ послѣднихъ пѣсняхъ.

Первый фазисъ символизма Вяч. Ивановъ опредѣлилъ какъ «тезу». Фазисъ второй назвалъ онъ «антитезой». По методу діалектическаго развитія за тезой и антитезой долженъ слѣдовать синтезъ.

Но синтезъ передъ нами все нѣтъ. Еще не наступилъ «третій день творенія», въ который должно быть создано Солнце. Этотъ синтезъ будетъ характеризоваться полной свободой—свободой и «отъ» и «для»; этотъ синтезъ будетъ отмѣченъ добровольнымъ подчиненіемъ внутреннему канону съ его существеннымъ признакомъ—гармоническимъ равновѣсіемъ; канонъ, равно державный и въ тѣхъ областяхъ, которыя лежатъ за областью только художественнаго творчества...

Такъ приблизительно изложилъ свои мысли Вяч. Ивановъ въ «академіи». Онъ видоизмѣнилъ ихъ въ статьѣ «Завѣты Символизма». Именно, здѣсь говоритъ онъ уже не о частныхъ судьбахъ «символическаго» теченія послѣднихъ лѣтъ русской поэзіи; здѣсь онъ охватываетъ и поэзію

Тютчева, Фета, Вл. Соловьева. Соотвѣтственно этому, болѣе общія выраженія онъ находитъ для антитезы, и болѣе отчетливыя для постулируемаго канона, отожествляя его съ подвигомъ художественнаго «послушанія», со стремленіемъ отобразить Міровую Душу. Ей то художникъ и далъ «обѣтъ вѣрности», въ «символахъ-монолитахъ», т.-е. въ твореньяхъ «б о л ь ш о г о» стиля.

Александръ Блокъ, не расходясь съ точкой зрѣнія Вяч. Иванова по существу, однако далекъ отъ того, чтобы служить только «бедекеромъ» къ его словамъ (какъ онъ намѣтилъ себѣ во вступленіи). Статья его—исповѣдь художника, блуждающаго въ Аду; этотъ Адъ есть «Искусство и т о л ь к о Искусство»; Искусство для А. Блока является антитезой Вяч. Иванова, тѣмъ періодомъ, когда

Восторгъ души—расчетливымъ обманомъ,
И рѣчью рабскою—живой языкъ боговъ,
Святыню Музъ—шумящимъ балаганомъ

замѣнилъ творящій; когда онъ изъ повелѣвающаго и берущаго сдѣлался покорнымъ и отдающимся; изъ прекраснаго—«красивымъ».

Въ глубокой и образно четкой статьѣ Александръ Блокъ подчеркнулъ многое, о чемъ едва намекнулъ Вяч. Ивановъ; наоборотъ, прошелъ молчаньемъ иное,—и я не знаю, не впалъ ли въ противорѣчіе съ нимъ въ описаніи періода «антитезы». Мнѣ кажется, нѣсколько иные маршруты намѣчены въ этомъ бедекерѣ, чѣмъ на картѣ перваго описателя неизвѣданныхъ странъ... Не на Блоковскій «Адъ Искусства» указывалъ Вяч. Ивановъ. Но въ одномъ, несомнѣнно, согласны авторы: выходъ («синтезъ») для художника въ томъ, что лежитъ за предѣлами «только Искусства», и путь къ этому выходу—лежитъ ч е р е з ъ н ѣ к і й т в о р ч е с к і й п о д в и г ъ.

Этотъ творческій подвигъ—выполненіе «внутренняго канона».

Если пути въ «бедекерѣ» такъ или иначе разнятся отъ дѣйствительныхъ путей страны, что же сказать объ искаженьяхъ въ «путевыхъ замѣткахъ и впечатлѣніяхъ» разнообразныхъ туристовъ?

Первый же изъ туристовъ по символическимъ странамъ, Валерій Брюсовъ,—оставимъ въ сторонѣ его «шутки»—вводитъ въ разсмотрѣніе моментъ, не разсмотрѣнный ни Вяч. Ивановымъ, ни А. Блокомъ. «Поэтъ долженъ быть теургомъ»—предвзято толкуется Брюсовымъ: въ жизни де (тѣ говорили о творчествѣ) поэтъ долженъ принимать на себя обязанности жреца. Миссія поэта, де, говорятъ Ивановъ и Блокъ, въ его поведеніи, а не въ творчествѣ. Брюсовъ рыцаремъ вступается за права искусства—

«рѣчи рабской», и защищаетъ тезисъ: «поэтъ долженъ быть поэтомъ,— его поведеніе въ жизни—передъ судомъ Искусства дѣло десятое».

А Сергѣй Городецкій ополчился на Блока какъ разъ за обратное, въ «лирическихъ» словахъ Блока усмотрѣвъ утвержденіе, будто «жизнь и искусство навсегда раздѣлены». Не лучшее ли это доказательство того, что Блокъ вовсе не касается вопроса объ отношеніи «жизни» къ искусству, и что «переводить вопросъ на эту плоскость» есть занятіе праздное.

Андрей Бѣлый, цитируя Брюсова прежнихъ временъ (его статью «Ключи Тайнъ» въ «Вѣсахъ» 1904 года), показываетъ, что когда-то этотъ поэтъ думалъ иначе. Но и нападки Брюсова, и отпоръ Бѣлаго, проходятъ мимо предмета. «Языкъ боговъ»—этого искали Блокъ и Ивановъ,—Бѣлый и Брюсовъ спорятъ уже не объ языкѣ, но о жестѣ боговъ. «Жестъ поэта долженъ быть жестомъ бога», говоритъ А. Бѣлый.—«Нѣтъ, его жестъ бываетъ и долженъ быть жестомъ человѣка»—отвѣчаетъ В. Брюсовъ.

Точно откуда-то сверху, точно съ громаднаго разстоянія, прозвучалъ откликъ на споръ Д. С. Мережковскаго. Почтенный писатель, во-первыхъ, почему-то рѣшилъ, что и Вяч. Ивановъ, и А. Блокъ (а кстати, кажется, ужъ и Брюсовъ?) своими статьями сыграли въ руку черной реакціи. Это, впрочемъ, относится уже къ области «усмотрѣнія» и «попеченія», и спору не подлежитъ. Но, во-вторыхъ, Мережковскій, какъ кажется, вообразилъ, будто «языкомъ боговъ» наши поэты называли языкъ свой, будто себя публично объявили они обладателями этихъ божественныхъ глаголовъ. Въ то время, какъ на самомъ дѣлѣ они выставляли этотъ «языкъ» какъ идеалъ для себя и другихъ въ равной мѣрѣ. Приписавъ имъ «гордыню», было довольно удобно спрашивать: не приняли ли поэты наши за языкъ боговъ собственное косноязычіе? и восклицать: мы не поняли ихъ языка, а отчего языкъ Гомера и Данте намъ понятенъ!

Объ удобствѣ позиціи Мережковскаго распространяться не стоитъ. Но неужели онъ думаетъ, что языкъ Гомера и Данте былъ столь же внятенъ, столь же божественно звученъ слуху ихъ современниковъ, сколь онъ звученъ для насъ. Неужели онъ думаетъ, что и своимъ современникамъ Гомеръ и Данте не были тяжелы? Намъ думается: современникъ Гомера остолбенѣлъ бы отъ изумленія, если бы могъ перенестись, подобно Андерсеновскому баккалавру, на нѣсколько столѣтій впередъ, если бы узналъ о божественности, единственности, громадности пѣсенъ этого стараго слѣпца, того, кого любилъ онъ провожать насмѣшкой и ироническими сравненіями съ покойными Орфеемъ и Линомъ.

Не припишите мнѣ желанія равнять Вяч. Иванова съ Гомеромъ! Суть не въ сравненіи талантовъ, а въ ихъ единственности...

## IV. Канонъ, или о маленькомъ и большомъ Б.

Если чѣмъ и грѣшатъ высказавшіеся за канонъ поэты, то именно скромностью.

Когда эта скромность чрезмѣрна, когда божественность Гомера иль Данте мерещится слишкомъ высокимъ, слишкомъ недосягаемымъ идеаломъ, передъ поэтомъ возникаетъ опасность.

...Когда тебя, Мицкевичъ вдохновенный,
Я застаю у Байроновыхъ ногъ,
Я думаю: поклонникъ униженный,
Возстань, возстань, и вспомни: самъ ты богъ...

Не въ «омертвѣньи» опасность. Не «мертвенныя застывшія формы академизма» разумѣются подъ проповѣдуемымъ Вяч. Ивановымъ канономъ. Нѣтъ, душа только тогда и становится «душой живою», когда она добровольнымъ самоограниченіемъ подчиняется высшему «я». Не внѣшняя узда, въ видѣ незыблемости внѣшнихъ формъ и пріемовъ, налагается въ канонѣ на творчество,—но внутренняя покорность «законамъ бытія», дающая ей жизнь «во всемъ и со всѣмъ». Творческая душа должна укладываться во внутреннія рамки каждаго рода творчества, который она оживляетъ. «Сонетъ долженъ быть сонетенъ»—такова одна изъ частныхъ формулъ этого императива. И совсѣмъ не въ духѣ его была бы такая формула: «Сонетъ долженъ быть написанъ десятисложнымъ размѣромъ, съ такою-то схемою риѳмъ, съ такою-то чередою М. и Ж. окончаній и т. д.» И вотъ, подобно тому какъ каждая форма, такъ и все творчество должно быть опредѣлено не внѣшнимъ, а внутреннимъ канономъ.

Но нѣчто другое «жадно подстерегаетъ» исполнителя каноническихъ правилъ. Не академизмъ, но обезличеніе. Постараемся выяснить это.

«Внутреннее самоограниченіе» несильной художественной личностью можетъ быть понято, какъ ограниченіе собственнаго творческаго «я» чьимъ-либо другимъ, сильнѣйшимъ,—творчество котораго утверждается каноническимъ, а потому образцовымъ. Разъ канонично творчество Данте, Гомера, Пушкина или Гоголя,—значитъ, мое творчество должно приближаться къ творчеству этихъ великихъ. Такъ разсуждая, какой-нибудь «первый и единственный» «Андрей Бѣлый» начинаетъ стремиться быть вторымъ «гоголемъ» или «некрасовымъ». Единственный и незамѣнимый «Александръ Блокъ I» —въ потѣ лица трудится надъ воскрешеніемъ въ себѣ, скажемъ, Данте,—

ставить себѣ идеаломъ быть Дантомъ II.—Вотъ примѣръ «соблазна» Ивановскаго канона.

«Соблазненный канономъ»—это владѣлецъ уютной яхты, который, устрашась огромности предстоящаго ему пути, не довѣряя крѣпости своихъ мачтъ и надежности парусовъ, видя огромный пароходъ, обгоняющій ее,—проситъ капитана «взять его на буксиръ».

У Блока («Вольныя Мысли»):

Мы огибаемъ яхту, какъ прилично,
И вѣжливо, и тихо говоритъ
Одинъ изъ насъ: «Хотите на буксиръ?»

Но въ стихахъ Блока:

И съ важной простотой намъ отвѣчаетъ
Суровый голосъ: «Нѣтъ, благодарю».

А «соблазненный» отвѣчаетъ: «пожалуйста, возьмите».

Но вѣдь путь, совершенный на буксирѣ, не зачтется художнику за совершенный.

Для иныхъ «канонъ»—это змѣй, обвившійся вокругъ древа. Онъ говоритъ имъ:

«Вкусите плодъ, и будете какъ боги».

Какъ «боги», не какъ Богъ. И соблазненные, падшіе, они (художники) становятся какъ боги. Увы, ихъ (боговъ) уже становится много: они начинаютъ писаться—тѣми же литерами, что ихъ прототипы, правда,—но... уже съ маленькой буквы. Великій Панъ и малые панове.

Не академизмомъ страшенъ канонъ, но опасностью «потерять лицо».

Сильная творческая душа, сильная познаніемъ качества и количества своего «я», искушаясь и преодолѣвая искушенія, найдетъ въ себѣ твердость выполнить непогрѣшно канонъ, и остаться собою, и найти себя, Бога въ Себѣ, а не въ себѣ такого-то бога. Это будетъ тогда, когда канонъ Гомера или Данте будетъ использованъ ею не какъ цѣль, а какъ средство, какъ методъ для выявленья себя. Это будетъ тогда, когда художникъ совершитъ путь лишь по путямъ Гомера и Данте, но не на ихъ буксирѣ,—а самъ, своею силой. Видя вдали очерки ранѣе проплывшихъ судовъ, не тратя времени на поиски путей и на блужданья, онъ лучше сбережетъ силы свои и скорѣе достигнетъ страны обѣтованной. Компасъ, маякъ, карта—необходимы мореплавателю такъ же, какъ самое судно. Прежнимъ мореходамъ нужны были звѣзды и солнце для опредѣленія пути. Нынѣшніе могутъ, пользуясь картами, двигаться безъ обращенія къ солнцу и звѣздамъ. И «канонъ»—не есть ли такая карта?

Можетъ быть, нормы канона, въ своей сущности—совпадаютъ съ властнымъ, съ единственнымъ требованіемъ, предъявляемымъ творчеству самою Матерью творчества, имманентною ему силой,—Искусствомъ. А требованіе этой силы, Искусства, къ отдѣльному служителю его—таково:

«Стремись выявить свою сущность».

Или: «Есть книга—голубиная за семью печатями, въ которой незримо и нелюдьми ведется сверхмірная лѣтопись всемірнаго искусства.—Старайся быть занесеннымъ въ нее—не инымъ шрифтомъ, чѣмъ назначенъ тебѣ, и не иными литерами, чѣмъ назначены тебѣ,—ибо этого достичь ты не можешь,—но должными, назначенными тебѣ, шрифтомъ и литерами,—только съ большой буквы».

Можетъ быть это требованіе художникъ и исполнитъ, если слѣдовать будетъ неуклонно именно вожатаю своему—внутреннему канону?

Канонъ—всеобщій нормативный законъ, категорическій императивъ для творческаго поведенія художника. Исполняя всеобщую норму, ты не подражаешь.

Ибо вполнѣ исполнить его никто не можетъ.

Самое понятіе «нормативности» исключаетъ возможность подражать въ исполненіи. И то, что воспринимается какъ подражаніе, что есть подражаніе — уклоненіе отъ канона, будучи подражаніемъ «великимъ» именно въ томъ, въ чемъ тѣ согрѣшили противъ канона — а противъ канона грѣшили величайшіе изъ великихъ.

И именно потому совѣтуетъ поэтъ:

Не подражай: своеобразенъ геній
И собственнымъ величіемъ великъ;
Доратовъ ли, Шекспировъ ли двойникъ,
Досаденъ ты...

Е. Баратынскій.

Потому что и Шекспиръ противъ канона грѣшилъ.

Только Богъ, когда въ седьмой день творенья обозрѣлъ созданное имъ, только Богъ могъ найти: «все добро есть». Незыблемые законы повелѣли рыбѣ быть именно рыбою, птицѣ именно птицею. И то былъ единственное исполненіе канона.

Когда мы, обозрѣвая творенье искусства, находимъ, что оно—хорошо, что оно—«добро есть»,—должны бы мы знать, что творецъ его приблизился къ исполненью канона. И можетъ быть именно потому-то Дантовскія терцины суть дѣйствительно, въ мистической сущности своей, терцины. Потому сонеты Петрарки—безконечно сонетны, что въ нихъ приближеніе творцовъ ихъ къ канону было почти предѣльнымъ...

*Вл. Пястъ.*

# Листъ.

Никому въ голову не можетъ прійти подвергать сомнѣнію музыкальный геній Листа. Въ тотъ моментъ, когда въ критикѣ и въ публикѣ воцарился бы презрительный взглядъ на композиторскую дѣятельность Листа, каждый чувствующій и понимающій ранг музыкальныхъ цѣнностей энергично вступился бы за умаляемаго въ его значеніи гиганта. Но мы переживаемъ обратный моментъ: тенденціозное со всѣхъ сторонъ и чрезмѣрное превознесеніе Листа, а также снова и опять (но по другому) переоцѣнивающее сопоставленіе его съ его великимъ другомъ Вагнеромъ. Вотъ почему надлежитъ быть осмотрительнымъ и всѣмъ не раздѣляющимъ тенденціозности не можетъ быть поставлено въ укоръ внесеніе значительныхъ ограниченій въ панегирическіе отзывы о Листѣ, несмотря на невѣжливость этихъ ограниченій въ виду всюду празднуемаго столѣтняго юбилея геніальнаго автора Данте.

Листъ—достойный наслѣдникъ великой эпохи нѣмецкой музыки по своему мастерству, по той власти, которая была у него, надъ элементами. Въ особенности достойна изумленія его гармонія и инструментовка. Здѣсь онъ соперничаетъ съ Вагнеромъ, который однако еще богаче его *. Но мелодикѣ Листа (если оставить въ сторонѣ слишкомъ отеретичный ладовый критерій) недостаетъ творческой сочности, строгости вкуса, лирической непосредственности и національной непредумышленности; отсюда между прочимъ—его «мѣстный колоритъ», его экзотическая игра въ мадьярство, связанная съ этнографическими изслѣдованіями о музыкѣ цыганъ. По сравненію съ великой эпохой Листъ все же декадентиченъ и именно потому, что «духъ музыки», изъ котораго, по слову Ницше, родилась новая, по германскому античная трагедія Вагнера, этого духа у Листа почти не было.

«Его собственная жизнь», говоритъ Шуманъ (II, 219), «записана въ его музыкѣ. Рано оторванный отъ отечества, брошенный въ возбужденную среду большого города ** уже дитятей и отрокомъ вызывавшій удивленіе, Листъ является еще въ раннихъ своихъ сочиненіяхъ съ одной стороны томящимся словно въ тоскѣ по своей нѣмецкой *** родинѣ, съ другой же стороны фривольнымъ, исполненнымъ легкаго французскаго духа».

---

* Кстати сказать никому изъ нихъ не надо было заимствовать другъ у друга. Случайныя безотчетныя «вліянія» одного на другого, выразившіяся въ большомъ сходствѣ нѣкоторыхъ очень специфичныхъ гармоническихъ ходовъ, могли легко имѣть мѣсто въ періодъ ихъ особенно близкихъ дружескихъ отношеній.

** Парижа.

*** Листъ уроженецъ Райдинга въ Эденбургѣ, то-есть той мѣстности Венгріи, гдѣ много нѣмцевъ. По этнографическому своему типу Листъ совершенно не мадьяръ. Весь его обликъ ясно говоритъ о чистоевропейскомъ (славяногерманскомъ) его происхожденіи. Современники и въ томъ числѣ Шуманъ находили въ его лицѣ сочетаніе чертъ Шиллера и Наполеона, что крайне характерно и притомъ не столько даже въ этнографическомъ, сколько въ психологическомъ отношеніи.

