

№ 3

ТРУДЫ И ДНИ



Двухсотлетию
Издательства „Мусагетъ.“
1912.

ТРУДЫ И ДНИ

двухмѣсячникъ издательства «Мусагетъ».

№ 3.

Май-Іюнь.

1912 г.

СОДЕРЖАНІЕ: Юрій Верховскій. О символизмѣ Боратынскаго.—Конст. Эрбергъ. Искусство-вожатый.—Вольфингъ. Инвективы на музыкальную современность (II—III).—Югурта. Логика и риторика.—М. Сѣдловъ. Кремль.—Sunctator. О чемъ говорятъ. Метафизика.—Статья Р. Демеля. Книга и читатель.—Алексѣй Сидоровъ. Въ защиту книги.

О символизмѣ Боратынскаго.

Письмо къ Вячеславу Иванову по поводу его «Мыслей о Символизмѣ»
(«Труды и Дни», № 1).

L'amor che muove il Sole e l'altre stelle.

L'Amor — сила движущая, вдохновительная, пѣвучая; ею движутся:

Il Sole — сила творящая, дающая свѣтъ, и цвѣтъ, и образъ, живописующая; и—

L'altre Stelle — силою, дающею свѣтъ, засвѣченныя—силы, дающія познаніе тайны и правящія волей живущаго.

И какъ Любовію движется Солнце, такъ Солнцемъ воспламеняются—какъ и оно движимыя Любовію—другія Звѣзды.

Одна изъ этихъ звѣздъ—звѣзда Поэта.

Лучъ ея—слово его.

Если онъ поэтъ символическій, то лучъ его звѣзды—слово его—преломляясь въ призмѣ чужой души, оставаясь лучомъ—словомъ,—горитъ и радугой завѣта.

*

Когда поэтъ, какъ бы закрывъ глаза, весь отдается пѣвучей силѣ, онъ одного ждетъ отъ своихъ твореній: *dulcia sunt*,—и тогда слово его—пѣсня и молитва.

Когда поэтъ, какъ бы не слыша—не слушая, широко раскрываетъ глаза свѣту и цвѣтамъ и образамъ, служить, живописуя, силѣ творящей, онъ

желаетъ отъ своего творенія, чтобъ оно было *ut pictura*,—и тогда слово его—образъ и заклинаніе. Когда поэтъ, и видя и слыша («Раскрылись вѣщія зѣнницы»—«Слухъ, раскрываясь, растеть, какъ полуночный цвѣтокъ»), проникается силою, дающею познаніе, онъ жаждетъ своими твореніями высказать въ полнотѣ тайну, имъ познаваемую,—и тогда слово его звучитъ пѣсней и сіяетъ образомъ, но хочетъ только — быть словомъ; оно—и молитва, и заклинаніе, но прежде всего—исповѣданіе.

Если поэтъ—символическій, то пѣсней его другой воспетъ свои молитвы, его образами выразитъ свои заклинанія, его словами выскажетъ свое исповѣданіе: **т р о й н о е о ч а р о в а н і е**.

Итакъ, соотвѣтственно тремъ основнымъ силамъ—три стихіи творчества; несомнѣнно—три и несомнѣнно—органически различныя.

Цѣль символизма—*καθαρσις*, освобожденіе души. Не его ли, какъ личность самоцѣльная, достигъ вполне Гёте, онъ, передъ загробною жизнью, по слову Боратынскаго—

здѣшней вполнѣ отдышавшій
И въ звучныхъ, глубокихъ отъзвахъ сполна
Все дальное долу отдавшій?

Не о такомъ ли освобожденіи своемъ свидѣтельствуетъ Боратынскій?—

Болящій духъ врачуетъ пѣснопѣнье.
Гармоніи таинственная власть
Тяжелое искупить заблужденье,
И укротить бунтующую страсть.
Душа пѣвца, согласно излитая,
Разрѣшена отъ всѣхъ своихъ скорбей;
И чистоту поэзія святая,
И миръ отдастъ причастицѣ своей.

Здѣсь—вѣра въ актуальное могущество искусства (болящій духъ врачуетъ, искупить заблужденье, укротить страсть) и вѣра—для себя, а рядомъ—для другого. Ср. пьесы: *Благословенъ святое возвѣстившій; На посѣвъ лѣса (конецъ); О мысль, тебѣ удѣлъ цвѣтка.*

Для Боратынскаго поэзія сама по себѣ есть согласное изліяніе души. Она можетъ быть излита и при помощи пѣвучей силы: *пѣснопѣнье*; ср. ...Голосъ мой не звонокъ (Мой даръ убогъ...); ср.: Бывало, отрокъ, звонкимъ кликомъ...; Когда твой голосъ, о поэтъ, смерть

въ высшихъ звукахъ остановить (о Лермонтовѣ). Можетъ быть
излита душа и при помощи силы творящей, живописующей:

Глубокій взоръ впривъ на камень,
Художникъ нимфу въ немъ прозрѣлъ.

.....
Неторопливой, постепенной
Рѣзецъ съ богини сокровенной
Кору снимаетъ за корой.

(Скульпторъ).

Но для него, для Боратынскаго, поэтъ по преимуществу художникъ
слова, силами данными ему, прежде всего силами мысли познаю-
щій—тяжко и трудно—тайну, и о ней рассказывающій:

Всѣ мысль, да мысли! Художникъ бѣдный слова,
О жрецъ ея!..

Онъ готовъ завидовать художникамъ-кумиротворцамъ и—пѣвцамъ:

Рѣзецъ, органы! Кисти! Счастливы, кто влекомъ
Къ нимъ чувственнымъ, за грань ихъ не ступая.

Для поэта слова передъ мыслью—«какъ предъ нагимъ мечомъ»—
«блѣднѣетъ жизнь земная».—И одна «забота земная» остается для него—
«сына фантази», для него—«привычнаго гостя на пирѣ неосязаемыхъ
властей». Но этой заботѣ даетъ «исполинскій видъ» только мечта поэта:

Коснися облака нетрепетной рукою,—
Исчезнетъ; а за нимъ опять передъ тобою
Обители духовъ откроются врата.

(Топить тревожный день привятемъ...)

Какъ врата эти откроются для поэта? Поэтъ—пророкъ и «не въ люд-
скомъ шуму»

Въ нѣмотствующей пустынь
Обрѣтаетъ свѣтъ высокъ.

(Бокаль).

Но пророкъ долженъ итти къ людямъ («Символизмъ имѣетъ дѣло
съ человѣкомъ»)—и Боратынскій жаждетъ «слушателя»:

Я дни извель, стучась къ людскимъ сердцамъ.

(На постыль лѣса).