Шуманъ говоритъ дальше о томъ, что Листъ словно запоздалъ стать такимъ композиторомъ, какимъ могъ бы вырасти, судя по его генію, ибо слишкомъ много и слишкомъ рано дѣйствовалъ, какъ виртуозъ. Отчасти можетъ быть это и вѣрно. Листъ—Wunderkind совсѣмъ въ иномъ, уже болѣе новомъ и опасномъ смыслѣ, нежели каковымъ былъ, напримѣръ, Моцартъ. Листъ — долгое время бездомный демонъ, бродячій виртуозъ, такой же какъ и Паганини, у котораго онъ по собственному своему признанію многому научился *... Въ обоихъ жила и съ обоими умерла нѣкая тайна виртуозности.

Однако удачная судьба, вообще жизнь столь значительныхъ и притомъ волевыхъ людей, какъ Листъ, съ особою явственностью говоритъ объ ихъ природѣ, ибо ихъ природа является властной созидательницей ихъ жизни...

Такъ или иначе но съ Листомъ вошло въ нѣмецкую музыку многое, дотолѣ ей чуждое. Интернаціонализмъ, богема, экзотика, цыганственность, риторика, эротизмъ и, наконецъ, просто пошлость...Листовская пошлость—одна изъ интереснѣйшихъ проблемъ для психологіи индивидуальностей. Ни одинъ великій композиторъ (кромѣ, можетъ быть, единственнаго—Баха) вовсе конечно не избѣгъ пошлости, но, во-первыхъ, ни у кого нѣтъ ея въ такомъ ужасающемъ размѣрѣ, какъ у Листа, а во-вторыхъ, всюду она легко находитъ себѣ объясненіе въ личныхъ и бытовыхъ чертахъ автора, какъ lapsus linguae musicae, какъ невольное соскальзываніе вкуса въ моменты духовной или творческой слабости, когда крѣпнетъ въ душѣ обывательское и заглушаетъ голосъ изъ глубины... Но какъ понять пошлость, раздающуюся изъ глубины, какъ понять попустительство и словно соучастіе со стороны огромнаго и тонкаго художественнаго и свѣтскаго ума, не только не пытающагося заглушить голосъ этой пошлости, но то съ ехидствомъ, то съ задорнымъ вызовомъ и всегда съ хитрымъ расчетомъ изобрѣтающаго резонаторъ для этого голоса? Одинаково отпугиваютъ отъ Листа оба предположенія и о неосознанности имъ своей пошлости и о сознательности ея. Въ его творчествѣ попадаются психологически нераспутываемые клубки пошлостей, надъ пряжей которыхъ работали пріявшая сознательность, прозрѣвшая «воля» и почему-то потерявшій самосознаніе, чѣмъ-то одержимый «интеллектъ»... Какъ всѣ полудіонисическія, полусократическія натуры, Листъ чувствовалъ и владѣлъ только крайностями окраинъ той области, въ которой творилъ. Въ музыкѣ таковыми являются, по одну сторону

* Шуманъ разсказываетъ (II, 23—24 Reclam), какъ Листъ сыгралъ однажды публично три композиціи: Концертъ Мендельсона, Карнавалъ Шумана и Этюды Гиллера, познакомившись съ этими вещами за нѣсколько дней до концерта, то-есть исполнилъ ихъ какъ бы съ листа.

аффектъ, по другую—математизмъ. И музыкальная пошлость Листа есть аффектъ пошлости, фиксированный и формулированный музыкальнымъ математизмомъ, какъ безучастнымъ соучастникомъ. Отсюда у Листа многое и не только пошлость звучитъ аффектированно.

«Листъ вдохновенно карикатуритъ», сказалъ однажды Шуманъ (II, 149) Аффектація, карикатурность суть неизбѣжное слѣдствіе листовскаго духовнаго и душевнаго склада; отсюда эротическое * какъ аффектація и карикатура эроса, и экзотическое, какъ аффектація и карикатура расы.

Эти черты Листа провели непереступаемую грань между типичнѣйшими проявленіями его несомнѣнно грандіознаго творчества и творчества великой эпохи, съ которою онъ связанъ преемственностью мастерства. Отношеніе Листа къ предшествовавшей ему нѣмецкой музыкѣ можно до нѣкоторой степени уподобить отношенію выродившагося барокко къ Микель Анджело. Аффектація вовсе не исключаетъ искренности. Но и искренность вовсе еще не предполагаетъ даже въ талантливомъ композиторѣ аполлиническаго дара такъ претворять матеріалъ всѣхъ своихъ высокихъ и глубокихъ переживаній, чтобы порожденные имъ звуковые образы были вполнѣ индивидуальны и непредумышленно автономны по своей формѣ, по своему стилю, т.-е. какъ бы естественны, и чтобы элементы были подлинны, насыщены переживаніями и въ цѣломъ даннаго звукового творчества не чувствовалось математизированія все еще не разрѣшенныхъ и словно неразрѣшимыхъ въ катарзисѣ аффектовъ... Несомнѣнно Листъ со своею исключительною сердечностью былъ всегда искрененъ (даже въ неискренности, какъ на это тонко указалъ Леонидъ Сабанѣевъ*; онъ былъ искрененъ столь же въ своей эротикѣ, сколь и въ мистическихъ и религіозныхъ переживаніяхъ. Но что касается послѣднихъ, то можно съ увѣренностью сказать: наиболѣе глубокихъ изъ нихъ, наиболѣе цѣнныхъ, наиболѣе индивидуально-интимныхъ (если они у него скептика, а слѣдовательно и суевѣра дѣйствительно были) онъ по основнымъ стихіямъ своего духа въ законченной своей формѣ отобразить вовсе не былъ въ состояніи даже приблизительно; здѣсь онъ, конечно, долженъ былъ съ острою горечью покорнаго отреченья и съ удвоеннымъ скептицизмомъ признаться себѣ, что «мысль изреченная есть ложь»... Я думаю, что то же происходило съ лучшими чистѣйшими и благороднѣй-

* Съ геніальнымъ остроуміемъ выразился однажды о Листѣ Ницше: Liszt: oder Schule der Geläufigkei tnach Weibern (VIII, 117)... Geläufigkeit—математизмъ; Weiber—аффектъ. Характеръ чувственности Листа (какъ она проявлялась въ его музыкѣ)—совсѣмъ иной, нежели у другихъ не менѣе чѣмъ онъ страстныхъ натуръ, напримѣръ, у Гёте, Бетховена или Вагнера. Въ Листѣ преобладаетъ libido, и онъ первый внесъ въ музыку голое сладострастіе, отвлеченное отъ сопутствующихъ моментовъ, его оправдывающихъ, очищающихъ, свободное отъ эстетическихъ и этическихъ рефлексій.

** Еженедѣльникъ Музыка № 45. 1911.

шими чувствованіями этой въ высшей степени загадочной натуры... И Шуманъ рѣшается обобщить сказанное мною въ слѣдующемъ афоризмѣ (I, 43 — 44). «Представленіе момента въ теченіе его длительности. Неистовый Роландъ не былъ бы въ состояніи создать Неистоваго Роланда; любящее сердце скажетъ о себѣ меньше всего. Чрезмѣрная фантастичность* композицій Листа могла бы начать формироваться въ образы, если бы онъ началъ признавать это. Изумительнѣйшія тайны творчества можно было бы изслѣдовать на этомъ предметѣ... Вѣдь чтобы что-либо двинуть дальше, нельзя стоять на этомъ»... Вотъ, кстати сказать, — сокрушительный выпадъ (и притомъ чей! «романтика», Шумана), выпадъ противъ того принципа, который прославляется въ настоящее время подъ названіемъ «эмоціонализма» и противопоставляется якобы пустому отощавшему «формализму» тѣхъ, чья форма безъ остатка претворяетъ матеріалъ «эмоцій», какъ бы сильны онѣ ни были...

Лишенный дара воплотить интимное свое благочестіе въ индивидуальномъ стилѣ Листъ въ религіозно-музыкальныхъ твореніяхъ опирается на вѣроисповѣданіе, перемѣшивая музыкальную соборность католицизма съ личной музыкальной манерой, передающей необузданные порывы его богоисканія. Опять своего рода «аффектъ» сопрягается со своего рода «математизмомъ». И что̀ бы тамъ въ глубинѣ своей великой и странной души ни чувствовалъ Листъ, на нотной бумагѣ ясно видимы плохо стертыя ковычки, сжимающія слово религія, цитируется экстазъ вѣрующаго, благочестіе выступаетъ, какъ своеобразная стилизація и модернизація церковности; гдѣ же встаетъ передъ нами не аббатъ, а живой Листъ, тамъ «нутро», т.-е. не вобранный въ творческое кольцо смятенный молитвенный порывъ и неистовый непрестанный стукъ въ запертую дверь.

Поистинѣ надо быть прекраснодушнымъ и незлобивымъ Петромъ Ильичемъ, чтобы слѣдующимъ образомъ писать о духовныхъ композиціяхъ Листа. Приведу два отрывка*.

На стр. 62 Чайковскій говоритъ по поводу ораторіи Christus слѣдующее.

«Въ послѣдніе годы Листъ исключительно предался сочиненію духовной музыки, къ которой влечетъ его глубоко-религіозное настроеніе его прекрасной, дѣйствительно христіански-незлобивой души. И въ самомъ дѣлѣ, едва

---

* Шуманъ очевидно хотѣлъ обозначить этимъ словомъ формальную качественность, то, что нынѣ зовется импрессіонизмомъ... Фантастика же Листа по своей матеріи феерична, декоративна, а главное неоригинальна: то Мендельсонъ, то Шопенъ.

** Музыкальные фельетоны и замѣтки Петра Ильича Чайковскаго (1868—1876).

ли кому изъ композиторовъ удавалось въ музыкѣ такъ удачно (!!) выразить глубоко-захватывающую поэзію христіанской любви. Въ его Святой Елизаветѣ есть такіе неотразимо-трогательные эпизоды (смерть Елизаветы), съ которыми ничто подобное не можетъ сравниться. Въ мессахъ Бетховена, проникнутыхъ все тѣмъ же духомъ мрачнаго (!?) отчаянья въ борьбѣ съ жизнью (?), выразителемъ котораго въ первой половинѣ нашего вѣка былъ Байронъ, слышится вопль изнемогающей души, безплодно ищущей себѣ исхода *; въ нихъ литургическій текстъ есть не болѣе, какъ предлогъ для могучихъ лирическихъ изліяній этого чисто-субъективнаго (?) генія. Листъ, который въ религіи нашелъ (?!) себѣ примиреніе и покой, напротивъ, въ своихъ духовно-музыкальныхъ сочиненіяхъ старается объективно (?) выразить звуками поэтически-трогательную идею христіанскаго смиренія и любви. Онъ также далекъ отъ классической сухости (!) церковныхъ сочиненій Баха, Генделя и даже Керубини, какъ и отъ мессъ Бетховена, которыя, какъ я пояснилъ выше, суть тѣ же, исполненныя поэтическаго лиризма, симфоніи, приложенныя только къ церковному тексту»...

А на стр. 70 Чайковскій пишетъ слѣдующее о «трудной, но блестящей фантазіи Листа на древнюю амвросіанскую мелодію: «Die sirae est venturus»: «Эту превосходную, въ высшей степени характерную тему Листъ разработалъ съ великимъ, достойнымъ удивленія мастерствомъ посредствомъ формы варіаціи. Здѣсь онъ сумѣлъ совокупить все богатство своей оркестровой и гармонической техники, чтобы вызвать въ слушателяхъ представленіе тѣхъ фантастическихъ ужасовъ, какими полна средневѣковая пляска смерти»...

Критическіе промахи Чайковскаго общеизвѣстны. Но въ приведенныхъ выдержкахъ поражаетъ не столько непостиженіе души Листа, сколько непониманіе, все-таки удивительное для автора Патетической Симфоніи, того, что въ особенности у величайшихъ художниковъ, каковы «сухой» Бахъ и «мрачный» Бетховенъ, высочайшее вдохновеніе уже—непроизвольно религіозно, а сильнѣйшее религіозное переживаніе для своего завершеннаго воплощенія не требуетъ амвросіанскихъ цитатъ и объективности церковно-музыкальной традиціи. И религія Гоголя заключена въ нѣкоторыхъ неизбранныхъ мѣстахъ его чистаго художества, а не въ Избранныхъ мѣстахъ изъ переписки съ друзьями... «Тамъ, гдѣ религія становится искусственной, на долю искусства выпадаетъ дѣло спасенія религіознаго зерна», сказалъ однажды Ваг-

* Т.-е. какъ разъ насборотъ: «вопитъ» не Бетховенъ, а именно Листъ!

неръ... Сколь отрицательный смыслъ получаетъ полуцэрковная музыка Листа и всѣхъ его подражателей при свѣтѣ этихъ глубоко мудрыхъ словъ.

Но Чайковскому не дано было понять, что, не говоря уже о непроизвольной религіозности иныхъ моментовъ чистой музыки Бетховена, неизмѣримо выше всей клерикальности Листа и подлиннѣе ея по благочестію даже спеціальныя духовныя пѣсни Бетховена на текстъ Геллерта, въ особенности потрясающая Busslied (Покаянная).

Несравненный артистъ психологіи Ницше въ 158-мъ афоризмѣ второго тома Человѣческаго, слишкомъ человѣческаго, какъ-будто разгадалъ проблематическую душу Листа, хотя и не упомянулъ при этомъ его имени. Вотъ что онъ пишетъ (III, 277—278). «Одна изъ матерей искусствъ. Въ нашъ скептическій вѣкъ для настоящей набожности необходимо обладать почти грубымъ героизмомъ честолюбія; фанатическаго сомкнутія вѣждъ и колѣнопреклоненія уже недостаточно болѣе. Развѣ это не возможно, чтобы честолюбіе — по набожности быть послѣднимъ на всѣ времена—могло стать родителемъ послѣдней католической церковной музыки, какъ оно уже стало родителемъ послѣдняго церковнаго архитектурнаго стиля? (Его называютъ стилемъ іезуитовъ)».

XIII псаломъ* Листа со своею почти... навязчивою набожностью является реальнымъ отвѣтомъ на вопросъ Ницше...

Знавшіе Листа и его друзья увѣряютъ, что въ личной жизни онъ былъ «ангеломъ доброты». Его сердечность, нелицепріятіе, готовность прійти на помощь, отсутствіе зависти и мстительности, все это подтверждается достовѣрными фактами его жизнеописаній. Но ангелъ ушелъ въ личную жизнь вмѣстѣ съ своей добротой и нигдѣ въ искусствѣ Листа съ достаточною выпуклостью не отобразился. Если всѣ біографическія свѣдѣнія о Листѣ были бы затеряны и характеръ его личности пришлось бы реконструировать по даннымъ его творчества въ порядкѣ ихъ большей или меньшей яркости, то пришлось бы говорить не объ ангелѣ, а о демонѣ ироніи, и не о безграничной добротѣ сердца, а о необузданныхъ его страстяхъ.

Листъ—артистъ—жуткій колдунъ въ сутанѣ аббата; это—Клингзоръ, Klingsor von Ungarland, среди великихъ германскихъ композиторовъ: онъ пріѣхалъ изъ Венгріи въ сердце Германіи—въ Тюрингію, чтобы освѣжить и

---

* Великолѣпно исполненный недавно въ юбилейномъ концертѣ подъ управленіемъ такого значительнаго, а главное художественно-искренняго, чуждаго манерной виртуозности толкователя, какимъ является Эрнстъ Вендель.

закрѣпить художественныя черты своей расы, начавшія потухать за время пребыванія его рода въ странѣ мадьяръ.

Постановкою произведеній Вагнера, въ особенности премьерой Лоэнгрина на веймарской сценѣ, Листъ навсегда связалъ свое имя съ исторіей священнаго города Германіи, но увидѣть духовными очами Гёте и сжиться съ цѣльнымъ образомъ его личности для Листа оказалось невозможнымъ, несмотря на то, что со смерти Гёте прошло всего пятнадцать лѣтъ, когда Листъ поселился въ Веймарѣ... Чтобы стать правовѣрнымъ веймарцемъ, какъ его соотечественникъ Гуммель, для этого Листъ былъ не только внутренно чуждъ Гёте, но и слишкомъ значителенъ, какъ индивидуальность. Попытка же Листа стать однимъ изъ верховныхъ боговъ веймарскаго Олимпа до сихъ поръ ощущается всякимъ безпристрастнымъ жителемъ или посѣтителемъ Веймара, какъ непріятная претензія.

Что Листъ почти вовсе не конгеніаленъ Гёте, ясно до конца уже изъ его пѣсенъ на слова Гёте. Только одна сторона Гёте, и то сильно преломленная, нашла себѣ могучій откликъ въ душѣ и въ творчествѣ Листа. Это—Мефистофель. Здѣсь не мѣсто подвергать сравненію кривыя и ломаныя линіи гётевскаго и листовскаго портретовъ Сатаны. Не во всемъ сходство: много и различія*. Но несомнѣнно одно, что на ряду съ острою эротикой грозная иронія Нечистаго является тою темою, которая окрыляла композитора Листа къ взлётамъ, уносившимъ его на равную почти высоту съ его предшественниками. Кромѣ извѣстныхъ вальсовъ Мефистофеля (Эпизоды изъ Фауста Ленау) Листъ написалъ симфонію Мефистофеля и мефистофельски рискнулъ назвать ее Faustsymphonie. Не видѣть, что темы Фауста напыщенно-пустозвонны при всей ихъ формальной пластичности, увы, слишкомъ формальной вслѣдствіе разсудочно-необычной моделлировки (напримѣръ, явно нарочитыя трезвучія первой темы), не слышать и не видѣть этого значитъ не только не понимать Гёте, но и самого Листа, геніальное въ Листѣ, не схватить до ужаса живого образа его Мефистофеля. «Въ финалѣ Faustsymphonie», пишетъ одинъ комментаторъ, «нѣтъ новыхъ темъ: Мефистофель лишь искажаетъ прежнія темы Фауста, получившія новый оттѣнокъ ироніи, сардоническаго смѣха. Это чрезвычайно удачная мысль Листа лишній разъ подчеркиваетъ его глубокое отношеніе къ воплощенію задуманныхъ идей. Въ странномъ неузнаваемомъ видѣ проносятся передъ нами темы Фауста на фонѣ необычайныхъ сатаническихъ гармоній».

---

* Логе Вагнера конечно ближе Мефистофелю Гёте, нежели Сатана Листа.

Оставляя безъ обсужденія весьма сомнительную возможность съ помощью столь разсудочной хотя и «удачной мысли»* «воплощать» «идеи», скажу прямо, что очень подозрительною является первичность, позитивность тѣхъ темъ, которыя столь безмѣрно выигрываютъ отъ своего обращенія и даже искаженія. Листъ полонъ творческихъ жизненныхъ соковъ, онъ побѣдоносенъ, утвердителенъ, воплощая «духъ отрицанія». Съ музыкальной точки зрѣнія проблема искажающаго обращенія темъ въ симфоніи Листа можетъ быть рѣшена или въ ту сторону, что темы Фауста суть вывѣтренныя приглаженныя темы Мефистофеля, принявшія «странный, неузнаваемый» и при томъ по-моему очень скучный «видъ», или же въ ту сторону, что «удачная мысль» Листа удачна въ литературно-программатическомъ смыслѣ, «воплощеніе» же «идеи» Мефистофеля совершилось совсѣмъ независимо отъ этой «удачной мысли»: просто, начало мефистофелевское является столь центральнымъ для генія Листа, что ему въ высокой степени безразлично съ чего и какъ начать рисовать своего діавола, съ копытъ или съ макушки; все равно выйдетъ поразительное сходство; ему неважно качество матеріала для лѣпки; вѣдь стоитъ ему только приступить къ ней, какъ любой матеріалъ превращается въ чистое золото и притомъ послушное, какъ чистый воскъ; такъ худосочныя темы Фауста мгновенно зажили энергичною жизнью, лишь только къ нимъ властно прикоснулась животворящая идея Мефистофеля.

Если бы мейстеръ Листъ находился хотя бы въ отдаленной степени духовнаго родства съ докторомъ Фаустомъ, онъ не сбивался бы въ темѣ Маргариты въ приторность плохенькаго чувствительнаго романса, который не только по индивидуальной и типовой, но и по бытовой своей окраскѣ не отвѣчаетъ образу Гретхенъ. Въ этой пьесѣ (II часть симфоніи) нѣтъ даже ничего не только національно-нѣмецкаго, но и общегерманскаго; такъ могъ бы «воплотить» въ звукахъ образъ Гретхенъ не только «плоскій» (по выраженію Вагнера) Гуно, но и любой не слишкомъ національный русскій, напримѣръ, Сѣровъ, Чайковскій, Аренскій... Листъ понятно не пожелалъ отнестись къ характеристикѣ Гретхенъ такъ сказать экзотически, взять нѣмецкое, какъ исторически-бытовой «колоритъ»; его намѣреніемъ было, какъ говоритъ комментаторъ, «иллюстрировать идею о вѣчно-женственномъ», но всечеловѣческій характеръ листовскаго музыкальнаго воплощенія этой идеи сильно отдаетъ дурнымъ вылощеннымъ интернаціонализмомъ. Конечно вѣчно-женственное въ томъ аспектѣ, въ какомъ оно явля-

*) Эта «удачная мысль» осѣнила еще до Листа изобрѣтательную на всякіе полумузыкальные кунштюки голову Берліоза, который тоже «обращалъ» темы намѣренно, для травестіи.

лось очамъ Гёте (или отчасти подъ вліяніемъ его образа у Владиміра Соловьева) было закрыто для Листа (и тутъ неумѣстно предположеніе о мысли изреченной» какъ «лжи»), но все-таки нельзя снова и опять не обратить вниманія на то, что получается, когда даже высочайшая космическая идея, прошедшая чрезъ такое сердце, концепированная такимъ мозгомъ, какъ у Листа, въ своемъ воплощеніи минуетъ посредствующую стадію національной или расовой соборности... Chorus mysticus, долженствующій увѣнчать все зданіе фаустовской симфоніи, является блѣднѣйшимъ моментомъ всего произведенія*; ритмическая близость его съ начальной темой Фауста есть опять разсудочное изобрѣтеніе, и, несмотря на участіе человѣческихъ голосовъ, всегда пріятно поражающихъ въ инструментальной пьесѣ, это слабое заключеніе въ особенности въ виду вдохновеннаго блеска всего мефистофелевскаго финала, дѣйствуетъ самымъ расхолаживающимъ, эстетически неубѣдительнымъ и почти фальшивымъ образомъ.

«Нѣкоторые люди умѣютъ выразить свое присутствіе духа и свое участіе только громкимъ кашлемъ, сморканіемъ, кряхтѣніемъ и плеваніемъ; къ числу такихъ, повидимому, принадлежитъ господинъ Гекторъ Берліозъ. Сѣрный запахъ Мефистофеля привлекъ его**, и вотъ онъ долженъ чихать и дышать изо всей силы, такъ что всѣ инструменты въ оркестрѣ суетятся и плюютъ—только у Фауста не движется ни единый волосъ». Такъ пишетъ въ 1829 году знаменитый дирижеръ Цельтеръ***) другу своему Гёте. Надо признать, что Цельтеръ нѣсколько пересолилъ въ своей оцѣнкѣ, но по существу она правильна и, если бы онъ дожилъ до партитуры Листа, (кстати, посвященной Берліозу), то навѣрное повторилъ бы уже сказанное о Берліозѣ, хотя и въ смягченномъ видѣ. Во всякомъ случаѣ и Листъ не шевельнулъ ни единымъ волосомъ ни на головѣ Фауста, ни на головѣ Гретхенъ и о всей симфоніи можно сказать: невыразимое здѣсь совершается; запахомъ сѣры возносимся мы...

Духу Листа былъ несравненно ближе Данте, нежели Гёте, и музыкальная иллюстрація Божественной Комедіи въ общемъ, если оставить въ сторонѣ мефистофелевскую часть Faustsymphonie, удалась ему больше. Вагнеръ, который, разумѣется, склоненъ былъ по разнымъ

---

* Нѣкоторые дирижеры даже выпускаютъ этотъ хоръ.

** Zieht ihn an; ироническій намекъ на строчки: Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.

*** Считается среди музыкальныхъ литераторовъ признакомъ хорошаго тона бранить узость и филистерство Цельтера, интимнѣйшаго друга Гёте. Конечно Цельтеръ не крупный композиторъ, но это былъ навѣрно музыкантъ до мозга костей. Между прочимъ у Цельтера есть пѣсни на слова Гёте и я думаю, что Листу во снѣ не снился такой дивный примитивъ какъ Nähe des Geliebten.

причинамъ преувеличивать значеніе Листа, а въ пику Гуно и Шуману (впрочемъ давшимъ дѣйствительно нехарактерныя и слабыя партитуры) захвалилъ его Фауста, гораздо болѣе правъ, когда онъ говоритъ о его Данте, какъ о «творческомъ актѣ генія-избавителя», которымъ какъ бы довершено «несказанно глубокое стремленіе автора Божественной Комедіи» выйти изъ «ада своихъ представленій черезъ очищающій огонь музыкально-идеальнаго въ рай блаженнаго упованія за свою душу».

Конечно, забывъ о Гёте, о Фаустѣ, о Гретхенъ, о вѣчно-женственномъ, надо удивляться огромному размаху Faustsymphonie, которая однако въ такомъ случаѣ должна безъ подложенной программы казаться произведеніемъ еще болѣе страннымъ, еще болѣе «романтичнымъ», еще болѣе гротескъ.

Параллель между Листомъ и Врубелемъ вообще едва ли возможна, но въ равной мѣрѣ демоническая и по-своему далекая отъ Гёте трактовка Врубеля вслѣдствіе грандіозности своей временами невольно приходитъ на память при слушаніи Faustsymhonie.

Разумѣется, мастерство Листа не покидаетъ его въ теченіе всей симфоніи и даже какъ-то особенно выпукло обнаруживается тамъ, гдѣ композиторъ только играетъ, гдѣ онъ неискренно—искрененъ, или искренно—неискрененъ; но творчески органиченъ, вѣренъ себѣ до конца, цѣлостенъ и неподражаемъ Листъ—только въ Мефистофелѣ. И вотъ уже одно это обстоятельство вынуждаетъ призадуматься надъ совершающимися и будущими судьбами и нѣмецкой и всемірной музыки, если она станетъ устремляться вслѣдъ за Листомъ. Вѣдь самъ онъ, быть можетъ, въ глубинѣ души иногда разсматривалъ свое творчество, подобно Гоголю, какъ проекцію вовнѣ личныхъ свойствъ, дурныхъ и опасныхъ, какъ самоочищеніе... Тогда какъ послѣдователи его ищутъ дальнѣйшихъ достиженій путемъ прививки и развитія въ себѣ титанически-отрицательныхъ его элементовъ и стремятся къ самолюбованію въ зеркалѣ Листа. И вотъ крупную чертовщину смѣняетъ мелкая. За аристократическимъ Мефистофелемъ Листа ковыляетъ, подхихикивая плебейскій шутъ гороховый Тилль Эйленшпигель Штрауса и тоже, «обращаетъ» темы: Листъ—темы Мефистофеля въ темы Фауста, Рихардъ Штраусъ—темы Эйленшпигеля въ темы Заратустры. Оказывается, что нѣмецкая музыка вошла въ сѣрный источникъ Мефистофеля—Листа, чтобы соскользнуть затѣмъ въ грязное поросшее ядовитыми цвѣтами и покрытое блуждающими огоньками болото Эйленшпигеля—Штрауса, а оттуда выбраться на каменистое плато Бекмессера—Регера, гдѣ и потерять окончательно сознаніе, задохнувшись въ безплодной

и обезпложивающей пыли, которая вздымается смерчемъ, именуемымъ необахіанствомъ... Но, какъ однажды сказалъ Гёте, «передъ грозой подымается въ послѣдній разъ съ огромной силой пыль, которая вотъ вскорѣ и надолго должна быть примята». (Vor dem Gewitter erhebt sich zum letzten Male der Staub gewaltsam der nun bald für lange getilgt sein soll. Goethe Sprüche in Prosa № 84).

Листъ—великъ, но единственень; и у него можно и должно многому учиться, но другое дѣло продолжать его линію; тутъ нельзя не воскликнуть: пусть Листъ и останется единственнымъ! Вѣдь подобно тому, какъ Мефистофелемъ запрыгали маскирующіеся сверхчеловѣками Эйленшпигели, за Листомъ-эротикомъ засѣменили только эротическіе эстеты и эротоманы. Съ появленіемъ Листа изъ нѣмецкой музыки сталъ уходить Аполлонъ; функціи послѣдняго въ творчествѣ Листа приняли на себя Великій Умникъ, подсказывавшій Листу «чрезвычайно удачныя мысли» въ родѣ обращенія и искаженія пустопорожнихъ мѣстъ и тому подобныя ладныя и неладныя преднамѣренности, и Демонъ Виртуозности, съ необычайной ловкостью помогающій ему отстраивать изъ марева вполнѣ солидныя на видъ зданія.

Отъ столь близкихъ и дорогихъ современности миражей Листа мысль невольно переносится къ ens realissimum стараго итальянскаго мастера Доменико Скарлатти, столь родственнаго музыкальному германизму и въ то же время напоминающаго Листа по изощренной виртуозности своей, только вполнѣ обоснованной художественно и творчески интегрированной. У этого (на поверхностный и обидноснисходительный взглядъ модернистовъ) автора незатѣйливыхъ примитивовъ можно встрѣтить сходныя съ Листомъ всклики—мефистофельскія «эмоціи». Развѣ не отдать всей чертовщины Листа за нѣсколько тактовъ нѣкоторыхъ сонатъ Д. Скарлатти, говорящихъ о томъ же, но съ цѣломудреннымъ лаконизмомъ непостижимо сосредоточенной и притомъ чистомузыкальной рѣчи.

Листу подчинена была лишь плоть музыки; онъ—эстетическій матеріалистъ по своей природѣ, тщетно рвущійся изъ ея оковъ. Стараго «духа музыки» у Листа почти не было. Отсюда—риторическій характеръ его твореній. А риторикѣ всегда легче подражать, нежели органическому созиданію мелоса, ибо достаточно однажды приноровиться къ ея подходамъ и пріемамъ: дальнѣйшее усовершенствованіе и развитіе ихъ обезпечено прилежному; въ особенности же это нетрудно, если риторикой освящается пошлость; къ листовской мистической пошлости, пошлости подозрительнаго мефистофельскаго происхожденія легко прислониться

пошлости откровенной, несомнительной, которой такъ много въ современной музыкѣ. Далѣе, эротизмъ, вскормленный безпринципнымъ (или, если угодно, очень принципіальнымъ) эстетствомъ, также дорогъ современной душѣ. Оттого укрощенная и просвѣтленная въ Парсифалѣ Иродіада — Кундри снова выскочила въ образѣ Саломеи Штраусъ. Если къ тому же сообразить, что Листъ является однимъ изъ творцовъ современной эстрады *, то положеніе: «Листъ—отецъ модернизма» становится похожимъ на правду. Однако модернистамъ такъ же далеко до безупречности и грандіозности мастерства Листа, какъ и до мастерства его предшественниковъ. Этому подражать они не въ состояніи и льнутъ только къ его слабымъ сторонамъ. Отсюда музыкальная политика сплоченнаго большинства повелѣваетъ поставить Листа надъ Вагнеромъ, такъ какъ послѣдній, изъ всѣхъ великихъ композиторовъ наиболѣе осуществившій между прочимъ и то, къ чему порывается и на чемъ срывается современность, наиболѣе слѣдовательно мѣшаетъ послѣдней кичиться своимъ прогрессомъ и своими достиженіями. Вагнеръ только въ оперной драматургіи выступилъ сознательнымъ революціонеромъ, въ музыкѣ же онъ просто творилъ свободно, свободный и отъ старыхъ и отъ новыхъ доктринъ, то безотчетно для себя реформируя музыку, то измѣннически возвращаясь вспять къ «незатѣйливому примитиву» діатонизма, мажора, минора, трезвучій. Съ Листа же и волны музыкальной стихіи никогда не могли смыть присосавшихся къ нему реформаторскихъ идей. Весь огромный и сложный теоретическій и практическій аппаратъ его творчества прельщаетъ и эпигоновъ и виртуозовъ и модернистовъ, большая часть которыхъ обольщена уже тѣмъ, что̀ именно образуется съ помощью этого аппарата и съ чѣмъ послѣдній тѣсно связанъ. Но не взываетъ ли послѣдняя священная цѣль, присущая искусству, къ тому, чтобы не слишкомъ довѣрчиво принимать любой методъ, въ виду того что по свойству каждаго сильнаго творчества вмѣстѣ съ долей усвоеннаго метода его впитывается и доля того, на что этотъ методъ направленъ... Неужели допустимо пассивное усвоеніе чьей либо интересной техники или какого нибудь красиваго обычая (ἔθος), безъ дальнѣйшаго углубленнаго разсмотрѣнія неразрывно связаннаго съ нимъ образа мыслей, (ἦθος)?.. Культурѣ важенъ ἦθος и πάθος даннаго искусства, не только его τέχνη; важно конечно не личное нравственное поведеніе его творца и не предумышленная моральная его проповѣдь, а тотъ внутренній этическій жестъ художника, которымъ онъ невольно выдаетъ свои цѣли и указуетъ

* Объ этомъ см. напр. H. Heine B. VI. S. 447 etc. Bibl. Inst.

на свои пути. И вотъ этому жесту Листа художника нельзя не сказать со всею рѣшительностью: н ѣ т ъ!

За время празднованія юбилея Листа неоднократно приходилось слышать эти два положенія: «Листъ—отецъ новой музыки» и «Листъ—отецъ русской музыки». Не входя въ разборъ того, въ какой долѣ истинны и въ какой ошибочны эти положенія, и допуская, что они вѣрны до конца или станутъ таковыми, ибо признаны большинствомъ н о в ы х ъ и большинствомъ р у с с к и х ъ художественными заповѣдями, пришлось бы высказать самыя горестныя опасенія за музыкальное будущее. Что эти опасенія имѣютъ и реальное основаніе, ясно изъ всего предыдущаго изложенія... Двойственность, двуличность Листа, полярности его природы, все это является очень плѣнительнымъ какъ для русской и вообще славянской души, такъ и для общеевропейской moderne Psyche... Слѣдовательно, русская и в ъ т о ж е в р е м я «модная психея» подлежитъ полному покоренію Клингзора-волхва, и ей самою судьбою суждено удивить вселенную созданіемъ такой музыки будущаго, вмѣстѣ съ которой не только исчезнетъ понятіе м у з ы к а и понятіе б у д у щ е е, но и лишнимъ окажется дальнѣйшее становленіе, а можетъ быть и само бытіе...

Однако хочется вѣрить, что музыкальный германизмъ еще не окончательно вытравленъ на Западѣ и что въ нѣдрахъ русскаго народа пробудится и дастъ достойные плоды своя музыкальная энергія, родственная германской настолько же, насколько родственны лирики обѣихъ великихъ двоюродныхъ націй. Хочется думать, какъ это ни обидно русскимъ современникамъ, что до сихъ поръ передъ нами прошли еще только музыкальные Державины, Жуковскіе, Батюшковы, что Пушкинъ и Тютчевы еще впереди, что переведенными на языкъ звука Достоевскимъ (Мусоргскій) и Бальмонтомъ (Скрябинъ) не можетъ ограничиться сумма музыкальныхъ идей и устремленій русскаго народа, и что отчество Листа станетъ уже для ближайшихъ поколѣній чѣмъ-то въ родѣ легендарнаго княженія Трувора въ Изборскѣ... Р у с с к а я м у з ы к а е щ е в п е р е д и.

*Вольфингъ.*

# «Cor ardens» Вячеслава Иванова.

«Со страхомъ и трепетомъ» мнѣ слышится, когда я хочу говорить о лучшей, самой значительной и, можетъ быть, вмѣстѣ съ тѣмъ самой интимной книгѣ одного изъ главныхъ нашихъ учителей и руководителей въ поэзіи, Еще болѣе понятную робость и смущеніе я чувствую, читая страницу посвященія. Какъ многаго нельзя, не сумѣешь и не сможешь сказать! И приходится отвлечься отъ дружескихъ и всяческихъ другихъ отношеній, и видѣть въ печатныхъ строчкахъ даже не то, что видишь, а то, что черезъ нихъ можетъ видѣть всякій, имѣющій глазъ и не злую волю. Тѣмъ болѣе трудно высказываться о цѣлой книгѣ, когда изъ нея вышла всего одна половина. Положимъ, это не могло бы остановить, такъ какъ, какъ бы ни была искусно составлена книга, не писавшаяся какъ таковая, а являющая собою всегда сборникъ лирическихъ стихотвореній, часто случайныхъ и объединенныхъ лишь временемъ написанія. Намъ кажется явленіемъ спеціально нашихъ дней стремленіе объединять лирическія стихотворенія въ циклы, а эти послѣдніе въ книги. Конечно, можно сослаться на «Canzoniere» Петрарки, но дѣло въ томъ, что не является ли данная книга отраженіемъ одного единственнаго чувства поэта? Цѣльность можетъ сохранить лишь циклъ, написанный залпомъ (напр. отдѣлъ «Эросъ» въ «Cor ardens»); или поддерживается она внѣшнимъ намекомъ на фабулу, единствомъ формы («Золотыя завѣсы») и пріемовъ. Во всякомъ же другомъ случаѣ цѣльность будетъ всегда лишь болѣе или менѣе достигнута. Тѣмъ болѣе этого трудно требовать отъ книги. И при всемъ искусствѣ, ловкости и логичности въ составленіи отдѣловъ и въ группировкѣ матеріала, «Cor ardens» все-таки намъ представляется скорѣе прекраснымъ сборникомъ стиховъ, чѣмъ планомѣрно сначала задуманной книгой. Потому мы рѣшаемся говорить о ней, не дожидаясь ея окончанія.