Однако въ дѣйствительной жизни онъ не находитъ, а только можетъ себя представить и ярко изобразить среду, воспринимающую искусство съ тою же силой, съ какою поэтъ его творить. Это было—

Когда на играхъ Олимпійскихъ,
На стогнахъ греческихъ недавнихъ городовъ
Онъ пѣлъ, питомецъ музъ.

(Риема).

Теперь же пѣвецъ—«самъ судія и подсудимый». И однако—истинная поэзія для него дѣйствительна:

Душа пѣвца, согласно излитая,
Разрѣшена отъ всѣхъ своихъ скорбей.

Разрѣшаетъ ее—«Гармоніи таинственная власть». А вотъ какъ Ботатынскій понималъ гармонію и какъ къ ней восходилъ: вотъ на человѣка—

Одни другихъ мятежнѣй, своенравнѣй
Виднѣя бѣгутъ со всѣхъ сторонъ:
Какъ будто бы своей отчизнѣ давней,
Стихійному смятенью отданъ онъ.

(NB.—«древній хаосъ» Тютчева). (Послѣдняя смерть).

Намъ надобны и страсти, и мечты,
Въ нихъ бытія условіе и пища.

(Черепъ).

И веселью, и печали
На измѣнчивой землѣ
Боги праведные дали
Одинокіе крилѣ.

(Наслаждайтесь...)

Двѣ области: сіянія и тьмы
Исслѣдовать равно стремимся мы.

(Благословенъ святое возвѣстившій...)

Страстей порывы утихають,
Страстей мятежныя мечты
Передо мной не затмеваютъ
Законовъ вѣчной красоты.
И поэтическаго міра
Огромный очеркъ я узрѣлъ
И жизни даровать, о лира!
Твое согласье захотѣлъ.

(Въ дни безграничныхъ увлеченій...)

См. еще о гармоніи: Въ глуши лѣсовъ...—Звѣзда.—А. А. Воейковой.—
Она.—Лазурныя очи.—На смерть Гете.—Весна.—Ахиллъ.—Еще какъ
патріархъ...—Молитва.

Власть гармоніи—таинственна:

Ты назови своей звѣздой,
Что съ думою глядѣть
И взору шлѣть отвѣтный взоръ
И нѣжностью горить.

(Звѣзда).

Ты полонъ весь мечтою необъятной,
Ты полонъ весь таинственной тоской.

(Она).

И при тебѣ душа полна
Священной тишиной.

(А. А. Воейковой).

И на строгій Твой рай
Силы сердцу подай.

(Молитва).

Гармоніи таинственная власть
Тяжелое искупить заблужденье—

дѣйствительное значеніе поэзіи.

И если бы Боратынскій вѣрилъ въ душу, всецѣло его душѣ отвѣчающую по способности и силѣ воспріятія его творенія, то не только о своей душѣ сказалъ бы онъ:

И чистоту поэзіи святая,
И миръ отдастъ причастницѣ своей.

Но—эта чистота и этотъ миръ для другой души, если они—слѣдствія истиннаго символическаго искусства, лежать уже внѣ его, такъ какъ символизмъ искусства лежитъ внѣ эстетическихъ категорій. И пѣвецъ, поскольку онъ выражаетъ не личное, не свое, а—«старецъ нищій и слѣпой»—бесѣдуетъ съ музою всенародной—

Безмянной, роковою,—

постольку онъ... не поэтъ:

Ты избранникъ, не художникъ!—

говорить ему Боратынскій:

Попеченья геній твой

Да отложить въ здѣшнемъ мѣрѣ:

Тамъ, быть можетъ, въ горнемъ клирѣ

Звучень будетъ голосъ твой.

(Что за звуки мимоходомъ...)

(Какъ, однако, построить эстетику символическаго искусства, если символизмъ лежитъ внѣ эстетическихъ категорій?)

Вотъ отрывочные примѣры того, какъ Боратынскій понималъ и въ отдѣльныхъ чертахъ практически создавалъ поэзію, какъ искусство символическое. Еще такія черты:

Будить въ слушатель ощущенія непередаваемые. Почти всѣ лучшіе стихи Боратынскаго таковы.

Вызывать чувство связи вещей, эмпирически раздѣленныхъ. Простѣйшіе примѣры: Риема и На посѣвъ лѣса.

Слова—эхо иныхъ звуковъ. Особенно чувствуется, напр., въ пьесахъ: А. А. Воейковой.—Своенравное прозванье...—Звѣзда.—Буря.—Она.—Какъ много ты въ немного дней.—Небо Италіи.—Недодосокъ.—Риема.—Молитва—и др.

Творить малое великимъ: наглядные примѣры—совѣтъ по разному:—Филида.—Что за звуки мимоходомъ.

Эластичность образа, его внутренняя жизнеспособность.

Актуальная свобода.—Все это есть въ поэзіи Боратынскаго,—не потому ли, что онъ, какъ художникъ—и пѣвецъ, и живописецъ—пластикъ, и тайновидецъ, правящій волею того, кто отдается ему?

Боратынскій—поэтъ противочувствій, художникъ разлада, для него душа человѣческая—«не до но со къ», витающій—

крылатый вздохъ
Межъ землею и небесами;

«чуждый земного края», но и—слабо слышашій «арфъ небесныхъ отголо-сокъ». Мы слышали отъ Боратынскаго, что для него «отчизна давняя» чело-вѣка—«стихійное смятеніе», тютчевскій «древній хаосъ», «родимый». И, какъ у Тютчева,—сердце его бьется «на порогъ какъ бы двойного бытія».

Любить и лелѣять недугъ бытія
И смерти отрадной страшиться—

(Дельвигу).

удѣлъ нашъ, людской. Но мы, художники—

Двѣ области: сіянія и тьмы
Исслѣдовать равно стремимся мы.

(Благовословенъ святое возвѣстившій...)

Сіяніе—Тьма.

Мысль—Чувственное (Все мысль...).

Надежда и волненіе—Безнадежность и покой (Двѣ доли).

Истина—О юныхъ снахъ слѣпое сожалѣнье (Истина).

Державный Римъ—Призракъ обвинитель (Римъ).

Міръ явный—Міръ мечты (Фея).

Свѣта шумъ—Тишина кладбища (Черепъ).

Взоры друзей—Свѣтлый взоръ звѣзды (Звѣзда).

Природы чинъ—Буря хляби морской.

Медленная отравка бытія—Зовъ къ давно желанной брани (Буря).

Въ живой радости—Тоска (Когда взойдетъ...).

Эмпирей—Хаосъ (Послѣдняя смерть).

Мечта необъятная—Таинственная тоска (Она).

Поэтическая мечта—Посторонняя суета (Чудный градъ...).