Прежде всего нужно утвердить, что Вячеславъ Ивановъ поэтъ почти исключительно лирическій, если принять во вниманіе, что лирика бываетъ не только любовною, но и религіозною, пророческою, метафизическою и діалектическою (въ той мѣрѣ, поскольку діалектичны сонеты Шекспира, Петрарки и ранніе итальянцы). Подобной лирикѣ мы противополагаемъ монологъ описанія и поэзію ораторскую, если бы эти слова не были на-

столько несовмѣстимы. Поэзія Вячеслава Иванова принадлежитъ почти всецѣло одѣ, гимну и пѣсни; мы не хотимъ этимъ сказать, что Иванову чужды и посланія (почти весь отдѣлъ «Пристрастій»), и элегія, и другія разновидности поэтическихъ содержаній, но кажется, что душа его лежитъ къ первымъ тремъ. Нѣкоторыя пьесы этого поэта требуютъ какъ бы комментарія, вродѣ канцоны Кавальканти, подвергавшейся неоднократнымъ объясненіямъ. Комментаріямъ, разумѣется, не историческимъ, которымъ настанетъ время, когда забудутся тѣ немногія имена современниковъ, что упоминаетъ авторъ, но философскимъ и метафизическимъ. Ко «Сну Меламна» Вяч. Ивановъ самъ счелъ нужнымъ приложить родъ краткаго изъясненія. Это происходитъ отнюдь не отъ неясности мысли или неточности, приблизительности выраженій, но отъ насыщенной сжатости того и другого, или же отдѣльныхъ скачковъ, минуя скучную дорогу логической связи, всегда существующей, отъ образа къ образу, къ эпитету отъ эпитета. Поэтъ не допускаетъ пустыхъ строкъ, незначущихъ словъ, какъ бы не отпуская ни на минуту поводьевъ, не давая отдыха вниманью и образно-мыслительной способности слушателя. Подчасъ это, конечно, можетъ и утомлять, и мы не представляемъ себѣ даму въ вагонѣ или вернувшуюся послѣ бала домой, которая бы стала перелистывать, мечтая и вздыхая, томъ Вяч. Иванова, такъ же какъ мы увѣрены, что ни одно стихотвореніе объемистаго волюма не можетъ пройти незамѣченнымъ «въ одно ухо войти, въ другое выйти», каждое, плѣнивъ, ослѣпивъ, разсердивъ, возмутивъ—заставитъ къ себѣ вернуться, вникнуть, понять, принять или отвергнуть, но не забыть. Конечно, это отчасти и работа, не только наслажденье, но иному, съ чувствомъ пробренчавшему «Lieder ohne worte», можетъ показаться непосильнымъ трудомъ слушать фуги Баха. Притомъ «поэтическій» языкъ Вяч. Иванова, можетъ-быть, болѣе, чѣмъ у кого иного разнится отъ литературной рѣчи (наименѣе поэтической) и слишкомъ русской для нѣкоторыхъ петербургскихъ ушей, такъ что лѣнивому читателю симулировать непонятливость очень удобно, мы же утверждаемъ, что «слова» Вяч. Иванова всегда понятны и въ пьесахъ чисто лирическихъ (какъ весь отдѣлъ «Повечерія», которое—словно подвѣска изъ слезъ-жемчуговъ на иконѣ) достигаютъ высшей простоты (но не пустоты) и прозрачности. Стремленье къ полнотѣ и насыщенности иногда заставляетъ поэта брать образы изъ разныхъ эпохъ въ одномъ и томъ же произведеніи, въ чемъ скорѣе можно видѣть непосредственность, нежели надуманность. Притомъ намъ кажется, что нѣкоторые образы настолько стали символами, что потеряли связь съ эпохою, ихъ породившей. Границы же между общеизвѣстными и претенціозно археоло-

гическими упоминаніями такъ неустойчивы, что руководствоваться тутъ можно лишь вкусомъ и художественнымъ тактомъ. Неоднократно указывалось просто на неудобочитаемость многихъ строчекъ Вяч. Иванова, при чемъ упускается изъ виду, что всякое стихотвореніе, какъ предназначенное для слуха, а не для глаза, требуетъ своего темпа, своихъ паузъ, своихъ синкопъ. Едва ли мѣркою благозвучности можно считать пріемъ чтенья скороговоркою любого стихотворенія и тогда, конечно, такія строки, какъ

Стелетъ недругу кассандра
Рока сѣть и мрежи каръ

едва ли будутъ ласкать ухо, но лишь коснется ихъ темпъ, паузы и т. п., какъ всякое косноязычье пропадаетъ:

Стелетъ недругу | Кассандра |
Рока сѣть | и мрежи | каръ.

Хотя нужно сказать, что извѣстная невнятность словъ, извѣстное усиліе и напряженье чувствуется именно въ наиболѣе значительныхъ и устремительныхъ вещахъ. Не то, чтобы языкъ поэта дѣлался менѣе блестящъ, вразумителенъ и полонъ, но волны, клубы какой-то чрезмѣрной насыщенности заволакиваютъ ясные контуры. И думаешь, что прекрасно и точно сказано о глубокомъ, но что таимое подъ этимъ настолько близко и глубоко, что почти не поддается людской рѣчи. И кажется, что

Еще окрылиться робѣло
Души несказанное слово,—
А юнымъ очамъ голубѣла
Радость покрова.
И долго незримаго храма
Дымилось явленное чудо
И застила синь ѳиміама
Блескъ изумруда. (Покровъ).

А очи и духъ Вяч. Иванова всегда юны, несмотря на мудрость, оттого восторгъ, пылъ и несомнѣнный темпераментъ. Не отроческой, а зрѣлой юности. Гдѣ мужественность опредѣленна, не взирая на нѣжность, порывистость и остановки тишины:

«Сердце, стань!
Сердце, стань!»

Вяч. Ивановъ часто дѣлаетъ себя луннымъ, открывая свои глаза прозрѣнію, гаданію ночи, но составъ его болѣе солнечный и мужественный, неудержимо влечетъ его на предопредѣленный путь, и туманы болѣе похожи на пелену, которой кипучая кровь застилаетъ глаза порою, на «синь ѳиміама», которая заститъ блескъ изумруда, нежели на «лунный ладанъ», въ которомъ любо купаться А. Блоку. Поэзія Вяч. Иванова звукъ трубъ и флейтъ, шумъ крыльевъ, бѣгъ бѣлыхъ коней, которые стонутъ съ нѣжнымъ ржаніемъ только въ часъ жертвенной тишины... *М. Кузминъ.*

4*

11 марта 1912 г. день чествованія двадцатипятилѣтней литературной дѣятельности Константина Бальмонта.

Редакція.

# «Мусагетъ».

## Вступительное слово редактора.

Укоренился обычай, по которому издательства обнародываютъ уже въ самомъ началѣ своей дѣятельности проспекты, указывающіе на основныя задачи новаго учрежденія и на то, какое направленіе намѣреваются дать труду своему лица, входящія въ его составъ. Опытъ показалъ, что почти всегда подобныя «платформы», если не считать политикообщественныхъ, оставались не проведенными въ жизнь. Мы имѣемъ, конечно, здѣсь въ виду не рекламныя воззванія, заранѣе осужденныя остаться мертвою буквою, а вполнѣ чистосердечно данныя обѣщанія, о дружномъ исполненіи которыхъ мечтала объединенная издательствомъ группа литераторовъ.

Не желая выдавать никакихъ обязательствъ и въ то же время чувствуя необходимость сообщить читающей публикѣ нѣкоторыя свѣдѣнія о книгоиздательствѣ (характеръ котораго недостаточно выясняется небольшимъ спискомъ изданныхъ и готовящихся книгъ), редакція Мусагета рѣшила въ первыхъ номерахъ журнала Труды и Дни помѣстить рядъ статей ближайшихъ сотрудниковъ о Мусагетѣ, Орфеѣ, Логосѣ вмѣсто того, чтобы торжественно опубликовать одну коллективно и дипломатично составленную программу, которая, обязывая и сковывая, все-таки не въ состояніи отразить воззрѣній всѣхъ ея составителей.

Въ качествѣ редактора позволю себѣ также и я высказать нѣсколько основныхъ соображеній; я изложу ихъ, какъ того требуетъ характеръ «вступительнаго слова», съ наивозможной ясностью, не боясь общихъ мѣстъ, и попытаюсь формулировать свой взглядъ на задачи нашего времени такъ, чтобы для всѣхъ единомышленниковъ онъ оказался пріемле-

мымъ: для однихъ, можетъ-быть, какъ минимумъ, для другихъ, какъ максимумъ ихъ собственныхъ устремленій,

Періодъ «бури и натиска» новыхъ творческихъ исканій художественнаго слова прошелъ съ лозунгомъ «искусство для искусства» и подъ одностороннимъ знакомъ Діониса (который, разставаясь съ Аполлономъ, становится по необходимости «сомнительнымъ и лживымъ идеаломъ»). Не доработавшись до своего общаго всезамыкающаго стиля, способнаго наложить особый отпечатокъ на переживаемую эпоху, новое теченіе скоро вошло въ узкіе берега красиваго, но бездушнаго эстетства. Лишь очень немногимъ суждено было довести до «классицизма» стиля личную «романтичность» своей манеры: нѣкоторые изъ крупныхъ дарованій ведутъ еще борьбу за свой индивидуальный стиль; многіе устремились отъ геніальничанья къ стилизаторству, т.-е. отъ псевдодіонисизма къ псевдоаполлинизму, что, конечно, знаменуетъ собою переходъ типично-александрійскій. То же самое приблизительно можно сказать и объ остальныхъ искусствахъ преимущественно изобразительныхъ, ибо въ музыкѣ (болѣе широкая культурная роль которой, данная ей Вагнеромъ, едва успѣла начаться), если выдѣлить нѣсколько именъ, налицо—окончательное помраченіе художественнаго сознанія и полнѣйшій застой творчества: либо затхлый академизмъ, либо варварское декадентство самаго дешеваго типа въ соединеніи съ безпочвенною эстрадною виртуозностью.

Своего рода «бурю и натискъ» переживало въ послѣднее время и теперь еще переживаетъ область вѣры. Въ напряженномъ исканіи истины о Богѣ можно также отмѣтить два типичныхъ устремленія: одно (индивидуалистическое)—въ сторону чисто-личнаго опыта высшихъ духовныхъ переживаній, другое (коллективистическое)—въ сторону подчиненія началу соборному существующихъ ли церквей или иной какой-либо общины (напр., теософской). При этомъ новое религіозное сознаніе привело нѣкоторыхъ къ идейному разрыву съ искусствомъ и вообще съ культурой; творчество потеряло въ ихъ глазахъ самостоятельную цѣнность и стало ими разсматриваться только какъ орудіе выявленія и способъ проповѣдыванія религіозныхъ воззрѣній, не перебродившихъ еще до кристалльной ясности вѣроучительнаго догмата.

Наконецъ, что касается современной философіи, то она, очевидно, н а к а н у н ѣ наступленія «бури и натиска»; наблюдается общая неудовлетворенность ею и расколъ между дошедшимъ до изумительнаго техническаго совершенства и тончайшей разработанности, т. н. научно-философскимъ мышленіемъ самодовлѣющаго успокоеннаго неокантіанства и

«дилетантичными» (съ точки зрѣнія послѣдняго) явленіями различныхъ философемъ прагматистовъ, міропредставленій мало освѣдомленныхъ въ философіи естественниковъ и проповѣдей монистовъ и теософовъ, безнадежно наивныхъ въ своемъ антикритицизмѣ.

Распадъ новаго направленія въ искусствѣ и въ литературѣ, религіозное броженіе и подготовляющійся перевалъ философскаго творчества. все это наводитъ на мысль о нѣкоторомъ общемъ кризисѣ всей культуры Какъ пройдетъ этотъ кризисъ и какіе онъ дастъ результаты, предсказать трудно, но хочется вѣрить, что жаждущая выразиться новая религіозная мысль, пока являясь почти еще только чувствомъ, въ мучительной борьбѣ своей за форму, невольно внесетъ достойнѣйшій мотивъ въ художественное творчество, освѣживъ и высвѣтливъ его отъ центра до периферіи, и успѣетъ проникнуть въ замкнутыя лабораторіи философіи, чтобы на ряду съ другими идеями принять участіе въ предстоящемъ метафизическомъ творчествѣ; хочется вѣрить, что произойдетъ это все не насильственно, не черезъ временное нарушеніе автономій искусства и философіи—(это было бы возвратомъ къ тенденціозности и обскурантизму, впрочемъ едва ли въ наше время осуществимымъ)—а вполнѣ органически, при сохраненіи, безъ малѣйшаго нарушенія самостоятельности второстепенныхъ, но однако важныхъ задачъ философіи и темъ художества, правда, далекихъ отъ религіозныхъ глубинъ. Хочется ждать также благотворныхъ результатовъ отъ соприкосновенія двухъ изощренностей: формы современнаго искусства въ особенности, конечно, искусства слова, съ изощренностью мысли современной т. н. научной философіи; желательнымъ былъ бы возвратъ богоискателей къ искусству (отъ коего нынѣ нѣкоторые изъ нихъ упорно открещиваются) и болѣе довѣрчивое углубленіе ихъ въ кантіанскія ученія, къ которымъ они большею частью уже приближаются, какъ непримиримые враги.

* * *

Покидая эти широкія и далекія перспективы общихъ судебъ всей культуры и возвращаясь въ тѣсныя рамки задачъ литературнаго издательства, которыя, однако, въ миніатюрѣ не могутъ не отражать этихъ перспективъ, надо признать вполнѣ естественнымъ, что именно въ это время должна была зародиться идея Мусагета; это имя подчеркиваетъ аполлинизмъ (вовсе не отрывая его однако отъ діонисизма) и отмежевывается отъ эстетства, ибо означаетъ объединеніе всѣхъ видовъ творчества въ согласномъ служеніи цѣли созданія культуры.

При словѣ «культура» каждый въ правѣ задать вопросъ, что именно

разумѣютъ подъ этимъ благороднымъ, но какъ-будто расплывчатымъ терминомъ, а также откуда и куда идутъ тѣ, что поставили это слово на своемъ знамени.

Величайшій «философъ культуры» Ницше избѣгалъ давать опредѣленіе этого понятія. Чаще всего онъ называетъ культуру единствомъ художественнаго стиля, охватившимъ всѣ жизненныя проявленія народа (см. напр., Werke I. 183, 314). «Единство художественнаго стиля» звучитъ нѣсколько по эстетски, но именно только звучитъ: здѣсь важенъ, конечно, не стиль ради стиля, а наличность стилистической оправы, какъ показатель, означающій сплоченность, сплетенность, соподчиненность культурныхъ мотивовъ. «Красота есть форма цѣлесообразности предмета, поскольку эта цѣлесообразность въ немъ воспринимается безъ представленія какой-либо цѣли». Эти слова Канта примѣнимы и къ культурѣ: процессъ формованія ея движется отъ интуитивно-предвосхищеннаго невыразимаго знанія культурно-должнаго къ реализаціи этого должнаго; въ этомъ смыслѣ культура—какъ бы самоцѣль, но опять таки и автономно-цѣлевой характеръ ея цѣненъ не какъ таковой, а потому, что только при его наличности и достижима черезъ культуру (которая конечно является только однимъ изъ возможныхъ путей),—высшая задача человѣчества, его послѣдняя цѣль, подобно тому, какъ дѣйствительно утилитарною оказывается какъ разъ чистая наука, работа которой отвлечена отъ соображеній практической пользы.

Эта послѣдняя цѣль является опредѣленной, не будучи опредѣлимой. Она живетъ въ душѣ въ видѣ Образа. Этотъ Образъ можетъ имѣть въ различныхъ душахъ различное очертаніе и выраженіе. Отъ этихъ очертаній и выраженій зависитъ—куда невольно клонится руль корабля культуры, тогда какъ массовая работа, безлично—«объективная», въ области знанія, общественности, народнаго образованія и т. п. есть лишь маневры корабельнаго экипажа, которые могутъ содѣйствовать или задержать ходъ корабля въ данномъ направленіи, могутъ лишь нѣсколько видоизмѣнить послѣднее, но не дать его.

Держава культуры обнимаетъ собою искусство и философски построенное міровоззрѣніе. Въ составъ послѣдняго входитъ и религія, какъ сложившееся вѣроученіе и связанное съ нимъ теоретическое и художественное творчество. Религіозныя таинства и откровенія, религія, какъ внутренній опытъ, высочайшее переживаніе, какъ не выявленная еще въ догматѣ идея конечно, сверхкультурны, но когда подобный внутренній опытъ индивидуально закрѣпленъ поэтическими образами или умозрительными терминами, то создавшееся такимъ путемъ литературное произве-

деніе въ зависимости отъ подлинности религіознаго переживанія и философской или эстетической цѣнности его изображенія становится уже достояніемъ культурнымъ. Творенія мистиковъ видѣлены Мусагетомъ въ особый рядъ подъ наименованіемъ:—изданія Орфей.

Выше дано матеріальное опредѣленіе культуры; что касается формальнаго, то здѣсь (примыкая къ Ницше) можно опредѣлить культуру, какъ естественно проявляющуюся власть художественнаго и религіознаго творчества надъ жизнью. Только власть культуры надъ жизнью не слѣдуетъ опять-таки понимать эстетски, какъ сформленіе жизни культурою, ради самаго оформленія, ради изящества жизни. (У Ницше цѣлевой характеръ власти двоился). Эта власть культуры надъ жизнью необходима для роста культуры, какъ пути.

* * *

На религіозномъ моментѣ приходится остановиться особо, такъ какъ отношеніе его къ другимъ моментамъ культуры служитъ предметомъ наиболѣе упорныхъ споровъ. Дѣло въ томъ, что многими отвергается самая возможность или допустимость включенія религіи въ культуру; одно теченіе видитъ въ этомъ интегрированіи опасность для культуры (съ такимъ отсталымъ мнѣніемъ, конечно, считаться нынѣ нельзя), болѣе же современное направленіе возражаетъ противъ интегрированія, усматривая въ немъ словно униженіе религіи, долженствующей по воззрѣнію однихъ стоять внѣ культуры, сторонясь отъ нея, по мысли же другихъ—надъ нею, являясь для нея директивомъ.

Мнѣ представляется этотъ споръ просто недоразумѣніемъ. Вѣдь, сходя съ высотъ отрѣшеннаго отъ міра благочестиваго дѣланія и покидая глубины внутренняго опыта, опредѣляясь ближе для жизни всѣхъ, принимая формы въ видѣ догматовъ и обрядовъ, религія неизбѣжно вступаетъ въ отношеніе соподчиненности съ культурнымъ творчествомъ, съ искусствомъ и съ философіей, нисколько не теряя при этомъ и своего сверхкультурнаго значенія; съ другой стороны культура, сознательно внѣдряя въ себя религіозныя данныя, вовсе не должна непремѣнно стать отъ этого исключительно служанкой теологіи, теософіи или какой-нибудь церковной либо неоцерковной формы; умышленно же замыкаясь отъ религіи, культура тѣмъ не менѣе безотчетно продолжаетъ вбирать въ себя религіозныя цѣнности и тѣмъ энергичнѣе, чѣмъ подлиннѣе и выше становится ея творчество. Такимъ образомъ указанное соотношеніе между культурой (и въ частности философіей) и религіей необходимо; оно разъ навсегда зало-

жено въ общей природѣ ихъ и только искажается болѣе или менѣе то въ одну, то въ другую сторону произволомъ человѣческаго разсудка.