Небесныя мечты—Откровенья преисподней (Бокаль).

Легкокрылыя грезы, дѣти волшебной тьмы—Видѣнія дня (Толпѣ тревожный день привѣтень...)

(NB. не даромъ вообще антитеза—любимый ходъ мысли, любимый пріемъ Боратынскаго.)

Художникъ разлада, поэтъ противочувствій находитъ согласіе и строй въ рѣдкіе моменты воспоминанія (Воспоминанія, Деревня, Запустѣніе), спокойной любви (Она, Лазурныя очи, Своенравное прозванье, Когда, дитя...), вѣры (Звѣзда, отрывокъ изъ поэмы Вѣра и Невѣріе, Имя, Мой Элизій, Мадонна, Ахиллъ, Молитва), близости къ природѣ (Деревня, Водопадъ, На смерть Гете, Весна, весна!).—Пьесы пластическія (Наяда, Алкивіадъ, Ропоть, Мудрецу, Еще какъ патріархъ...), свидѣтельствуя намъ обрѣтеніе художника, косвенно (особенно для Боратынскаго) говорятъ намъ и о достигнутой гармоніи души человѣка.

Но наиболѣе полной, наиболѣе ошутительной и прочной гармоніей, наиболѣе полнымъ жизненнымъ примиреніемъ, наиболѣе стройнымъ разрѣшеніемъ душевныхъ противочувствій и умственного разлада—является творчество, искусство не въ себѣ самомъ (какъ утѣшеніе, отвлеченіе, услажденіе), а какъ живая жизнь, часть жизни остальной, лежащая, какъ и она, внѣ критеріевъ эстетическихъ. Прежде всего такова роль искусства (и самаго процесса творчества: *НВ пьеса Скульпторъ*), для души самаго художника, какъ человѣка:

Душа пѣвца, согласно излитая,
Разрѣшена отъ всѣхъ своихъ скорбей.
... И въ звучныхъ, глубокихъ отзвукахъ сполна
Всѣ долное долу отдавшей,
Къ предвѣчному легкой душой возлетить.

(На смерть Гете).

О сынъ фантазій!
.....
Мужайся, не слабѣй душою
Передъ заботою земною.

(Топить тревожный день...)

Ср. Здравствуй, отрокъ сладкогласный.—Скульпторъ.—Бокаль.—
Послѣдній Поэтъ.

Даже дѣти поэзіи таинственныхъ скорбей сумрачны, но могучи (На посѣвъ лѣса).

Благой результатъ прозрѣнія художника въ жизнь черезъ совершенное и совершенное искусство—таковъ:

И поэтического міра
Огромный очеркъ я узрѣлъ,
И жизни даровать, о лира!
Твое согласье захотѣлъ.

(Въ дни безграничныхъ увлеченій...)

Мысль о жизненномъ, житейскомъ благѣ, какое приноситъ истинное высокое искусство не-художнику—человѣку, постигшему его божественность, разительно высказана въ поэмѣ *М а д о н н а*. И какъ для проявленія дѣйствительной силы искусства нуженъ ему не-художникъ воспринимающей, близокъ онъ или далекъ—на это указываетъ Боратынскій въ названной выше пьесѣ «*Риѳма*». Также ср. выше:

Я дни извѣль, стучась къ людскимъ сердцамъ.

Объ этомъ слушатель—потомкѣ говорить онъ еще:

Какъ знать? Душа моя
Окажется съ душой его въ сношеньи.

(Мой даръ убогъ...)

Ср. еще: О, мысль, тебѣ удѣль цвѣтка...

Какъ къ явному слѣдствію этихъ прозрѣній самосознаніе приходитъ къ равнодушію высокому—поэта (Въ глуши лѣсовь...). къ любви высокой—человѣка (Кн. Вяземскому—посвященіе «Сумерекъ»).

Таково то «необщее выраженіе», какое мы видимъ на лицѣ Музы Боратынскаго. Оно говоритъ намъ, что

- 1) Боратынскій—поэтъ символическій;
- 2) онъ самъ сознавалъ себя таковымъ.

Юрій Верховскій.

Искусство—вожатый.

Изъ всѣхъ языковъ самый убѣдительный—языкъ искусства. При его помощи человѣкъ-художникъ можетъ руководить другими людьми. Тамъ, гдѣ ничего не можетъ сдѣлать даже логика съ ея вырѣзанными на стали законами, тамъ часто проявляетъ силу своей убѣдительности искусство. Художнику надо только найти точку приложенія этой силы, а затѣмъ онъ ужъ сумѣетъ повернуть психологію толпы туда, куда хочетъ.

Давно ушли отъ насъ тѣ времена, когда степень развитія народа и художника были на одномъ уровнѣ и когда не было надобности въ особомъ художественномъ языкѣ для народа. Многообразіе творческихъ формъ въ связи съ общимъ культурнымъ развитіемъ человѣчества создало съ теченіемъ времени малопонятное для народа большое искусство, языкъ котораго слишкомъ сложенъ и велерѣчивъ для того, чтобы народъ вѣрно оцѣнилъ весь высокій смыслъ его. Современный искушенный культурою художникъ, обращаясь къ неискушенной народной душѣ, конечно, долженъ говорить на языкѣ, народу понятномъ. И вотъ передъ художникомъ стоитъ задача отыскать въ сферѣ искусства такой языкъ, сила убѣдительности котораго нашла бы себѣ точку приложенія въ народной психологіи. Какимъ же долженъ быть этотъ языкъ, для того, чтобы онъ былъ близокъ полудикой душѣ народа и вмѣстѣ съ тѣмъ являлся бы художественнымъ?

Если взять нашу современность, то изъ всѣхъ отраслей искусства наиболѣе «дѣловыми» оказываются въ этомъ отношеніи живопись и литература. Что касается живописи, въ частности особенно искусства графическаго, то наиболѣе естественной и простой и вмѣстѣ съ тѣмъ наиболѣе вѣрный способъ изображенія предмета есть способъ его схематизаціи, то-есть способъ упрощеннаго воспроизведенія главнѣйшихъ существеннѣйшихъ чертъ его. Сравнительное изученіе формъ художественнаго творчества человѣка, живущаго по природѣ и никакой культуры не знающаго, съ творчествомъ человѣка утилитарной культурой тронутаго и отошедшаго такимъ образомъ отъ природы—подтверждаетъ это.