Вопросъ объ этомъ соотношеніи навѣрное не разъ будетъ обсуждаться на страницахъ Трудовъ и Дней. Поэтому я ограничусь здѣсь тѣмъ, что приведу свидѣтельства двухъ современныхъ философскихъ знаменитостей совершенно противоположныхъ направленій. Первая цитата взята мною изъ одного изъ послѣднихъ сочиненій неокантіанца Риккерта («О понятіи философіи»); вторая—изъ «Всеобщей исторіи философіи» послѣдователя Шопенгауэра и ученика индусовъ Дейссена.

Риккертъ пишетъ: «Мысль, что и религіи тоже относятся къ исторической культурѣ, поможетъ намъ убѣдиться въ томъ, что, отожествляя понятіе цѣнности съ понятіемъ культурной цѣнности, мы отнюдь не сужаемъ его. Религія, по существу своему, выходитъ за предѣлы всякой культуры и исторіи, и философія точно такъ же всегда будетъ стремиться къ сверхъ-историческому и трансцендентному. И все же, подобно религіи, воплощающейся всегда въ земной жизни, философія такъ же необходимо примыкаетъ къ историческому и имманентному, какъ къ единственно доступному ей матеріалу, открывающему ей уже собственныя ея проблемы. Только чрезъ историческое лежитъ путь къ сверхъ-историческому. Лишь анализируя историческій матеріалъ, можетъ философія подойти къ міру цѣнностей» (Логосъ I, 1910).

Дейссенъ пишетъ: «Не говоря уже о томъ, что всюду, въ Индіи, въ Греціи и въ новое время жизнеспособнѣйшій и плодотворнѣйшій ростокъ, изъ котораго выросла философія, пробился изъ почвы религіи, приходится признать, что вплоть до современности и новая философія, какъ въ хорошемъ, такъ и въ плохомъ, находится едва ли менѣе подъ вліяніемъ религіозной традиціи, нежели преемственности философской, такъ что каждая попытка понять нынѣшнее состояніе философіи изъ корней ея ведетъ насъ обратно столько же къ Іисусу и Павлу, сколько къ Платону и Аристотелю». (Allgemeine Geschichte der Philosophie. Erster Band, erste Abteilung, 1906; Vorrede).

* * *

Понятно, что, имѣя въ виду задачу культуры, необходимо строго сосредоточиться на своеобразно отграниченной области, безъ чего легко затеряться въ подробностяхъ, пусть цѣнныхъ, но прямого касательства къ культурѣ не имѣющихъ. Такъ приходится отказаться отъ внесенія въ программу отдѣльныхъ наукъ, въ томъ числѣ и философскихъ. Но разумѣется международный ежегодникъ Логосъ, посвященный философіи культуры, въ правѣ касаться иногда и болѣе спеціальныхъ вопросовъ той или иной

философской науки, тѣсно связанныхъ съ основною темою; такимъ же образомъ въ другихъ книгахъ Мусагета и на страницахъ Трудовъ и Дней конечно могутъ обсуждаться иногда очень спеціальные вопросы эстетики и техники искусствъ (напримѣръ, теорія ритма); далѣе,—проблемы миѳологіи, религіи; наконецъ, народное творчество и связанные съ нимъ вопросы этнологіи и дифференціальной или индивидуализированной психологіи, которая, приближаясь къ столь важнымъ для проблемы культуры изслѣдованіямъ душевныхъ свойствъ и особенностей народовъ и выдающихся ихъ представителей, незамѣтно превращается изъ далеко не сложившейся еще науки въ своеобразное полуискусство (психогнозисъ)... Еще менѣе, нежели отдѣльными научными дисциплинами, возможно Мусагету пристально заниматься вопросами общественными, экономическими, политическими (въ томъ числѣ и церковными): наука и цивилизація, имѣя каждая свои ближайшіе интересы, образуютъ области, только вліяющія, но не сливающіяся съ областью культуры. Онѣ должны останавливать на себѣ вниманіе лишь постольку, поскольку отъ нихъ зависятъ условія, при которыхъ возможны въ данной исторической обстановкѣ рожденіе и ростъ культуры. Послѣдняя можетъ отставать или уходить далеко впередъ отъ науки и цивилизаціи, гармонировать съ ними или итти съ ними въ разрѣзъ. Культура имѣетъ свою злобу дня, которая можетъ совпадать и не совпадать съ волнующими очередными вопросами знанія и общественности. Люди, никогда мысленно не выдѣлявшіе культуры въ особую теоретическую и практическую область, не замѣчаютъ означенныхъ совпаденій, какъ чего-то словно само собою разумѣющагося, и смѣются или негодуютъ, когда имъ бросается въ глаза несвоевременность или неумѣстность какого-либо художественнаго или религіознаго явленія.

При естественномъ ростѣ культуры вопросъ объ ея принципахъ даже не возникаетъ; но это не значитъ, что этихъ принциповъ нѣтъ: не высказанные, они живутъ въ душѣ единицъ (рѣже цѣлаго общества или народа) и оттуда направляютъ ходъ развитія, какъ это было уже сказано по поводу Образа послѣдней цѣли. Чѣмъ органичнѣе развивается культура, тѣмъ менѣе возможна формулировка ея принциповъ. Сознательное построеніе культуры по заранѣе опредѣленнымъ схемамъ, если оно и могло бы быть вполнѣ осуществлено, дало бы или прочныя, но застывшія формы, искажающія жизнь, или нежизнеспособный пустоцвѣтъ; самый же фактъ такого дѣйствованія свидѣтельствовалъ бы объ отсутствіи творческихъ силъ.

Отсюда и органы печати, посвятившіе себя задачамъ культуры, не обязаны начинать дѣятельности съ опредѣленія своего культурнаго идеала

и должны избѣгать начертанія подробныхъ и точныхъ программъ. Такія программы, если ихъ строго провести, лишатъ дѣятельность широты и гибкости; платформа же, сама слишкомъ широкая и гибкая, не будетъ имѣть никакого вліянія на дѣятельность. Остается только обозначить задачу Мусагета, какъ скромное участіе въ исканіи и проложеніи путей къ культурѣ, области не только независимой отъ областей цивилизаціи и знанія, но даже, въ виду болѣе высокихъ своихъ цѣлей, долженствующей властно воздѣйствовать на весь строй жизни, а слѣдовательно и на каждую отдѣльно взятую духовную дѣятельность.

*Эмилій Метнеръ.*

## «Орфей».

### I.

Знакомъ Орфея отмѣчены, въ ряду изданій Мусагета, книги, составляющія серію избранныхъ произведеній литературы мистической. Избраніе не предопредѣляется никакою догматическою тенденціей; но предпочтеніе отдается твореніямъ, входящимъ въ историческую связь развитія мистики европейской, корни которой лежатъ съ одной стороны въ христіанствѣ, съ другой—въ эллинствѣ. Критеріемъ же принадлежности даннаго произведенія къ литературѣ мистической служитъ для Мусагета убѣжденіе, что его возникновеніе обусловлено дѣйствительнымъ внутреннимъ опытомъ его творца, который оно достовѣрно изображаетъ.

Значеніе познанія, основаннаго на такъ называемомъ внутреннемъ опытѣ и именуемаго обычно мистическимъ, въ религіозной области—явно и безспорно; не подвергается сомнѣнію и его прагматическая дѣйственность. Предрѣшать, въ томъ или другомъ смыслѣ и объемѣ, вопросъ объ объективной, или научной, его цѣнности было бы здѣсь неумѣстно и противорѣчило бы усвоенному издательствомъ принципу догматическаго невмѣшательства. Но безусловно отрицательный отвѣтъ на другой теоретическій вопросъ, тѣсно связанный съ первымъ,—на вопросъ объ изрекаемости этого познанія,—сдѣлалъ бы невозможнымъ установленіе и примѣненіе выше упомянутаго критерія. Мусагетъ исходитъ, напротивъ, изъ допущенія, что мистическое познаніе отчасти сообщаемо и что именно сообщаемость его осуществляетъ возможности символизма, какъ въ искусствѣ, такъ и въ умозрѣніи.

Отсюда слѣдуетъ, что серія Орфей равно объемлетъ произведенія

поэзіи и изложенія философомъ, поскольку оба рода могутъ представлять достовѣрныя свидѣтельства внутренняго опыта и разсматриваться какъ ознаменовательныя изображенія мистическаго познанія.

Символика художественная идетъ, правда, иными путями и говоритъ инымъ языкомъ, нежели символика учительная. Съ дѣтскимъ, довѣрчивымъ и безпритязательнымъ простодушіемъ сообщаетъ она внутренне пережитое, наравнѣ съ извнѣ воспринятымъ въ образахъ, приблизительность и необязательность которыхъ заранѣе предполагается. Но ея наивная іероглифика бываетъ, въ лучшихъ случаяхъ, «достояніемъ навсегда» для всего человѣчества: мѣняются вѣрованія, падаютъ системы, а вѣчный образъ символъ пребываетъ постоянною величиной въ зыблющейся феноменологіи человѣческаго духа. Подобный неподвижной звѣздѣ, этотъ образъ однажды на вѣка отмѣтилъ положеніе, занимаемое нѣкоторою сущностью, какъ понятіемъ или постулатомъ понятія, на небосводѣ нашего вселенскаго чувствованія.

Символика учительная кажется притязающею на обязательность— и уже однимъ этимъ вызываетъ сопротивленіе. Съ другой стороны, она невольно, въ большей или меньшей мѣрѣ, раціонализируетъ содержаніе внутренняго опыта—и тѣмъ пробуждаетъ въ насъ недовѣріе. Но прежде чѣмъ судить ее, мы должны быть увѣрены, что понимаемъ ея языкъ. Быть можетъ, въ ея догматической настоятельности мы найдемъ аналогіи четкому образу художественнаго символа, а въ процессѣ раціонализаціи—аналогіи процессу символизаціи. Не входитъ ли въ мистическую теорію элементъ раціоналистическій въ обратномъ отношеніи къ степени ея завершенности? Символъ статиченъ; стремленіе къ раскрытію связи символовъ есть элементъ процесса и становленія въ мистическомъ познаніи. Мысли, глубину которыхъ мы непосредственно ощущаемъ, но которымъ недостаетъ логической опредѣленности и разсудочной послѣдовательности,—чаще всего слѣды по непройденнымъ до конца тропамъ, недосозданные символы. Ясность есть осуществленіе; и каждая истинно глубокая мысль хотѣла бы пожертвовать своею глубиной и стать ясной—и плоской—истиной или дѣтскимъ уподобленіемъ, но еще не совершилась, не уготовилась къ этой послѣдней жертвѣ. Мысли глубокія подобны охотничьимъ сигналамъ изъ дебрей; онѣ—призывы на тропу, въ концѣ которой мыслитель свидѣтельствуетъ зримымъ нѣкій свѣтъ. Съ ними нельзя ни спорить, ни соглашаться; онѣ хотятъ быть пережитыми; ихъ должно провѣрять опытомъ и оцѣнивать по плодамъ. Если мысль содержитъ въ себѣ неразложимый элементъ внутренняго опыта, она можетъ и достойна быть лишь однимъ: она—путь.

Чтеніе произведеній символики учительной было бы безплодно безъ этого проникновенія въ душу ихъ творцовъ; но при нѣкоторой способности сочувствованія и доброй волѣ къ нему, оно можетъ полезно упражнять медитативныя энергіи современнаго человѣка. Типическій сынъ «нервнаго вѣка», при своихъ свойствахъ разсѣянности и неустойчиваго душевнаго равновѣсія, сознаетъ себя болѣе сложно, но и болѣе смутно, чѣмъ люди прежнихъ временъ. Въ своемъ внутреннемъ мірѣ онъ не находитъ расчлененности и координаціи. Акты сознанія, долженствующіе совершаться въ недоступномъ внѣшней зыби воспріятій внутреннемъ средоточіи существа, онъ переноситъ въ свою чувственную периферію. Интенсивность воспріимчивости, при экстенсивности обработки воспринимаемаго, дѣлаетъ этотъ типъ поверхностнымъ: онъ импрессіонистически порывистъ и самолюбиво уязвимъ. Плодомъ углубленія въ свидѣтельства подлиннаго внутренняго опыта, творческаго въ духѣ и въ жизни, можетъ явиться исправленіе и оздоровленіе присущихъ человѣческому сознанію силъ, аналогичныхъ электромагнетической полярности. Для типически современнаго человѣка полярно противоположны его слитное и хаотическое *я* съ одной стороны, съ другой—слитная и хаотическая данность внѣшняго міра,—пугающее его своею косной и враждебной громадой н е-я. Правильное расположеніе полярныхъ силъ, обращающее человѣка въ живой и могущественный магнитъ,—открывающее ему пути познанія одновременно дневного и ночного, раціональнаго и ирраціональнаго, въ отчетливой раздѣльности и гармоніи обѣихъ самостоятельныхъ сферъ,—возвращающее его къ творческому инстинкту въ разумѣ, а не въ безуміи,—укрѣпляющее его религіозную волю въ совпаденіи съ его духовною свободой,—есть живое чувство противоположности *я* внѣшняго и *я* внутренняго, бракъ между духомъ, опредѣляющимъ себя въ категоріи богосыновства, и душою (Психеей), или «душевнымъ тѣломъ», «рабою Господней» и невѣстою освобождаемой. Русское общество явило многими признаками свой голодъ сверхчувственнаго познанія; но слишкомъ часто этотъ голодъ удовлетворяется вредными суррогатами здоровой пищи. Довѣрчивое и вмѣстѣ независимое изученіе классическихъ произведеній мистики здѣсь значитъ то же, что занятія серьезной музыкой при живомъ пробужденіи музыкальнаго чувства.

Мусагетъ—«водитель Музъ». Вокругъ лучезарнаго лирника движется согласный хороводъ богинь—дочерей Памяти. Какъ планетныя души окрестъ солнца, движась, творятъ онѣ гармонію сферъ. Кто былъ, для эллиновъ, божественный вождь хора? Одни говорили: «Аполлонъ»; другіе: «Діонисъ». Третьи—младшіе сыны древней Эллады—утверждали мистическое единство

обоихъ. «Ихъ двое, но они—одно», говорили эти: «нераздѣльны и несліянны оба лица дельфійскаго бога». Но кто же, для эллиновъ, былъ Орфей? Пророкъ тѣхъ обоихъ, и большій пророка: ихъ ипостась на землѣ, двуликій, таинственный воплотитель обоихъ. Лирникъ, какъ Фебъ, и устроитель ритма (Eurhythmos), онъ пѣлъ въ ночи строй звучащихъ сферъ и вызывалъ ихъ движеніемъ солнце, самъ—ночное солнце, какъ Діонисъ, и страстотерпецъ, какъ онъ. Мусагетъ мистическій есть Орфей, солнце темныхъ нѣдръ, логосъ глубиннаго, внутренне-опытнаго познанія. Орфей—движущее міръ, творческое Слово; и Бога-Слово знаменуетъ онъ въ христіанской символикѣ первыхъ вѣковъ. Орфей—начало строя въ хаосѣ; заклинатель хаоса и его освободитель въ строѣ. Призвать имя Орфея значитъ возвать божественно-организующую силу Логоса во мракѣ послѣднихъ глубинъ личности, немогущей безъ него осознать собственное бытіе: «fiat Lux».

*Вячеславъ Ивановъ.*

## II.

Проблема культуры есть сложнѣйшая проблема нашихъ дней. Понятіе о культурѣ кроетъ не одно противорѣчіе; слѣдуя путемъ философскимъ, мы не въ состояніи примирить основныя противорѣчія между національной и сверхъ-національной культурой; эта же невозможность встрѣчаетъ насъ въ попыткахъ эстетическаго обоснованія культуры; религіозный догматизмъ также не въ состояніи освѣтить и примирить многообразную сложность путей культуры. Въ этомъ смыслѣ рѣшеніе основныхъ задачъ культуры стоитъ въ связи съ сочетаніемъ элементовъ разнообразныхъ системъ мысли и опыта.

Тѣ исканія послѣдняго синтеза, о которыхъ краснорѣчиво говоритъ намъ исторія, переживаемъ мы теперь; всѣ тѣ синтетическія системы, въ которыхъ отобразилось это исканіе, отчетливѣй говорятъ нашему сознанію: платонизмъ, пиѳагорейство, александрійскій періодъ; вмѣстѣ съ тѣмъ отчетливѣй стоятъ передъ нами органически цѣльные жизненные пути, въ которыхъ опытно воплотились синтетическія попытки прошлаго: элевсинскія мистеріи, христіанство. Религіозно-философскія системы и многообразная религіозная практика являются живыми отвѣтами на вопросъ о послѣднихъ цѣляхъ культуры.

Мы ихъ сызнова переживаемъ теперь вмѣстѣ съ новыми монистическими попытками теософіи и неогностицизма. Это стремленіе къ монизму разбивалось часто въ исторіи о теоретическій и жизненный дуализмъ; культура

насквозь дуалистична; но она возможна подъ условіемъ не даннаго въ исторіи монистическаго принципа; найти, осознать этотъ принципъ и связать его съ современностью—вотъ задача культуры. Только религіозное освѣщеніе послѣднихъ судебъ культуры приближаетъ насъ къ осознанію этого принципа: дуалистическій характеръ культуры разрѣшается въ религіозный законъ: противорѣчія между прошлымъ (націей) и будущимъ (сверхъ національнымъ), теоріей и практикой, познаніемъ и творчествомъ, неразрѣшимыя въ принципѣ, становятся вѣчными двигателями культуры, какъ только они осознаны, какъ подлинныя основы жизненной трагедіи; просвѣтлѣніе, преображеніе есть религіозная цѣль трагедіи жизни, а вмѣстѣ съ тѣмъ и трагедіи культуры.

Начало всякой культуры въ непроизвольномъ, въ стихійномъ творчествѣ націи, открывающей путь образами своего творчества; въ этомъ смыслѣ культура начинается съ откровенія; въ основѣ ея лежитъ религіозная истина; эта истина запечатлѣвается въ прошломъ въ той или иной исторической формѣ; впослѣдствіи религіозныя традиціи участвуютъ и въ созданіи быта, и въ созданіи правового строя; болѣе всего отпечатлѣваются они въ философіи и поэзіи; далѣе: моментъ откровенія смѣняется моментами осознанія непосредственно открываемаго; это осознаніе рисуетъ послѣдовательныя ступени образующихся наукъ, естественно стремящихся оторваться отъ родимаго корня въ поискахъ своего метода. Осознаніе откровенія разлагаетъ съ теченіемъ времени единство національной культуры; предстоящая сложность заслоняетъ единство первоистоковъ; съ теченіемъ времени мы приходимъ къ необходимости снова и снова объединить все растущую сложность жизни; такъ, по новому возвращаемся мы къ исканію религіознаго единства культуры; это единство предносится намъ не какъ единство первоистока, а какъ единство послѣднихъ цѣлей культуры.

Мы сочетаемъ тогда элементы сложности; наступаетъ моментъ стремленья къ культурному синтезу; начинается эпоха построенія всевозможныхъ системъ. Это теоретическое стремленіе къ синтезу совпадаетъ, или чаще предшествуетъ, практическому осуществленью этого единства; является рядъ попытокъ перекинуть мостъ отъ теоріи къ практикѣ; синтетизмъ получаетъ тогда неизбѣжно форму символизма; воплощеніе символизма въ жизнь совпадаетъ съ моментомъ начала новаго религіознаго творчества; это творчество есть лишь новый пріемъ подойти къ истинамъ вѣчнымъ.