Палеонтологія даетъ намъ прекрасные образцы художественнаго творчества доисторическаго дикаря. Въ Британскомъ и въ Парижскомъ естественно-историческомъ музеѣ можно видѣть вырѣзанныя на кости крем-

невимъ остріемъ изображенія дилювіальной лошади и мамонта, а также изваянныя изъ клыка допотопнаго животнаго пластическія изображенія сѣвернаго оленя. Памятники эти относятся къ наидревнѣйшему въ жизни человѣчества палеолитическому періоду каменнаго вѣка, когда человѣкъ жилъ еще естественной охотничьей жизнью животнаго. Эти изображенія художественно-прекрасны прежде всего по удивительной силѣ ихъ схематизма. И вотъ знаменательно то, что позднѣйшій, неолитическій періодъ каменнаго вѣка, а также вѣкъ бронзовый и желѣзный уже не даютъ намъ образцовъ такого художественнаго упрощенія. Въ пластическихъ изображеніяхъ дикаря позднѣйшихъ временъ явно сказывается стремленіе къ реалистической трактовкѣ объектовъ внѣшняго міра, и изображенія поражаютъ здѣсь вялостью и беспомощностью формъ, напримѣръ, образцы изображеній человѣка и животнаго въ музеяхъ Стокгольма, Вѣны и Краковской академіи наукъ. Такой регрессъ объясняется тѣмъ, что отошедшій отъ звѣриной жизни дикарь неолитическаго періода и позднѣйшихъ доисторическихъ вѣковъ становится земледѣльцемъ и измѣняетъ дикой природѣ. Поверхностная утилитарная культура кладетъ здѣсь впервые свою Каинову печать на свободное художественное творчество человѣка.

Проводя параллель между доисторическимъ и этнографическимъ искусствомъ, Верманъ въ своей Исторіи искусства говоритъ, что «не перешедшіе ступени охотничества и рыболовства дикари, живущіе въ крайнихъ сѣверныхъ и южныхъ предѣлахъ обитаемыхъ странъ земнаго шара, своимъ искусствомъ напоминаютъ дилювіальныхъ охотниковъ на мамонта и сѣвернаго оленя главнымъ образомъ потому, что незнакомы съ добываніемъ и обработкой металловъ, незнакомы съ ткацкимъ и гончарнымъ дѣломъ, не знакомы съ земледѣліемъ и скотоводствомъ». Остановливаясь затѣмъ на «паразитическихъ способностяхъ къ рисованью» нынѣшнихъ дикихъ народовъ, живущихъ въ условіяхъ дикарей палеолитическаго періода, Верманъ находитъ, что «одни и тѣ же причины имѣютъ какъ тутъ, такъ и тамъ одни и тѣ же послѣдствія», и возможность появленія у нынѣшнихъ дикарей, охотниковъ и рыболововъ поразительныхъ рисунковъ приписываетъ «ихъ глазу, изощрившемуся въ наблюденіи животнаго міра и рукъ охотника, привыкшаго попадать въ звѣря». Соображенія относительно руки охотника, привыкшей попадать въ звѣря, по-моему, должны быть отброшены; они ничуть не освѣщаютъ, скорѣе затемняютъ дѣло: вѣдь мѣткость руки, убивающей звѣря, ничего общаго не имѣетъ съ мѣткостью глаза, руководящаго рукой рисующей. Что же касается того соображенія, что глазъ дикаря-охотника изощрился въ наблюденіи животнаго, то вѣдь глазъ дикаря-скотовода,

пожалуй, даже больше изощренъ въ этомъ отношеніи, ибо животное всегда при немъ, тогда какъ дикарь-охотникъ видитъ животное лишь во время охоты. А между тѣмъ мы знаемъ, какъ беспомощны реалистическія изображенія животныхъ у дикарей позднѣйшихъ эпохъ.

Я думаю, что объясненія большей художественности въ творествѣ дикаря-охотника по сравненію съ творчествомъ дикаря послѣдующихъ періодовъ слѣдуетъ искать не въ области физиологіи, но въ сферѣ психологіи. Дѣло здѣсь не въ привычкѣ глаза созерцать животное, но въ душевныхъ переживаніяхъ, сопровождающихъ это созерцаніе. Дѣйствительно, что представляютъ для дикаря-охотника тѣ дикія животныя, художественно упрощенныя изображенія которыхъ поражаютъ насъ красотой своей смѣлой схематичности? Мамонтъ, дилувіальная дикая лошадь и сѣверный олень являются для дикаря-охотника палеолитической эпохи такимъ же предметомъ его мечтаній и желаній, какимъ для современнаго охотника-дикаря, бушмена, является слонъ или буйволъ, или тюлень для дикаря-охотника арктическихъ странъ. Дикарь-охотникъ видитъ подстерегаемое имъ животное лишь въ моменты остраго напряженія в н и м а н і я, когда за кратковременностью онъ успѣваетъ разглядѣть въ животномъ лишь характернѣйшія, лишь существеннѣйшія черты, которыя онъ и запечатлѣваетъ потомъ въ своихъ рисункахъ. Потому-то такъ и схематичны они, потому-то и вѣетъ отъ нихъ такую правду, художественной непосредственностью и простотой.

Какъ бы то ни было художественность рисунковъ палеолитическаго періода, по сравненію съ беспомощными изображеніями позднѣйшихъ временъ первобытной жизни человѣчества, признается и самимъ Верманомъ. И я думаю, что не только умудренный историкъ искусства, но и ярославскій деревенскій парень невольно признаетъ преимущество первыхъ рисунковъ передъ вторыми: для того, чтобы понять и ощутить (хотя бы и примитивно) простое,—не надо никакой культуры: вѣдь простое—въ данномъ случаѣ и вѣрное. Такое соединеніе ясной простоты съ легко воспринимаемой художественностью и должно характеризовать собою искусство, рассчитанное на удовлетвореніе духовныхъ потребностей народа.

Однако понятіе художественности слишкомъ широко. Художественность такъ многогранна. Какую же свою грань должна она проявить, напримеръ въ русской народной картинѣ для того, чтобы быть легко воспринимаемой?

Не надо забывать, что народъ нашъ—еще ребенокъ въ дѣлахъ искусства. И какъ ребенку самодѣльная кукла изъ тряпокъ милѣе разукрашенной

фарфоровой куклы, так и темному не развращенному поверхностной цивилизацией народу лубочная картинка или старая икона ближе и понятнее, чем те фотографически-пошлые отбросы живописи, которые механическим путем исполняются по заказу наших издателей народных картин. Художественная народная картина должна приближаться к общему типу старого лубка и иконы. Изъ нихъ долженъ художникъ черпать ту наивную широту и непосредственность взгляда на мѣръ, которыя такъ по сердцу русскому крестьянину,—этому аристократу полей и лѣсовъ, еще не тронутому всепринижающимъ мѣшанствомъ.