Расширеніе философіи и эстетики въ культурѣ происходитъ путемъ восхожденія отъ частнаго къ общему; въ исторической религіи берется

отношеніе вѣчнаго къ временному, исходя изъ опыта уже бывшихъ синтезовъ, символовъ, воплощеній: историческая религія освѣщаетъ вопросы искомой культуры въ свѣтѣ вѣчныхъ истинъ, уже отчасти достигнутыхъ былыми синтезами.

Разнообразны пути восхожденія къ вѣчному. Греческая философія въ этомъ смыслѣ расширялась черезъ исканіе вѣчныхъ критеріевъ разума; греческая миѳологія—черезъ углубленіе въ практикѣ мистерій; образы этой миѳологіи становились масками болѣе глубокихъ образовъ, покрывающихъ до времени ихъ еще не раскрытый смыслъ; пробѣгая рядъ уже бывшихъ религіозныхъ системъ, отъ болѣе высокихъ до примитивныхъ, мы встрѣчаемся съ покровеніемъ высокихъ религіозныхъ истинъ разнообразными масками; пробѣгая этотъ же рядъ системъ въ обратномъ порядкѣ, мы наталкиваемся на откровеніе этихъ истинъ, высвобожденіе ихъ изъ-подъ миѳологическихъ масокъ древности. Въ этомъ смыслѣ не разъ въ сокровенномъ своемъ толкованіи прикасалась религія Греціи къ истинамъ болѣе высокихъ религій: изъ-подъ греческой маски не разъ появлялось предъ нами само страдающее и воскресающее Божество.

Наша эпоха своеобразно восходитъ къ искомому нами синтезу: въ искусствѣ болѣе, чѣмъ когда либо, прозвучала мистическая нота; подъ преходящими образами искусства чаще видимъ мы непреходящій ихъ смыслъ. Это-то соединеніе, вѣрнѣе, соподчиненіе смысловъ, заключенныхъ въ матеріальномъ образѣ искусства, называемъ мы пока символизмомъ. Всякое подлинное искусство въ этомъ смыслѣ для насъ символично. Нынѣ мы все же не можемъ остановиться на символѣ; чаще и чаще спрашиваемъ мы себя: «Данный символъ есть символъ чего?» Что всякаго символа можетъ-быть только религіозной реальностью, многократно, многообразно запечатлѣнной въ матеріальной образности искусствъ. И поскольку въ христіанствѣ видимъ мы подлинный синтезъ самихъ религій, постольку центральный образъ его есть для насъ образъ послѣдней цѣли культуры. Обращая взглядъ назадъ, мы видимъ ряды символическихъ образовъ, покровенно выражающихъ въ христіанствѣ открытый образъ; въ этомъ смыслѣ можно говорить о іерархической системѣ религіозныхъ образовъ, соподчиненныхъ центральному образу всѣхъ религій. Исканіе этихъ соподчиненій открываетъ намъ сокровенный смыслъ историческихъ религіозныхъ формъ; непроизвольный символизмъ становится произвольной символикой: религіозная культура начинается тамъ, гдѣ такая символика есть.

Объединяя серію нашихъ книгъ подъ названіемъ «Орфей», мы должны осознать, что разумѣемъ мы подъ Орфеемъ.

Современность живѣе всего восходитъ къ религіи чрезъ искусство, музыкальная стихія искусства есть стихія творчества вообще. Въ образѣ музыканта Орфея, заставлявшаго плясать камни, мы имѣемъ символъ глубочайшаго напряженія творчества вообще; музыка—послѣднее углубленіе искусства; въ музыкѣ инстинктивно соприкасаемся мы съ реальной основой искусства, съ жизненнымъ его углубленіемъ. Въ Греціи изначальной стихіей искусства была изначальная религіозная стихія, отразившаяся въ діонисическихъ культахъ. Орфей же являлся воплощеніемъ бога Діониса. Поскольку просвѣтленныя вершины стихіи Діониса непроизвольно сливались со стихіей самого христіанства, постольку Орфей является для насъ символомъ самого Христа.

Катакомбный образъ Орфея, какъ символъ христіанскій, является и нашимъ символомъ. Просвѣтленное, подлинное христіанство свѣтитъ намъ сквозь техническую сложность многообразныхъ путей культуры, какъ единая ихъ связующая послѣдняя цѣль. Эта цѣль въ современности не адэкватна путямъ существующей культурной работы; она—одушевляющее ихъ чаяніе.

Орфей является, такъ сказать, маскою нашего сознанія—сознанія современностью отвергаемой истины; истина та является нашею катакомбой, но у входа той катакомбы, соединяющаго съ міромъ и насъ—маска Орфея. Свѣточемъ сознанія катакомбы есть реально раскрытая любовь въ совершенной свободѣ.

На поверхности научно-философской и эстетической жизни современности совершается упорная работа осознанія многообразно вѣтвистыхъ путей культуры; но мы вѣримъ, что въ глубинѣ человѣческаго духа совершается откровеніе покровенной символики; мы вѣримъ, что осознаніе высочайшихъ символовъ творчества пресуществитъ эти символы, какъ реальную символику. Въ этомъ смыслѣ не только Аполлонъ Мусагетъ ограничивается Орфеемъ, какъ своимъ послѣднимъ предѣломъ, но и самъ, пресуществленный Орфеемъ, начинаетъ въ немъ и дышать, и жить: расплавляется окаменѣлая маска искусства; и холодный мраморъ его получаетъ движеніе: ибо и камни кумировъ приводитъ въ движенье Орфей.

Въ гимнахъ Орфея передъ нами остатки священнаго ритуала; а по контурамъ этого ритуала мы восходимъ къ болѣе высокой религіи. Элементы орфизма, какъ мистической практики, являются и кровью, и нервами

многихъ памятниковъ греческой мысли; эта мысль по новому нынѣ просвѣщается и высвѣтляется въ религіозномъ свѣтѣ; въ такомъ свѣтѣ представшая мысль являетъ собой какъ-бы модель крыльевъ; мы ждемъ этихъ крыльевъ; мы вѣримъ, что крылья тѣ не будутъ созданы Дедаломъ новой системы; нѣтъ, эти крылья естественно будутъ у насъ вырастать изъ органическаго усвоенія символовъ прошлаго.

Этими символами конкретнаго религіознаго пути являются для насъ и системы средневѣковой мистики, и системы мистики Возрожденія; мы хотимъ ихъ по новому понимать; не теоретической истины мы въ нихъ ищемъ; мы въ нихъ ищемъ истины символической, твердо помня, что истина символическая, обращенная къ внутреннему переживанью, лишь условно передаетъ единство нѣкотораго воплощеннаго въ жизни пути.

Настоящее нашей культуры—въ осознаніи; ея будущее—въ откровеніи. Настоящее—въ изученіи летательныхъ аппаратовъ; будущее—въ свободномъ полетѣ религіозной любви.

Изживая многообразіе теоріи недавняго прошлаго, современность вынуждена искать органической цѣльности; эта цѣльность можетъ быть отраженіемъ вѣчнаго на землѣ; эту цѣльность можемъ или заново сотворить; или можемъ мы творчески воспринять вѣчное въ старомъ. Къ этому стремились оба великіе художники, мудрецы недавняго, насъ волнующаго прошлаго: Ницше и Вагнеръ. Къ первому порывался Ницше; порывался Вагнеръ ко второму. И въ послѣднемъ пути мы усматриваемъ болѣе величія.

Но и слѣдуя второму пути, пути Вагнера, мы стоимъ предъ двумя задачами: передъ нами задача отысканія ключа къ сознательному пониманію не вовсе понятой символики предлежащихъ мистическихъ системъ; передъ нами задача непроизвольнаго воспріятія въ духѣ ихъ, какъ музыкальныхъ звучаній. Соединить то и другое въ себѣ и есть задача искомой нашей эпохой религіозной культуры.

И потому-то важно изученіе вѣчныхъ памятниковъ образцовой мистической литературы; и потому-то важно искусство ихъ понимать. Непроизвольный мистицизмъ современнаго искусства научилъ насъ многое видѣть и слышать, чего не умѣли мы видѣть и слышать въ эпоху недавняго прошлаго. Новое современнаго искусства, не оказалось ли преддверіемъ, подготовившимъ нашу душу къ воспріятію духовныхъ откровеній, не разъ совершавшихся въ исторіи. Какъ знать, не окажется ли новый взглядъ, которымъ подарило насъ искусство недавняго прошлаго, необходимымъ условіемъ къ усвоенію вѣчнаго. Какъ знать, не окажется

ли рѣшеніе мучащихъ насъ по новому религіозныхъ проблемъ, возможнѣе въ свѣтѣ тѣхъ историческихъ памятниковъ мистики, которыхъ мы мало знаемъ, которыхъ доселѣ и вовсе не хотѣли мы знать.

«Орфей» обращается къ «Мусагету». «Орфей» для этой задачи протягиваетъ къ нему свою лиру. Пусть серія книгъ Орфей является лишь серіей Мусагета; съ точки зрѣнія Орфея онъ— его сокровенная душа.

*Андрей Бѣлый.*

## «Логосъ».

Призванная, какъ размѣрами своей души, такъ и своими историческими судьбами къ существенному участію въ построеніи того космоса цѣнностей, который мы всѣ именуемъ «европейской культурой», молодая Россія долгое время молча простояла вдали отъ всѣхъ идейныхъ движеній упорно созидавшейся Европы.

Безумны и безусловно неправильны тѣ обвиненія, которыми одинокій Чаадаевъ горько заклеймилъ любимую имъ родину, но самый фактъ одиночества и безумія этого большого мыслителя какъ въ своемъ отечествѣ, такъ и въ Европѣ, есть глубочайшая истина объ историческомъ ликѣ и объ исторической роли Россіи. Гдѣ-то далеко, далеко, въ томъ мракѣ, который для каждаго человѣка и для каждаго народа опоясываетъ горизонтъ его жизни и постиженія, утонули для насъ вершины возрожденія и только блѣднымъ заревомъ окрасились черезъ 200 лѣтъ иныя вершины великой французской революціи.

Только 1812 годъ и предпослѣдній актъ міровой трагедіи Наполеона поставилъ духовныя силы Россіи, проявлявшіяся до тѣхъ поръ лишь въ одинокихъ порывахъ и подвигахъ, въ непрерывное творческое отношеніе къ европейской культурѣ. Это творческое участіе въ грядущихъ судьбахъ Европы требовало отъ Россіи существеннаго усвоенія основныхъ ея переживаній. Въ ближайшее столѣтіе мы изжили вѣка. Но такое великое нарушеніе перспективъ времени и ритма развитія сразу же сильно исказило духовный обликъ начавшей слагаться Россіи. Такъ, уже въ самомъ началѣ нашей новой жизни намъ пришлось, и притомъ одновременно, утверждать для себя и наслѣдіе французской революціи съ ея идеало-

гіей, и наслѣдіе идеалистической культуры Германіи. Но послѣдняя воздвигалась въ значительной степени въ цѣлительномъ противорѣчіи къ первой. Утверждая два противоборствующихъ начала какъ двѣ вѣхи подлинныхъ путей нашего духа, мы тѣмъ самымъ неизбѣжно поселяли великій раздоръ въ самую сердцевину нашей жизни.

Теоретически сильные правдой нѣмецкаго идеализма, славянофилы оказывались безпомощными передъ лицомъ практическихъ запросовъ русской жизни, еще отмѣченной стремленіями французской революціи; практически же чуткіе мудростію французской революціи западники оказывались наивными и безотвѣтными передъ лицомъ русской мысли, уже отмѣченной проблемами идеалистической философіи. Такъ распадалось въ Россіи зрѣющее въ ней великое слово, еще безсильное у руля жизни, и ея насущное дѣло, безотвѣтное на вершинѣ мысли.

Такъ выросталъ и слагался основной недугъ русской души: глубокое раздвоеніе между безсознательной жизнью Россіи и ея безжизненнымъ сознаніемъ. Ощущеніе этого недуга—самая сильная мука нашихъ дней; острая постановка проблемы культуры—вѣрнѣйшее средство къ ея исцѣленію.

А потому: что такое культура?

Какъ бы сильно ни отличались другъ отъ друга всѣ міросозерцанія, все же они могутъ быть приведены къ одному знаменателю, ибо каждое изъ нихъ обязано съ одной стороны указать свой высшій принципъ и идеалъ, съ другой же, такъ или иначе связать этотъ идеалъ съ жизнью и назначеніемъ человѣка. Называя далѣе такой высшій принципъ Богомъ, а Его связь съ человѣческою жизнью—путемъ, мы сможемъ безъ всякой натяжки опредѣлить основную сущность всякаго міросозерцанія, какъ ученіе о неустанномъ свершеніи человѣкомъ его пути къ Богу.

При всей схематизирующей широтѣ этой формулы, она все же устанавливаетъ весьма важное положеніе о томъ, что всякая серьезно изживаемая жизнь всегда должна быть отмѣчена знакомъ религіознаго самосовершенствованія.

И вотъ такая восходящая къ своему зениту жизнь человѣка или народа неминуемо сталкивается со всѣмъ обиліемъ тѣхъ разбросанныхъ въ вѣкахъ и пространствахъ религіозныхъ, художественныхъ и философскихъ формъ, которыя мы именуемъ благами или цѣнностями культуры. Выростаютъ вопросы—въ какое взаимоотношеніе могутъ и должны встать восходящая къ своей вершинѣ жизнь и все безконечное обиліе культурныхъ благъ?

Дастъ ли всякое сочетаніе тотъ специфическій феноменъ, который мы называемъ подлинной культурностью человѣка и народа

или нѣтъ; а если нѣтъ, если его даетъ не каждое, то какое же изъ всѣхъ возможныхъ смысливаемъ мы въ концѣ концовъ въ формулѣ подлинной культурности?

Всюду, гдѣ въ жизни встрѣчаются двѣ силы, а въ мысли два принципа, между ними по всему существу дѣла возможно двоякое отношеніе. Они или вступятъ въ борьбу другъ съ другомъ или сольются въ новую болѣе сложную и богатую жизнь.

Окончательная форма борьбы есть форма побѣды. А потому, стремясь разсмотрѣть борьбу свершающейся жизни съ обиліемъ культурныхъ благъ, въ ея окончательной формѣ, мы должны будемъ разсмотрѣть: 1) форму побѣды «жизни» надъ «культурой», а, во-вторыхъ, форму побѣды «культуры» надъ «жизнью».

Въ первомъ случаѣ мы получимъ картину личнаго или народнаго духа, идущаго къ свершенію своей правды и своихъ судебъ помимо всѣхъ обликовъ такъ или иначе кристаллизовавшейся культуры; картину богатой мистической жизни, но и картину завершенной культурной безобразности (а съ иной точки зрѣнія быть можетъ и безобразности). Оставляя вопросъ оцѣнки этого идеала въ данномъ контекстѣ мысли вполнѣ открытымъ, мы рѣзко противополагаемъ его, какъ идеалъ «внѣкультурной святости», нашему понятію «подлинной культурности».

Во второмъ случаѣ мы получимъ картину мертвыхъ культурныхъ окаменѣлостей, въ которыхъ изсякли священные родники жизни, картину безконечнаго обилія разрозненныхъ обликовъ культурныхъ благъ, но и картину полнаго оскудѣнія религіозно-цѣлостной жизни. Не входя въ болѣе детальное разсмотрѣніе этого мертво-музейнаго идеала, мы однако рѣзко противополагаемъ его, какъ идеалъ «антикультурной цивилизаціи», нашему понятію «подлинной культурности».

Итакъ, борьба между религіозно-устремленной жизнью и тѣми чувствами, которыя вѣютъ намъ въ душу съ вѣковыхъ вершинъ горнаго кряжа культуры, отнюдь не порождаетъ того явленія, что всѣ мы именуемъ подлинной культурностью. Ея идеалъ вырастаетъ лишь тамъ, гдѣ ищущая своего завершенія и своей цѣлостности (и въ этомъ исканіи неминуемо религіозная) душа человѣка пользуется всѣми формами уже кристаллизовавшейся культуры, какъ средствами наиболѣе полнаго достиженія этой своей сокровеннѣйшей цѣли, и съ другой стороны тамъ, гдѣ та же душа, но уже творчески цѣлостная, утверждается въ вѣкахъ и народахъ въ законченныхъ образахъ совершенныхъ культурныхъ твореній.

Подлинная культурность, значитъ, зрѣетъ лишь тамъ, гдѣ всѣ великіе

культурные образы ощущаются свершающейся душою отдѣльной личности или цѣлаго народа тѣми священными окнами храма, сквозь которыя проливаются въ міръ гимны молящихся и нисходитъ къ нимъ въ душу лучистая благодать вѣчнаго свѣта.

Всѣ эти мысли и образы могутъ быть четко формулированы въ слѣдующихъ положеніяхъ. Идеалъ «подлинной культурности» опредѣляется: 1) твердою вѣрою въ религіозные корни всякаго истинаго культурнаго творчества и въ религіозно-символическое значеніе всѣхъ цѣнностей міровой культуры; 2) рѣшительнымъ требованіемъ свободнаго и автономнаго развитія всѣхъ областей культуры въ безусловномъ и исключительномъ подчиненіи внутреннему телосу каждой отдѣльной области; 3) принципіальнымъ отклоненіемъ какого бы то ни было вмѣшательства религіозно-философскаго догматизма въ работу отдѣльныхъ областей культуры. Отклоненіе такого вмѣшательства сильно тѣмъ убѣжденіемъ, что религіозное единство отдѣльныхъ областей творчества, этихъ монадъ духа—изначально и свободно предустановлено въ абсолютной сущности Божеской монады, а потому безсмысленно и излишне его насильственное установленіе въ относительной сферѣ человѣческой воли и человѣческаго знанія.

Положительное рѣшеніе проблемы религіознаго единства культуры правомѣрно исключительно въ смыслѣ утвержденія безусловной религіозности глубоко скрытыхъ въ жизни корней творчества, и совершенно не законно въ своемъ стремленіи къ построенію такой іерархіи культурныхъ цѣнностей, въ которой всѣ области творчества были бы существенно предопредѣлены вѣнчающей сферой религіозно-догматическихъ положеній.

Говоря иначе, sub specie послѣднихъ вопросовъ, каждый религіозно живущій человѣкъ осознаетъ себя двояко: онъ данъ себѣ какъ твореніе Божіе, онъ заданъ себѣ какъ творецъ своихъ боговъ. И вотъ важнѣе всѣхъ постиженій то постиженіе, что человѣкъ—твореніе настолько же больше человѣка—творца, насколько творческій актъ Бога сильнѣе и совершеннѣе творческаго акта человѣка. Откуда и явствуетъ, что какъ бы человѣкъ ни напрягалъ своихъ творческихъ силъ, онъ никогда не сможетъ претворить свою послѣднюю сущность, свое глубинное религіозное единство въ свое послѣднее достиженіе, въ религіозное объединеніе всѣхъ своихъ дѣлъ и служеній въ одной вѣнчающей вершинѣ. (Считаю своимъ долгомъ оговориться, что правомѣрность такого рѣшенія можетъ быть окончательно выяснена и утверждена лишь въ связи съ постановкою и разрѣшеніемъ вопроса объ откровеніи и благодати). Отказъ отъ такого претворенія есть жертвен-

ное служеніе покорныхъ, стремленіе къ нему—безсильный порывъ непокорныхъ къ творческому уравненію Бога и человѣка.