Богатый сырой матеріалъ, заготовленный нашими богомазами и рисовальщиками лубочныхъ картинъ, современный художникъ долженъ переработать такъ, чтобы, не нарушая въ общихъ чертахъ стиля лубка и иконы, придать своему произведенію характеръ художественной упрощенности. Смѣло можно сказать, что такая простота правильно будетъ понята народомъ. Ей онъ, конечно, повѣритъ. Но пуще огня слѣдуетъ здѣсь опасаться излишества какъ въ дѣлѣ упрощенія, такъ и въ дѣлѣ «художественности» обработки темы. Преувеличенная простота легко можетъ превратиться въ декадентски изломанную безвкусную стилизацію, а «художественность» можетъ оказаться пустымъ эстетизмомъ. И то и другое только отпугнетъ довѣрчивую народную душу отъ искусства.

Художественно выполненная въ народномъ стилѣ картина должна быть посильнымъ отвѣтнымъ даромъ художника на тѣ дары, которыми искони обогащаетъ насъ народъ. И этотъ отвѣтный даръ, конечно, не будетъ равноцѣннымъ неисчислимымъ богатствамъ русскаго народного творчества: вспомнить только древнее наивно-пышное иконописное искусство, великолѣпное церковное зодчество деревянной Руси, вспомнить только заунывную, широкую народную пѣсню, вспомнить только величавый эпосъ русскаго народа и спокойную печаль его задумчивой лирики.

Все, что я говорю сейчасъ о художественности и общепонятности картины для народа,—касается лишь формы, лишь творческаго метода, какимъ долженъ пользоваться художникъ для того, чтобы быть принятымъ народной душой. Если перейти къ сюжету, къ разсказу, къ мыслямъ, съ которыми художникъ обращается къ народу, то здѣсь останавливаетъ на себѣ вниманіе слѣдующее. Въ большомъ искусствѣ сюжетъ, разсказъ играетъ самую маловажную роль, такъ какъ паѳосъ большого искусства—въ процессѣ творчества, а не въ его результатѣ. Здѣсь же,—въ искусствѣ, обращаемся къ народу,—сюжету художественнаго произведенія суждено стоять на главномъ мѣстѣ. Не надо забывать, что въ обширной области искусства

строго слѣдуетъ отличать твореніе отъ дѣла. Стремленіе большого искусства направлено къ внѣутилитарной области творенія, но попутно можетъ оно привести и къ утилитарной сферѣ дѣлъ. Художникъ же, обращающійся своей картиной къ народу, долженъ приходить къ этому дѣлу не попутно. Дѣло это должно быть его главной цѣлью. Художественная и вмѣстѣ съ тѣмъ общепонятная форма бываетъ здѣсь нужна для того, чтобы вмѣстить въ себѣ какой-нибудь опредѣленный сюжетъ, опредѣленную идею. Здѣсь открывается просторъ для воспитательной дѣятельности художника, открывается поле для дѣла. Какой же характеръ должна носить эта воспитательная дѣятельность художника?

Есть такой методъ обученія дѣтей, когда ребенка заинтересовываютъ игрою, съ тѣмъ, чтобы попутно выучить его грамотѣ. Занимательное, пріятное приводитъ здѣсь ребенка къ полезному. Внѣшняя форма игры здѣсь— средство для того, чтобы ребенокъ, играючи, воспринялъ извѣстное научное содержаніе, въ скрытомъ видѣ заложенное въ игрѣ. Это содержаніе является здѣсь цѣлью. Воспитательная дѣятельность обращающагося къ народу художника должна итти въ обратномъ направленіи. Внѣшнее содержаніе, рассказъ, идея, сюжетъ его картины должны быть не цѣлью, но средствомъ для художественнаго воспитанія народа. Подобно тому, какъ дѣтей заинтересовываютъ игрою, такъ долженъ художникъ заинтересовать своего зрителя сюжетомъ картины для того, чтобы, воспринимая художественно исполненный сюжетъ, зритель попутно привыкалъ къ художественной формѣ изображенія этого сюжета и тѣмъ самымъ пріобщался къ искусству.

Все это, конечно, ничуть не отнимаетъ у художественной народной картины права и обязанности воспитывать народную душу не въ одномъ лишь художественномъ направленіи. Сюжетъ, рассказъ, идея, хоть и не въ широкихъ рамкахъ,—всегда будутъ наготовѣ для поученія народа. За этимъ дѣло не станетъ. Надо только, чтобы поученіе это по своему содержанію отвѣчало достоинству духа человѣческаго. Впрочемъ, здѣсь гораздо большую пользу можетъ принести не графическое искусство, а искусство слова.

II.

Искусство слова и графика являются наиболѣе пригодными искусствами для общенія художника съ народомъ прежде всего потому, что искусства эти даютъ художнику широкую возможность увлечь народную душу сюжетомъ, идеей, рассказомъ. Скульптурѣ добиться этого труднѣе, а музыка и архитектура здѣсь безсильны. Это, впрочемъ, ничуть, конечно не исклю-

часть для нихъ возможности оказывать благотворное художественное вліяніе на народъ тѣми путями, какими искусства эти воздѣйствуютъ не только на наивную народную душу, но и на душу человѣка, къ культурѣ пріобщеннаго. Я говорю здѣсь лишь о томъ, что спеціальная, на народъ рассчитанная архитектура или музыка были бы абсурдомъ.

Каково должно быть литературное, художественное произведеніе, рассчитанное спеціально на народную аудиторію? По формѣ такое произведеніе должно съ художественностью совмѣщать ясную простоту и общепонятность. Передъ художникомъ слова лежатъ драгоценныя росы великолѣпной русской народной рѣчи: бери и шлифуй (если только надо) и вставляй самоцвѣтные камни въ оправу искусства. А что до содержанія, то здѣсь, такъ же какъ и въ искусствѣ графическомъ, задача художника слова должна бы собственно состоять въ томъ, чтобы остановить вниманіе аудиторіи на идеѣ своего произведенія съ цѣлью заронить въ слушателяхъ любовь къ той красотѣ, въ какую облечена эта идея.

Но нѣтъ. На дѣлѣ видимъ мы иное. Громадное преимущество искусства слова передъ прочими искусствами заключается въ великой его изобразительной силѣ, пользуясь которой художникъ слова въ состояніи охватить такую широту содержанія и проникнуть въ такую идейную глубину, что передъ ними форма, даже и художественная, часто принуждена бываетъ отступить на второй планъ: возможность художественнаго воспитанія народа формою уступаетъ здѣсь мѣсто открывшейся несравненно болѣе цѣнной и существенной возможности духовнаго воспитанія темнаго народа, содержаніемъ даннаго литературнаго произведенія.

Сознаніе необходимости такого моральнаго воздѣйствія, такого поученія проходитъ красной нитью сквозь всю русскую литературу. Сколько творческихъ силъ, сколько высшей геніальности потрачено здѣсь на это поученіе народа, съ какими аскетическими подвигами было оно сопряжено, какую каторгу духа и тѣла перенесли лучше люди наши,—наши геніи,— ради того, чтобы высокими идеями своихъ художественныхъ произведеній воспитать народную душу! Но и сколько при этомъ скомкано великолѣпной формы, сколько красоты погибло ради этого идейнаго содержанія!—той самой красоты, которая, по вѣщимъ словамъ Достоевскаго, должна «спасти міръ»! Винить ли художниковъ слова за такое пренебреженіе формою?—Нѣтъ: нельзя требовать отъ матери, чтобы она оставила своего единственнаго сына и бросила бы лечить его для того, чтобы пойти спасать жизнь хотя бы даже цѣлому городу. На стезю поученія часто становились наши великіе и малые писатели потому, что много у насъ нуждающихся въ та-

комъ поученіи: вмѣстѣ съ народомъ и мы сами. И не писателей, а самихъ себя должны мы винить въ томъ, что литература наша принуждена лечить наши раны, тогда какъ,—не будь мы больны и немощны,—она должна была бы вести насъ, бодрѣхъ, на бой за ту спасительную и освобождающую красоту, о которой мечталъ Достоевскій, о которой мечталъ Владиміръ Соловьевъ.

Когда за дѣло поученія народнаго берется небольшой художникъ—красота формы всегда принуждена бываетъ уступить мѣсто воспитывающему душу содержанію. Торжествуетъ только принципъ дѣла. Художникъ достигаетъ лишь этического результата. Но ставшему на стезю поученія большому художнику слова часто удается творческимъ огнемъ своимъ спаять красоту формы съ глубиною содержанія въ одно нераздробимое цѣлое.

Вліяніе на душу народную одной только внѣшной формальной красоты невелико. Она, конечно, оставляетъ свой слѣдъ, но въ концѣ концовъ такая красота—красивость, въ сущности, чужда народу. Къ содержанію произведенія искусства относится народъ съ гораздо большей внимательностью: внѣшній сюжетъ всегда можетъ его тѣмъ или инымъ заинтересовать, а заинтересовавъ, можетъ благотворно отразиться на воспитаніи души народной. Однако въ большинствѣ случаевъ бываетъ такъ, что благотворное вліяніе оказываютъ преимущественно тѣ идеи, которыя могутъ найти себѣ жизненное примѣненіе. Много есть литературныхъ произведеній, на это рассчитанныхъ: содержаніе въ нихъ—главное, форма же, имѣющая въ искусствѣ такое великое значеніе, находится въ пренебреженіи. Все это—полезное, но малое (очень малое) искусство.

Въ великомъ искусствѣ, въ произведеніи генія, глубина идеи бываетъ недосыгаема и не для одной только народной души, наивной и неискушенной. Если бы геній обращался къ толпѣ съ логическими доводами и этимъ оружіемъ защищалъ бы свои идеи, онъ никогда никого бы не убѣдилъ.

Но не даромъ искусство есть самый убѣдительный языкъ.

Сочетаніе порожденной геніемъ глубокой идеи съ прекрасной формою, этой идеи достойною, производитъ то, что прекрасная форма облегчаетъ воспріятіе и пониманіе содержащейся къ произведеніи искусства великой идеи; и духъ человѣчскій, поднятый до высоты пониманія этой идеи, оказывается способнымъ понять красоту формы не только какъ средство для воспріятія идеи, но и какъ нѣкую сущность независимо отъ того или иного идейнаго содержанія. Это возноситъ духъ человѣчскій надъ уровнемъ жизни съ ея эстетическими и этическими категоріями полезности и вводитъ

въ кругъ внѣутилитарнаго отношенія къ искусству. Задачи искусства для народа сливаются здѣсь съ большимъ искусствомъ, и обращеніе художника къ народу получаетъ характеръ величайшей значительности. Вожатый по жизненнымъ путямъ, наставникъ красоты и морали превращается здѣсь,—неволью для самого себя,—въ пророка.

И голосъ его гудитъ въ душѣ народной призывнымъ колоколомъ.

Задача обращающагося къ народу искусства изобразительнаго состоитъ въ эстетическомъ воспитаніи народа красотой формы. Задача же искусства слова—не только воспитывать народную душу эстетически (красотой формы), не только воздѣйствовать на нее этически (глубиной содержанія), но еще и возвышать ее до пониманія той великой красоты, которая освободитъ и спасетъ міръ.

И въ этомъ громадное преимущество искусства слова, поскольку оно вожатый души народной.

Конст. Эрбергъ.

Инвективы

на музыкальную современность.

In der jetzigen Zeit soll Niemand schweigen oder nachgeben; man muss reden, und sich rühren, nicht um zu überwinden, sondern sich auf seinem Posten zu erhalten, ob bei der Majorität oder Minorität, ist ganz gleichgiltig. (Goethe Sprüche in Prosa № 976).

II.

При явлении подлинного артистизма распадение на субъективное и объективное исчезает. Произведение искусства перестает быть для воспринимающего чьим-то внешне от него отделенным, а его переживания при восприятии перестают быть чьим-то только личным субъективным. Отсюда получается некоторая новая особенная среда. Но, описывая так артистизм, надо иметь в виду точно очерченную область искусства и решительно отграничивать означенную особенную среду—объединение в духе через немногим свойственный артистизм—от иных и притом, по головных способов слияния творца, исполнителей и слушателей в одно целое, способов смешанного и притом не чисто художественного характера, когда данное искусство или искусства являются лишь одним из средств слияния, а цели последнего, предварительно намеченные, выходят окончательно не только за область эстетическую, но и культурную.

Параллель между организмом и творческим произведением верна, конечно, не до конца. Но о ней полезно только напоминать в те дни, когда под флагом будто бы особенной непосредственности (т. е. эмоциональности) проникает в искусство разсудочная дланность. Злоупотребление всякой аналогией приводит к нелюпостям и чрезмерное продление параллели между организмом и творчеством легко вырождается в плоскую отвле-

ченную болтовню. Отсюда не только нѣкоторые философы, но и философствующіе художники (напримѣръ, Гильдебрандъ) рѣшительно возражаютъ противъ означеннаго параллелизма. Это возраженіе—понятно, но оно не въ состояніи заставить изслѣдователя усомниться въ правѣ вводить въ теорію творчества понятіе организма, ибо это понятіе глубже біологизма и неотъемлемо связано съ идеей о высшихъ и низшихъ типахъ твореній.