Исторія назоветъ намъ не одну эпоху и не одну великую жизнь, исполненныхъ такими люциферіанскими устремленіями. Всѣ они отмѣчены однимъ и тѣмъ же явленіемъ: уничтоженіемъ свободнаго единства духа жизни, религіозно-насильственнымъ объединеніемъ его проявленій. А потому очерченный нами выше идеалъ подлинной культурности, органически требующій ихъ свободнаго и полнаго расцвѣта, будетъ всегда поклоняться Богу религіозно-цѣлостной жизни и будетъ всегда отстраняться отъ діавола религіозно-синтетической культуры.

Заболѣвшая, въ минуту своего вступленія въ обще-европейскій совѣтъ культурнаго зодчества, тяжелою необходимостью ассиметрическаго развитія своего религіозно-жизненнаго и культурно-творческаго ряда, Россія нашихъ дней уже предчувствуетъ свое исцѣленіе и уже исцѣляется своею вѣрою въ грядущую организованность своихъ духовныхъ силъ въ цѣлостномъ идеалѣ подлинной культурности.

Конструированный двумя полюсами всепорождающей религіозной жизни и свободно-слагающихся областей творчества, идеалъ этотъ неминуемо зажжетъ культурное сознаніе Россіи великою жаждою оберегать и питать съ одной стороны столь богатую великими словами и нѣмую въ величайшихъ словахъ древне-мистическую традицію народовъ, а съ другой—тѣ оформляющія силы духа, которыя, проливаясь въ міръ, застываютъ въ немъ безмолвнымъ многовершиннымъ кряжемъ объективныхъ культурныхъ цѣнностей.

Для каждаго народа, желающаго свершить орбиту подлинной культурности, безконечно важно постоянно склоняться своимъ внутреннимъ слухомъ къ священнымъ гимнамъ Орфея, т.-е. существенно изживать дѣйственно-конкретную мистическую связь со святынею вѣчности. Но это, согласно нашему идеалу культурности, питающее единеніе съ мірами иными, не должно становиться на пути нашего служенія здѣшнимъ богамъ. Гимны Орфея не должны звучать соблазнительными пѣснями очаровательницъ сиренъ, что топятъ корабли въ тѣхъ же пучинахъ и волнахъ, по которымъ стремились они къ еще неизвѣданнымъ далямъ.

Второй полюсъ раскрытаго нами идеала покоится въ мірѣ объективныхъ твореній. Онъ требуетъ отъ насъ, чтобы мы жертвенно оторвались отъ мистическихъ глубинъ жизни, въ которыхъ стремятся угаснуть всѣ формы творчества, и чтобы мы обернулись къ строительству священнаго града культуры, съ его вознесенными главами религіи, искусства и философіи.

Онъ требуетъ отъ насъ, чтобы мы переживанія наши, отмѣченныя знакомъ Орфея, осилили бы въ строгихъ и объективныхъ формахъ того высокаго искусства, которому вѣчный покровитель Апполонъ Мусагетъ, чтобы отдали ихъ организующей силѣ Логоса, и обрѣли бы ихъ снова въ законченной формѣ метафизически-символизующей системы.

Этими положеніями опредѣляется подлинная сущность логизма, прочно устанавливается мѣсто и смыслъ философіи.

*Ѳедоръ Степпунъ.*

## Идея.

1. Demonstratio. Идея—это истина. Не та или иная частная истина, а истина вообще. Таково наиболѣе общее и наиболѣе точное опредѣленіе Идеи. Въ признаніи того состоитъ ученіе идеализма, наиболѣе яркое и цѣлостное выраженіе котораго далъ Платонъ. Для современныхъ умовъ, какъ начинающихъ только философствовать, такъ и для искушенныхъ въ діалектикѣ, эта система кажется непріемлемой. Первые видятъ въ ней красивую бесмыслицу, воплощенную ошибку элементарной логики: гипостизированіе отвлеченныхъ понятій. Вторые, болѣе просвѣщенные, желаютъ усмотрѣть въ ней свое собственное ученіе, правда, заимствованное у Платона, но выражающее платонизмъ въ весьма извращенномъ видѣ. Весь остатокъ, всю глубину послѣднихъ основаній и началъ, скрытыхъ отъ нихъ, они относятъ къ «миѳамъ», своего рода философскимъ сказкамъ, въ концѣ концовъ ничего не говорящимъ ихъ «критическимъ» умамъ. Такъ поступаютъ эти ограниченные люди.

Идея остается скрытой для большинства. Тому много основаній. Прежде всего нужно признать, что идеализмъ совершенно не можетъ быть «доказанъ», какъ того требуютъ его противники. Въ этомъ смыслѣ правъ былъ Фихте, утвердившій, что идеалистомъ нужно родиться, духовно прозрѣть, что «философія» не есть лишь разсужденіе, но и «поступокъ». Можно совершать его или нѣтъ,—это зависитъ отъ воли каждаго человѣка.

Конечно, мои слова не должны быть истолкованы въ томъ смыслѣ, будто идеализмъ совершенно произвольное, бездоказательное ученіе, которое можетъ существовать на ряду съ другими, столь же мало обоснованными, столь же мало доказательными ученіями. Напротивъ. Я утверждалъ, что

идея есть истина, и слѣдовательно, все, что не есть идея, не истина, а заблужденіе, обманъ, ложь. И всѣ, знающіе Идею, имѣютъ на то вѣрныя и глубокія доказательства, всѣ они могутъ привести основанія (λόγον διδόναι) этого своего убѣжденія. Не произвольно утверждаютъ они это. Но для другихъ неразумѣющихъ истину, для тѣхъ, которыхъ Аристотель назвалъ ἀπαίδευτοι, нѣтъ у нихъ убѣдительныхъ рѣчей, потому что они не обладаютъ знаніемъ варварскаго языка. Правоту лишь своихъ собственныхъ аргументовъ признаетъ Идея, она слишкомъ горда, чтобы пользоваться чуждыми принципами. И въ самомъ дѣлѣ, какъ можетъ быть доказана истина, какъ не истиной? Въ своихъ собственныхъ предѣлахъ она находитъ свои основы, нельзя прибѣгать къ софизмамъ въ философской діалектикѣ. Лучше совсѣмъ не философствовать. Доказательство можетъ быть здѣсь лишь «уличающимъ» т.-е. оно можетъ вестись лишь черезъ указаніе на то, что противникъ уже мыслитъ Идею, даже отвергая ее, что, самъ того не зная, онъ служитъ истинѣ. Въ этомъ смыслѣ можетъ быть и дается доказательство, но оно всегда предполагаетъ идею. Обо всемъ этомъ правильно училъ Аристотель (Met. кн. 3.)

Итакъ, попробуемъ указать на идею желающимъ ее видѣть, доказать мы тутъ ничего не въ состояніи. Нужно лишь взглянуть, увидѣть, чтобы никогда больше не забыть. Такія бываютъ картины: нарисовано окно, кусты, цвѣты, а внизу стоитъ надпись: гдѣ кошка? Ищешь и не находишь. Нѣтъ кошки. Но вотъ вглядѣлся, увидѣлъ и недоумѣваешь, какъ это раньше не видѣлъ, такъ несомнѣнно, такъ явственно видно: сидитъ кошка на подоконникѣ и умывается лапкой. Ясно видно кошку. То же mutatis mutandis относится и къ идеѣ. Любитъ идея быть скрытой.

Въ настоящее время почти оставлено мнѣніе, что истина есть атомъ, энергія, іонъ или что-нибудь подобное. Вещи (res) не признаются за истину въ настоящее время. Правда, еще такъ недавно прозвучалъ призывъ: realiora! Онъ исходилъ отъ одного изъ видныхъ теоретиковъ символизма. Но вещи, конечно, не истина. Онѣ суть нѣчто мертвое, несуществующее само по себѣ. Онѣ получаютъ свое признаніе лишь отъ идеи. Мысль полагаетъ ихъ, и за предѣлами мысли онѣ не имѣютъ никакого значенія для того, кто хочетъ разсуждать разумно. Съ неразумнымъ же философу не подобаетъ спорить.

Признавая вещи за явленія, обыкновенно, чтобы спастись отъ универсальнаго иллюзіонизма, отъ странной философской болѣзни—vertige de neant, стремятся обрѣсть реальность въ собственномъ духѣ. Духъ признается за истину вещей и это вполнѣ правильно. Всякое бытіе духовно,

оно имѣетъ жизнь, познаніе, душу. Признаніе духа приближаетъ насъ къ Идеѣ. На этой точкѣ зрѣнія признаютъ реальность собственнаго духа, реальность чужого духа, цѣлую лѣстницу, «божественную іерархію» духовъ, которая ведетъ къ трону Всевышняго—ens realissimum. (Вотъ что въ концѣ концовъ значитъ realiora!) И это тоже правильно. Здѣсь въ образахъ выражается мысль Платона о κοινωνία τῶν εἰδῶν,—раздѣленіи, связи, единствѣ идей въ одной идеѣ. Но это вмѣстѣ съ тѣмъ и заблужденіе. Достаточно указать на то, что не все въ духѣ одинаково бываетъ истиннымъ. Я не могу признать инстинкты, ощущенія, страсти во мнѣ за истину. Напротивъ, справедливо счесть страсть за слѣпое начало, признать инстинктъ лишеннымъ разумѣнія, хотя и не лишеннымъ смысла. Слишкомъ упрощаютъ задачу эти спиритуалисты, считая внутренній опытъ непреложнымъ. Они забываютъ, что именно въ Духѣ и есть иллюзія, гораздо въ большей степени, чѣмъ въ вещахъ и въ радугахъ. Пора, кажется, оставить элементарныя разсужденія о методѣ самонаблюденія въ психологіи. Взамѣнъ всего этого идеализмъ утверждаетъ, что истина Духа есть Идея. Мы склонны возмущаться противъ этого опредѣленія, мы видимъ въ подобномъ утвержденіи самый плоскій раціонализмъ, нѣчто напоминающее Спинозу, который разсматривалъ страсти человѣка, какъ точки, линіи и плоскости. И тѣмъ не менѣе ясно, что это такъ. Возьмемъ такое ирраціональное, слѣпое, и въ то же время столь глубокое, столь восхищающее чувство, какъ любовь. Извѣстно, что Платонъ въ Пирѣ говоритъ, что это идея. И въ самомъ дѣлѣ, что останется отъ Любви, если вы изымете идею, т.-е. всѣ идеалы, которые присущи этому чувству, всѣ образы и мечтанія, въ которыхъ душа мечтаетъ о запредѣльномъ, словомъ, весь идеальный составъ этого чувства, вы получите не любовь, а чистое сладострастіе, своего рода щекотаніе, titillatio, какъ говоритъ Декартъ, и ничего больше. Но возьмемъ и сладострастіе, неразумный, темный инстинктъ, властный узелъ ощущеній и первичныхъ чувствъ, и здѣсь мы увидимъ дѣятельность идеи, вводящей это состояніе въ контекстъ другихъ нашихъ состояній, въ единство сознанія, дѣятельность, одновременно различающую и объединяющую. Отымемъ и эту дѣятельность—и у насъ останется чистое ничто—nihil privativum. Все въ нашемъ духѣ есть дѣятельность идеи, подобно тому какъ все въ вещахъ есть дѣятельность духа.

Мнѣ кажется, что признанію идеи за истину препятствуетъ одинъ укоренившійся предразсудокъ, будто идея есть лишь «образъ», «форма», «предикатъ» сущаго, а не само сущее. Идея есть нѣчто субъективное—реальность внѣ ея или наряду съ ней.

Конечно, идея есть нѣчто субъективное—иначе быть не можетъ. Идея не есть мертвое бытіе, подобное камню, она есть я, субъектъ, который мыслитъ, хочетъ, творитъ. Но это не значитъ, что она только субъективна, только иллюзія. Она реальна, какъ реально наше я, которое мыслитъ, хочетъ, творитъ. Въ идеѣ объектъ и субъектъ сливаются. Идея есть всеобъемлющее Я, очищенное отъ заблужденія и лжи, присущихъ всему конечному. Идея есть истина нашего Я.

Такъ училъ Аристотель: ἑαυτὸν νοεῖ ὁ νοῦς τυγχάνων και νόον τὰ νοητά—и за нимъ всѣ узрѣвшіе идеи, всѣ Платоники.

2. Конкретная логика. Всеобъемлющее, всереальнѣйшее Я! скажутъ многіе. Какая абстракція! Такой идеи мы совершенно не имѣемъ. Это скорѣе идеи объ идеѣ. Такое возраженіе будетъ вполнѣ справедливымъ. Тутъ собственно и начинается наша тема. Идея не отвлеченіе, она конкретна, она во всѣхъ вещахъ, она въ насъ, конечныхъ существахъ, возникающихъ и исчезающихъ въ опредѣленные сроки, по опредѣленному закону подверженнымъ вліяніямъ космоса, обусловленнымъ всѣми сущностями, о которыхъ говоритъ Парацельзъ въ своемъ Liber paramirum.

Обычно ставимый здѣсь вопросъ понимаютъ какъ проблему отношенія сознанія логическаго къ сознанію психологическому. Нужно сказать, что въ своей обычной формулировкѣ онъ не имѣетъ смысла, абсолютно ложенъ, основанъ на скверномъ отвлеченіи мысли, не сознающей принципа и предѣла отвлеченія. Такъ называемое «психологическое» и «логическое» сознаніе не только различны, но и тожественны. Законы нашего интеллекта суть законы интеллекта вообще. Идея есть истина всякаго бытія, въ томъ числѣ и нашего бытія. Не требуется никакого прорыва въ вѣчность, чтобы найти вѣчность; она въ насъ самихъ. Идея близка человѣку, ближе чѣмъ онъ, можетъ быть, то думаетъ. Аристотель и здѣсь, какъ и во многихъ случаяхъ, оказывается правъ: душа есть мѣсто идей—τὴν ψυχὴν εἶναι τόπον εἴδων.

Я хочу спорить о существенно иномъ, не о насъ, знающихъ идеи, а о самой идеѣ въ насъ, знающихъ ее; точка зрѣнія остается объективной, хотя вопросъ поставленъ о послѣдней субъективности. Это тотъ пунктъ, гдѣ, какъ думалъ Платонъ, Идеи нужно оставить—χαίρειν ἐάν, гдѣ она исчезаетъ въ необозримомъ множествѣ, на предѣлѣ всѣхъ возможныхъ видовъ, въ индивидуальности. Нашъ вопросъ никоимъ образомъ не относится къ отвлеченной логикѣ, не относится къ психологіи мышленія, а къ конкретной логикѣ.

Можно показать, что только въ этой послѣдней формулировкѣ вопросъ вообще допустимъ. Идея абстрактная есть какъ бы Богъ до сотворенія міра.

Но если для Бога существенно твореніе міра, если Онъ по необходимости обнаружилъ себя въ мірѣ, то міръ не безразличное событіе въ жизни самого божества, онъ является его существеннымъ моментомъ. Богъ абсолютно немыслимъ безъ міра, такъ точно идея не мыслима независимо отъ мысли индивидуальнаго человѣческаго сознанія: наше мышленіе есть жизнь самой идеи.

3. Coincidentia oppositorum. Необходимо сознать предѣлы, въ которыхъ возможно развитіе проблемы, эти предѣлы намѣтятъ болѣе отчетливую постановку самаго вопроса и въ то же время дадутъ его рѣшеніе.

Прежде всего необходимо ясно видѣть, что идея трансцендентна всякому познанію. Истина никогда не дана, она всегда задана разуму, она есть цѣль, къ которой разумъ стремится. Наиболѣе ярко и въ то же время парадоксально выразилъ эту сторону идеи Кантъ въ своей трансцендентальной діалектикѣ, а также въ критикѣ способности сужденія. Какъ только идею пытаются сдѣлать конституативнымъ принципомъ, тотчасъ впадаютъ въ грубый догматизмъ, противъ котораго возмущается разумъ. Познаніе мыслится завершеннымъ, — такимъ образомъ познаніе оканчивается, наступаетъ неподвижность, мертвенность, схолистика. Яснѣе всего это видно изъ ученія Парменида: его «бытіе» есть попытка мыслить идею, не какъ задачу и проблему, а какъ совершившійся, наличный фактъ, именно, какъ бытіе. Всѣ предикаты его «бытія» непреложно вѣрны: идея едина, вѣчна, безъ измѣненія, безъ движенія, безконечна въ положительномъ значеніи этого слова, дѣйствительно подобно хорошо отшлифованному шару. Этимъ описаніемъ въ немногихъ существенныхъ чертахъ сразу уничтожена всякая философія, утверждена невозможность положительнаго познанія, остается лишь діалектика въ отрицательномъ значеніи этого слова, т.-е. доказательство ложности всякихъ другихъ точекъ зрѣнія, обоснованіе невозможности движенія, множества, измѣненія, діалектика неопровержимая, ибо, дѣйствительно, все, что не есть идея, —заблужденіе. Философская мысль, по отношенію къ которой признана и обоснована трансцендентность идеи, упирается въ тупикъ и чтобы выйти изъ него, она должна примѣнить діалектику мысли къ самой идеѣ: «бытіе» обращается въ свою противоположность—въ ничто, въ пустоту абстракціи. Истина элейцевъ переходитъ въ истину софиста Горгія: ничего нѣтъ. Я повторяю, какъ логически, такъ и исторически можно обосновать мысль о трансцендентности Идеи. Значеніе Идеи чисто регулятивное. Истина есть какъ бы маякъ, указывающій безконечный путь въ возвращающемся къ себѣ кругѣ мысли, радіусъ котораго $= \infty$. Но обосновывая и признавая трансцендентность идеи, необходимо обосновать и признать имманентность

идеи по отношенію къ познанію. Именно благодаря тому, что мы считаемъ идею регулятивнымъ принципомъ, она становится конституитивнымъ. Идея, понимаемая какъ идеалъ и цѣль, есть въ то же время условіе всѣхъ стремленій и частныхъ достиженій по пути къ этой цѣли. Само понятіе цѣли требуетъ этого. Въ ней послѣднее есть вмѣстѣ съ тѣмъ первая причина: causa finalis обращается въ causa efficiens. Парадоксъ Сократа: я знаю, что ничего не знаю, есть именно экспозиція этого понятія. Я не знаю, т.-е. не имѣю истину, а лишь стремлюсь къ ней, и тѣмъ самымъ, что я стремлюсь къ истинѣ, я знаю ее. Въ идеѣ начало и конецъ совпадаютъ. Идея изъ focus'a imaginarius'a, изъ чистаго «какъ будто», превращается въ реальное сосредоточіе свѣта познанія, въ центральное горнило мысли.