*

Баумгартенъ видѣлъ въ эстетическомъ пониманіи *analogon rationis*. Въ этомъ смыслѣ онъ говорилъ объ *evidentia aesthetica*. Въ аналогичномъ же смыслѣ можно говорить о логикѣ контрапункта, логикѣ гармоніи, голосоведенія, тематическаго развитія и т. п., а также и о музыкальномъ философствованіи, о философичности, напримѣръ, Баха, Вагнера, Бетховена. Между тѣмъ, поверхностно проведенное воззрѣніе о подражаніи природѣ и связанное съ этимъ отчасти эмоціональное, отчасти разсудочное созданіе, стремящееся къ «вѣрнымъ запечатлѣніямъ», къ «точной записи всѣхъ подробностей видѣннаго»*, носится съ какою-то невозможною правдой и приводитъ, пусть нехотя, но неминуемо къ натуралистичности, т.-е. къ дурному натурализму. Настоящій художественный натурализмъ (напримѣръ, у Дюрера), выдавая стремленіе автора къ подробной передачѣ феноменовъ и обнаруживая въ его произведеніи слѣды ихъ настойчиваго и безпредразсудочнаго изученія, всегда вмѣстѣ съ тѣмъ стремится къ строжайшему слѣдованію законамъ даннаго искусства и принципамъ искусства вообще; обнаруживаетъ словно естественно-научное отношеніе къ органону даннаго искусства, т.-е. къ его уже сложившимся формамъ и къ системѣ общихъ нормъ эстетическихъ и творческихъ. Такимъ образомъ художественный натурализмъ необходимо становится тѣмъ художественнѣе, чѣмъ натуралистичнѣе онъ проявляется. Кромѣ того, чѣмъ менѣе данное искусство связано съ внѣшней природой и болѣе съ внутренней, тѣмъ оно по самой сути своей дальше отъ всякаго натурализма, такъ какъ природа внутренняго міра менѣе феноменальна, а слѣдовательно труднѣе уловима для изученія и передачи. Натурализмъ наиболѣе умѣстенъ въ живописи и наименѣе въ музыкѣ, наиболѣе въ эпосѣ и наименѣе въ лирикѣ...

* Н. Брюсова. Временное и пространственное строеніе формъ. 1911 (стр. 9 и 13).

Во всякомъ случаѣ, не подражаніе природѣ, а единство живого
стиля есть правда истинная въ художественномъ смыслѣ. И если
Вагнеръ въ глазахъ нѣкоторыхъ является натуралистомъ, и титуль этотъ
дается ему въ виду отдѣльныхъ чертъ его стиля (напримѣръ, декламація,
избѣганіе оперныхъ ансамблей и закругленныхъ нумеровъ), а также въ виду
его собственныхъ неосторожныхъ изреченій, то надо признать, что такое
обозначеніе глубоко ошибочно. Конечно, Вагнеръ въ своихъ характери-
стикахъ (лицъ, положеній, настроеній, смысла діалоговъ) обличаетъ, въ осо-
бенности, напримѣръ въ Мейстерзингерахъ, склонность и спо-
собность къ художественному натурализму, но не это является наиболѣе
цѣннымъ въ немъ, а то, что, несмотря на эти натуралистичныя мо-
менты (такъ же, какъ и несмотря на обширность и сложность музыкально-
драматическихъ задачъ и построеній) весь Вагнеръ есть одна сплошная
пѣсня, лирика въ самомъ большомъ дотолѣ неслыханномъ масштабѣ.

*

Конечно, музыкальная декламація (въ особенноти у того же Вагнера)
толкаетъ къ тому, чтобы видѣть въ музыкѣ главнымъ образомъ искусство
выраженія (Musik pur als Ausdruck—почти лозунгъ современности)—а,
слѣдовательно, и приписывать музыкѣ стремленіе къ натуралистической
правдѣ въ выраженіи, стремленіе подражать словесной рѣчи и даже, какъ
нѣкоторые полагаютъ, превзойти рѣчь въ правдивой выразительности и
объективности.

Но этотъ взглядъ крайне односторонень, не отвѣчаетъ истокамъ музы-
кальнаго искусства и, какъ руководящая норма, художественно опасень
для него; этотъ взглядъ переноситъ центръ вниманія созидателей отъ того,
что освящаетъ эту правдивость и выразительность, что придаетъ ей значеніе
непреходящее, значеніе символовъ сверхличнаго, сверхъестественнаго,
сверхчеловѣческаго, т.-е. отъ формы, отъ стиля,—переноситъ вниманіе на
самый привходящій элементъ этой «правды выраженія», на то, чтобы при-
взошло возможно большее количество этого элемента, пусть даже столько,
что онъ весь не можетъ быть поглощенъ формою; между тѣмъ безъ этого
весь смыслъ вхожденія явленій жизни подъ своды храма Творчества пропа-
даетъ; именно, разъ не надъ всѣми этими явленіями можетъ быть совершенно
таинство художественнаго пресуществленія и часть ихъ остается полусфор-
мировавшейся матеріей, профанируя тѣмъ искусство.

Идея о подражаніи, частично вѣрная и частично плодотворная в о-
 бще,—къ музыкѣ мало примѣнима. Если бы музыка была вы-
 раженіемъ, на примѣръ, въ томъ смыслѣ, въ какомъ является тако-
 вымъ мимика, то композиторамъ оставалось бы только подражать крикамъ,
 пискамъ, визгамъ, встрѣчающимся въ природѣ, или человѣческому стону,
 вздоху, смѣху. Но объ этомъ, конечно, нынѣ и не приходится говорить.

*

Однако, музыка не можетъ стать принципиально и подраженіемъ словес-
 ной рѣчи. Скорѣе рѣчь, художественно произносимая, является подража-
 ніемъ музыкѣ. И все-таки въ музыкѣ есть нѣчто, являющееся аналогіей
 рѣчи; музыка есть своя рѣчь, свой языкъ. И этотъ языкъ, съ одной
 стороны, универсаленъ, съ другой же—націоналенъ. Первое—потому, что
 музыкальнымъ въ высшемъ смыслѣ слѣдуетъ называть именно того, для
 кого произведенія искусства звука говорятъ знакомымъ языкомъ, до из-
 вѣстной степени роднымъ языкомъ. Второе же приходится признать въ
 виду того, что даже не всѣ, понимающіе музыку вообще, какъ родной языкъ,
 способны схватить болѣе индивидуальный смыслъ сказаннаго, и тутъ Руссо,
 который ошибочно разсматривалъ музыку, какъ рѣчь—не параллельно,
 не аналогически, а генетически—тѣмъ не менѣе правъ въ своемъ утвержде-
 ніи, что въ качествѣ рѣчи музыка никогда не можетъ стать до конца
 «универсальнымъ языкомъ» и всегда останется только «національнымъ»,
 точнѣе расовымъ.