Идея такимъ образомъ имманентна и трансцендентна сама въ себѣ, что́ на первый взглядъ абсурдно. Идея, разъ она трансцендентна по отношенію къ самой себѣ, не есть идея. А не есть А. При болѣе глубокомъ разсмотрѣніи дѣло мѣняется. Нашъ выводъ совпадаетъ въ существенныхъ чертахъ съ теософіей греческихъ мистиковъ, съ тайной мистерій.

Въ основѣ греческой миѳологіи лежитъ мысль о теогоніи, о бытіи, какъ боготворческомъ процессѣ, о богѣ страдающемъ, умирающемъ и воскресающемъ. Одинъ и тотъ же Діонисъ растерзанъ отъ вѣка и возсоединенъ съ собой во всѣхъ. И это растерзаніе и возсоединеніе—одно и то же, какъ одно и то же смерть и жизнь, начало и конецъ. Эту мысль созерцалъ Эпоптъ въ святилищѣ и его посвященіе не было лишь экстатическимъ состояніемъ восторга, но и яснымъ сознаніемъ, что отнынѣ онъ живетъ въ Богѣ, что онъ соединенъ съ Богомъ въ своемъ различіи отъ Него; съ той поры для него начиналась блаженная и счастливая жизнь.

Легко также показать, что нашъ выводъ не противорѣчитъ и закону тожества. Въ самомъ дѣлѣ, утверждая имманентность и трансцендентность идеи по отношенію къ себѣ самой, мы указывали этимъ лишь на то, что идея есть процессъ. Она содержитъ въ себѣ свое ино-бытіе, она есть чистое возникновеніе, и въ этомъ смыслѣ заключаетъ въ себѣ тожество, какъ можетъ быть тожественъ всякій процессъ, именно, какъ тожество себя и своего ино-бытія.

Тожество не должно понимать нелѣпо, какъ ничего не говорящую тавтологическую формулу: А есть А. Тожество есть прежде всего различеніе, т.-е. извѣстный процессъ. Какъ таковой, онъ содержитъ въ себѣ свое ино-бытіе: всякое тожество есть различіе. Логика опять возвращаетъ насъ къ правильно понятому Аристотелю: всякое тожественное себѣ высказываніе должно относиться къ различенному.

4. Идея и творчество. Философская мысль имѣетъ форму умозаключенія. Въ этомъ ея свобода и необходимость. Человѣкъ уже не властенъ надъ своей мыслью, которая стремитъ его къ предѣлу. Но человѣку страшно. Да проститъ мнѣ читатель, если въ заключеніяхъ у меня будетъ больше намековъ, чѣмъ рѣшительныхъ утвержденій.

Обычно критики говорятъ, что раціонализмъ въ своемъ завершеніи ведетъ къ отрицанію личности, свободы и творчества, иными словами, что онъ ведетъ къ пантеизму и фатализму. Идеаломъ всякой раціоналистической философіи выставляютъ систему Спинозы, построенную по геометрическому способу. Отсюда реакція противъ раціонализма: личность ратуетъ за себя, за свое свободное творчество стремится противъ геометризма и его основы, противъ логики. Отсюда—исканіе живыхъ путей постиженія, многообразныхъ и въ то же время столь однообразныхъ «поэмъ экстаза». Критика эта основана на недоразумѣніи. Идея есть чистое творчество и источникъ всякаго творчества, въ ней находитъ свое обоснованіе личность, ея идеалы и игра. Противное заключеніе имѣетъ лишь иллюзорную убѣдительность, построено, дѣйствительно, на «геометризмѣ», т.-е. на методѣ наименѣе содержательномъ, менѣе всего убѣдительномъ для разума (послѣднее, надѣюсь, очевидно для знающихъ раціоналистическую философію).

Всякое творчество, какъ это очевидно, можетъ происходить только въ извѣстныхъ предѣлахъ. Въ безпредѣльномъ нѣтъ творчества, нѣтъ дѣятельности, нѣтъ никакого измѣненія. Безпредѣльное есть пустота, нирвана, полнѣйшее успокоеніе. Творчество развивается лишь въ предѣлахъ одного рода, малое творчество въ предѣлахъ весьма ограниченныхъ, великое творчество въ предѣлахъ, обнимающихъ многообразіе болѣе обширнаго круга явленій. Въ этомъ заключается разница между творчествомъ ремесленника, какого-нибудь богомаза, и творчествомъ Леонардо, между изысканіями рядового профессора и работами Лейбница. Но абстрагируя отъ значительности и объема творчество, мы должны признать, что оно развивается въ предѣлахъ одного кого-нибудь понятія. Конкретно это понятіе является той исторической средой, психической атмосферой, тѣмъ milieu, о которомъ говоритъ Тэнъ, внѣ котораго невозможно мыслить творчество: ex nihilo nihil fit.

Новый продуктъ творчества относится къ понятію, въ сферѣ котораго онъ развивается, какъ видъ къ роду; онъ есть его спецификація, его своеобразное видоизмѣненіе, чрезъ прибавленіе новыхъ чертъ къ старому. Это новое и есть собственно чистый результатъ творчества, отдѣляемый только абстракціей, ибо реально старое и новое переплетены и слиты другъ съ дру-

гомъ самымъ тѣснымъ образомъ. Такъ, напримѣръ, творчество Леонардо есть видъ искусства Возрожденія, система Декарта лишь видоизмѣненіе Платонизма эпохи Возрожденія.

Какъ извѣстно изъ элементарной логики, видъ невыводимъ изъ рода. Родъ не заключаетъ въ себѣ содержаніе видовъ, понятіе «человѣкъ»—понятія «негръ». Не анализомъ, а чистымъ синтезомъ создаются видовыя понятія въ родовомъ. Въ предѣлахъ родового понятія возможно безконечно-разнообразное творчество въ смыслѣ образованія видовыхъ понятій. Въ общемъ характерѣ Возрожденія—основана неограниченная возможность самыхъ разнообразныхъ художественныхъ концепцій. Здѣсь, въ этомъ переходѣ отъ рода къ виду, лежитъ творчество въ его чистомъ видѣ, новое, не бывшее дотолѣ, самопроизвольный свободный актъ.

Конечно, не должно думать, что этимъ ставятся предѣлы раціонализму, что этимъ вводится ирраціональное начало. Совершенно напротивъ. Это должно стать яснымъ, если прилагаютъ къ разбираемой проблемѣ методъ абсолютнаго раціонализма.

При допущеніи интеллекта всеобъемлющаго, постигающаго до конца, подлинныя мысли явятся лишь какъ ограниченія (determinationes) абсолютной полноты его знанія. Высшій родъ—summum genus—явится въ этомъ случаѣ не пустой абстракціей, не голой мыслью о чемъ-либо вообще, а мыслью, заключающей въ себѣ всяческое содержаніе. Разсуждающій разсудокъ переходитъ въ разумъ интуитивный, говоря Кантовскими терминами, понятіе теперь содержитъ въ себѣ и подъ собой видовыя понятія. Кажется, что достаточно простого анализа для выведенія изъ единаго неопредѣленнаго многообразія. Дѣйствительно, аналитическій методъ существененъ для завершеннаго раціонализма, примѣромъ тому служитъ Аристотель, Лейбницъ, Гегель. Но нужно помнить, что анализъ въ этомъ случаѣ не только не исключаетъ синтеза, а, напротивъ, требуетъ его. Въ самомъ дѣлѣ, здѣсь при анализѣ переходъ совершается отъ одного понятія къ другому, по существу противоположному. Стало-быть теряетъ свой характеръ повторенія въ понятіи сказуемаго того, что̀ дано въ понятіи подлежащаго. Анализъ есть такимъ образомъ синтезъ. Но и понятіе синтеза не нужно понимать въ смыслѣ полнѣйшей необоснованности и произвольности: то «другое», что̀ содержитъ сказуемое, заключено въ подлежащемъ, есть его другое. Анализъ и синтезъ суть, такимъ образомъ, лишь видоизмѣненія основнаго процесса: различенія единаго въ себѣ самомъ.

Чтобы сдѣлать ясной эту нѣсколько абстрактную дедукцію, возьмемъ прежній примѣръ. Безусловно творчество Декарта есть лишь видъ Плато-

низма. При завершенномъ познаніи изъ Платонизма можно чисто дедуктивно вывести понятіе Картезіанства. Кажется, что всякое творчество исключено при такомъ «геометризмѣ», остается одна необходимость. Нужно помнить другую сторону процесса: само понятіе «Платонизмъ» конструируется содержаніемъ многообразныхъ видовъ: оно есть цѣлость ихъ всѣхъ. Понятіе есть процессъ развертывающихся въ вѣчномъ творчествѣ видовъ. Нужно ясно сознать, что идея не есть нѣчто мертвое, неразумное, бездушное, она имѣетъ жизнь, разумѣніе и душу творящую (Платонъ, Soph. 249 ε).

Въ этомъ смыслѣ мы можемъ сказать, что безуміе, экстазъ, индивидуальный и народный, вдохновеніе, страстность, ярость и нѣжность заключаетъ въ себѣ идея и требуетъ ихъ. Она пронизываетъ ихъ своимъ блескомъ и выводитъ изъ глубинъ и тьмы къ просторамъ небеснымъ. Такъ идея творитъ звѣзды изъ хаоса (Аристотель).

5. Incipit tragoedia. Есть одинъ почти забытый отдѣлъ философіи: феноменологія, ученія объ явленіяхъ идеи, въ которыхъ истина дана какъ ликъ во многихъ зеркалахъ, какъ бы нѣкій зеркальный лабиринтъ, гдѣ призрачны лица, призрачны входы и выходы, колдуетъ обманъ. Это трудное, но правдивое ученіе есть описаніе жизни всякаго индивидуума и всего человѣчества, всѣхъ его надеждъ, стремленій и утратъ: это наиболѣе захватывающая и влекущая часть философіи, ибо она непосредственно относится къ реальнымъ страстямъ и желаніямъ конкретнаго индивидуума.

Идея обнаруживается какъ чистое отрицаніе, какъ перманентное Не—. Въ этомъ отрицаніи есть истина, всякое утвержденіе таитъ въ себѣ ложь, обманъ, призрачность, и въ то же время эта призрачность возникаетъ изъ единаго стремленія къ истинѣ, къ самой идеѣ. Такова жизнь историческая, такова жизнь отдѣльнаго человѣка въ наиболѣе высокія его состояніи, въ любви и творчествѣ. Намъ становятся понятны крестоносцы и ихъ походы въ Іерусалимъ, ихъ гибель въ пустыняхъ Сиріи. Понятны революціонныя толпы перекрещенцевъ, Ѳома Мюнцеръ и его товарищи, ихъ кровь, необузданность, безразсудство. Идея чудится близкой, какъ отраженіе любимаго лица въ зеркалахъ; и въ то же время она навожденіе, чистый призракъ въ глубинахъ зеркальныхъ.

Такова красота въ искусствѣ. Искусство есть изображеніе идеи, иначе оно становится пустымъ и безсодержательнымъ. Въ искусствѣ мы видимъ воплощеніе идеи, которая есть въ то же время чистая видимость. И чѣмъ сильнѣе обманъ, тѣмъ выше произведеніе искусства (Джіоконда). Такова лю-

бовь. Въ одномъ лицѣ человѣкъ видитъ всѣ идеалы. Поистинѣ, нелѣпое донкихотство. Иллюзія исчезаетъ и любовь перейдетъ въ воспоминаніе, въ мучительную, томительную любовь къ этой любви.

Вездѣ и всегда видящихъ окружаютъ символы единой идею. При подъемахъ духа и тѣла мы видимъ какъ бы въ страстномъ желаніи идею лицомъ къ лицу, она сіяетъ передъ нами, какъ щитъ побѣдный. Это иллюзія. Человѣкъ, увидѣвшій небо, гибнетъ. Иллюзія разрушается. Торжествуетъ идея, поистинѣ, какъ la belle dame sans merçi. Должны ли мы осудить тѣхъ, которые вступили на этотъ путь безнадежности? Не знаю. Во всякомъ случаѣ путь идеи есть кладбище.

*Ophis.*

## О журавляхъ и синицахъ.

(Поправка къ одной истинѣ.)

Говорятъ о томъ, что иныя произведенія творчества—болѣе, чѣмъ искусство. А другія произведенія творчества и суть искусство. Болѣе чѣмъ искусство—искусство жить художественно, изваять свою жизнь—значитъ быть пророкомъ, творцомъ религіи или Наполеономъ. Искусство есть искусство создавать переживанія въ пластичной формѣ. Говорятъ о томъ, что все среднее между этими родами творчества (все немногимъ большее искусства, и еще не творчество жизни) не имѣетъ культурной цѣнности, нежизнеспособно, не нужно. Когда говорятъ такъ, часто мечтаютъ о журавлѣ въ небѣ. И выпускаютъ изъ рукъ синицу. Спору нѣтъ: журавль прекрасная птица. Но и въ синицѣ есть своя глубокая прелесть.

Чаще и чаще слышишь сѣтованія на дѣятельность многихъ выдающихся среди насъ людей: N.N. ни художникъ, ни отвлеченный мыслитель, ни лирикъ только; слѣдовательно, N.N. менѣе чѣмъ художникъ, менѣе чѣмъ поэтъ, менѣе чѣмъ отвлеченный мыслитель, слѣдовательно: не нуженъ N.N. За N.N. выкидывается M.M. Далѣе, раздаются сѣтованія на наше безвременье. Наше безвременье не отъ насъ ли зависитъ? Просто мы не умѣемъ создать систематику творческихъ формъ. Въ искусствѣ у насъ только пять формъ: зодчество, скульптура, поэзія, живопись, музыка. Все, что не музыка, не поэзія, не живопись, не скульптура, не зодчество,—то вовсе и не искусство. Далѣе: есть у насъ опредѣленная систематическая школа распредѣленія творческихъ цѣнностей: творчество мысли, религіозное твор-

чество, мистика, художественное творчество и т. д. Все, что ложится внѣ этихъ формъ, или не вовсе укладывается въ нихъ, уже не творчество. И опять-таки синица вылетаетъ изъ рукъ. А журавль скрывается въ небѣ.

Я знавалъ поэта: первое впечатлѣніе отъ его тяжелыхъ стиховъ—впечатлѣніе отъ платья, отягощеннаго драгоцѣнностями; платье казалось мнѣ столь тяжело, что облечь его мнѣ было не подъ силу: я смотрѣлъ на него со стороны; праздно переливалось оно предо мной сверкающими словами и глубокими мыслями: платье казалось пустымъ платьемъ; тѣла, вокругъ котораго оно должно было лечь складками, не было вовсе подъ нимъ. Я внимательно изучалъ линіи мыслей и словъ, образующихъ его музейное великолѣпіе. «Диссертація о природѣ—не лирика», такъ подумалъ я о вновь вышедшей книгѣ одного болѣе, чѣмъ поэта. Но когда я забылъ эту книгу, неотвратимо она входила въ меня. Новыя я подмѣтилъ въ себѣ воспріятія природы; мнѣ казалось, что лѣсъ по новому шумитъ для меня и по новому ложатся краски заката; новое зрѣніе появилось во мнѣ. Къ стыду моему, и въ рубинахъ заката, и въ золотѣ солнца я повсюду сталъ различать тѣ тяжелые красные камни, которыми изобиловалъ меня смутившій поэтъ. Поэтъ оказался воистину болѣе, чѣмъ поэтомъ; и онъ все же былъ безконечно менѣе любого учителя жизни. И когда теперь думаю о томъ, что по вышеупомянутому рецепту книгу его долженъ былъ бы я выкинуть изъ ряда признанныхъ творчествъ, сознаюсь,—долженъ былъ бы я вырѣзать ее изъ своей души.

Есть большой писатель; онъ пишетъ критики; критики эти—не критики вовсе: онѣ углубляются въ его художественной прозѣ, а она, въ свою очередь, углубляется въ критикѣ; обѣ вмѣстѣ углублены въ религіи и мистикѣ; но религія и мистика этого писателя отличаются художественнымъ индивидуализмомъ: точка пересѣченія творчествъ этого писателя гдѣ-то за предѣломъ и только критики, или только искусства, или только религіи. За предѣлами всѣхъ этихъ формъ, и взятыхъ порознь, и вмѣстѣ сложенныхъ: гдѣ эта точка—подъ или надъ искусствомъ? Если подъ, отчего писатель, насъ занимающій—большой писатель; просто онъ диллетантъ. Если надъ, отчего онъ не творецъ новой жизни? И его, пожалуй, мы выпустимъ, какъ синицу... А журавль—гдѣ журавль?

Мы пріучили себя къ цѣнностямъ, порознь взятымъ. Мы пріучили себя къ опредѣленному словесному выраженью въ искусствѣ, въ философіи, въ религіи, въ мистикѣ. Въ этомъ—правда. Безъ четкости нѣтъ воспріятья; безъ гладкаго выраженья нѣтъ у насъ и переживанія творчества. Но указанныя формы творчествъ, разграниченіе ихъ есть результатъ систематики

въ уже реально созданномъ. Появись среди насъ новая грань, не совпадающая съ нами же проведенными гранями, она предстала бы намъ, какъ смѣшенье и хаосъ. Новая рѣчь—всегда косноязычная рѣчь.

Была у насъ эпоха косноязычій. Но вчера сумѣли мы въ косноязычьи угадать новую рѣчь. Новая рѣчь превратилась скоро въ новый способъ фальсификаціи стараго. Справедливо мы новую грань нашей рѣчи нынѣ приводимъ къ вѣчнымъ гранямъ. Такъ Діонисъ вновь обернулся въ насъ Аполлономъ. Создается такъ новое увлеченье всѣмъ законченнымъ, яснымъ; и мы предвидимъ уже въ увлеченьѣ томъ и новую ложь. Появляется добровольная полиція, возникаетъ новый участокъ ясности. Все вчера казалось намъ слишкомъ яснымъ, обидно яснымъ; а сегодня обратно: и все ясное прежде заподазривается въ неясности. Изъ прекраснаго своего гнѣзда отлетѣлъ въ небо журавль. И бракуется оставшаяся въ рукахъ синица. Намъ грозитъ остаться и безъ синицы. И пока нѣтъ у насъ журавля, я совѣтую разглядѣть ближе улетающихъ синицъ. Не спѣшите съ приговоромъ о тѣхъ, кого вчера съ уваженьемъ называли мы не только писатель, а сегодня безъ всякаго уваженья громимъ позорною кличкой: диллетантъ. Диллетанты не думаютъ о канонахъ искусства: диллетанты часто поютъ. Первый лирикъ, конечно, былъ диллетантъ: не старался онъ показать, что онъ только поэтъ. Какъ знать, быть можетъ, послѣдній поэтъ позабудетъ и вовсе думать о своей поэтической чистотѣ; будетъ онъ пѣть лишь о томъ, чего запроситъ его душа диллетанта. Сегодня онъ пропоетъ намъ систему, пропоетъ завтра пѣсню, послѣзавтра молитву. А мы, благодарные пѣвцу позабудемъ и вовсе, на какую полочку положить пропѣтое имъ.

*Cunctator.*