Съ музыкальнымъ Руссо согласенъ и музыкальный Ницше. «Музыка
 не является всеобщимъ сверхвременнымъ языкомъ, какъ это часто говорится
 въ похвалу ей, но отвѣчаетъ точно данному мѣрилу чувства, теплотѣ, вре-
 мени; мѣрилу, которое несетъ въ себѣ совершенно опредѣленную единич-
 ную, временно и пространственно связанную культуру какъ свой внутрен-
 ній законъ». (Nietzsche, III, 91).

*

Воплотить данную внѣмузыкальную идею (т.-е. мысль, съ одной
 стороны, болѣе широкую, съ другой стороны, болѣе тѣсную, ибо въ словахъ
 получившую границу и потерявшую эмбріональный предобразный харак-
 теръ) можетъ отчасти тотъ художникъ звука, которому удалось найти
 приблизительно конгеніальный себѣ текстъ, полагаемый имъ на музыку;

вполнѣ же—лишь тотъ, который самъ одаренъ и поэтически. Таковымъ былъ пока только Вагнеръ. Подражаніе ему въ идейности невозможно, и факты такого подражанія, свидѣтельствуя или о музыкальной слабости, или объ отсутствіи художнической мудрости у подражателя, являются печальными признаками общаго упадка искусства. Чистый музыкантъ можетъ быть одержимъ только своими музыкальными темами (въ техническомъ смыслѣ этого слова) и только ихъ можетъ проводить, ибо символизация идей и переживаній возможна для него лишь тогда, когда ему удалось породить внутренне отвѣчающіе имъ музыкальные образы.

*

Всякое иное не чисто музыкальное проведеніе «идей» (при помощи программъ или послѣдующихъ толкованій самого автора, его учениковъ и поклонниковъ) половинчато, насильственно и неартистично. Кромѣ того, удивительно, какъ всѣ эти «идеи» похожи на общія мѣста и какъ излагатели ихъ силятся подборомъ вычурныхъ выраженій замаскировать банальность того, что вѣдь при наличности въ одномъ случаѣ поэтического дарованія, въ другомъ болѣе крупнаго музыкально-элементарнаго творчества, не нуждающагося (по мѣткому выраженію Вейнгартнера) въ «костыляхъ», могло бы быть углублено и стать индивидуально-содержательнымъ, а потому и новымъ.

Но тогда ни въ томъ, ни въ другомъ случаѣ не было бы неустранимой надобности въ толковательскихъ пережевываніяхъ: въ первомъ случаѣ даже недосказанное музыкой договорилъ бы идущій параллельно поэтической текстъ, созданный самимъ музыкантомъ; во второмъ для музыкально-чуткихъ все было бы понятно безъ словъ. Эта надобность является какъ разъ тогда, когда прибѣгаютъ къ костылямъ. Одни костыли требуютъ другихъ и т. д., пока идейность окончательно не отодвигаетъ музыку на задній планъ. При этомъ попытки прослѣдить эволюцію идейности вынуждаютъ иной разъ модернистическихъ толкователей говорить о такихъ произведеніяхъ, которыя, появившись они безъ всякой идеи, были бы въ особенности ими безпощадно высмѣяны.

*

Какъ разъ то, что менѣе изучимо, господство чего дало болѣе органичный стиль и возвело музыку на пьедесталь, какъ разъ это оказывается зависимымъ отъ національности, индивидуальности; общечеловѣческимъ же остается лишь то, что по природѣ своей болѣе механично, рассу-

дочно, а потому и доступно, уловимо. Понятно, что въ связи съ интернаціональнымъ нивеллирующимъ католицизмомъ и связанной съ нимъ денационализирующей схоластикой развивался стиль механичный и только съ укрѣпленіемъ здороваго націонализма возникъ стиль органичный.

Въ Бахѣ одерживаетъ побѣду этотъ стиль, ибо т. н. «свободное письмо» связано съ мажорноминорной тональной системой и основанной на ней гармоніей; вслушиваясь въ творенія Баха, испытываешь радость, что по крайней мѣрѣ музыкально германская мистика прѣодолѣла римское католичество, Meister Eckhart — Thomam Aquinacum.

*

Свободное нахожденіе другъ друга личностей, родственныхъ по существу—въ творествѣ и въ воспріятіи, возможно не только въ предѣлахъ одной и той же эпохи; такое нахожденіе имѣетъ нерѣдко мѣсто въ историческихъ предѣлахъ одного народа или группы родственныхъ націй; поэтому идеологамъ модернизма слѣдовало бы поосторожнѣе кидать упреки въ академичности или даже въ мѣщанствѣ при каждой встрѣчѣ съ произведеніями, авторы которыхъ не держатся ихъ легкомысленнаго воззрѣнія на форму, какъ на платье, способное изнашиваться: чѣмъ большее количество великихъ произведеній сочиняется въ данной формѣ, тѣмъ жи з н е н ѣ е она отъ этого становится; необходимо только, чтобы за нее брались исключительно тѣ, которые родственны по существу съ ея зачинателями.

*

Не всегда вносится ясность въ пониманіе той или другой великой въ культурномъ отношеніи эпохи тѣмъ, что устанавливается эволюціонная связь съ историческомъ ходѣ событій особой области духовнаго міра: нѣмецкая музыка отъ Баха до Вагнера, выхваченная изъ всеобщей исторіи музыки всѣхъ вѣковъ и народовъ, понятна сама по себѣ, т.-е. не требуетъ для своего полнаго воспріятія знанія предшествующей музыки, не нуждается въ звучащемъ (а нерѣдко, увы, незвучащемъ) историческомъ комментарий; но этого мало: втиснутая «объективными» историками въ схему общаго развитія музыкальнаго искусства въ тѣсномъ смыслѣ (инструментовъ, техники, теоріи и т. п.) нѣмецкая музыка великой эпохи просто не можетъ быть въ должной мѣрѣ оцѣнена, да и самый генезисъ ея постигается односторонне, ибо эта музыка въ большей степени связана съ духовнымъ развитіемъ германцевъ, нежели съ общевропейскимъ развитіемъ искусства звука.

Быть может нарождаются новыя музыки: музыка, какъ чистая живопись; музыка, какъ почти цѣликомъ акустико-физиологическій рычагъ, долженствующій на ряду съ зрительными, обонятельными и осязательными факторами поднять и унести насъ отъ физиологическаго прямо въ деваханъ; музыка—эмоціональный лепетъ, косноязычный «языкъ чувствъ»; музыка, въ качествѣ пособия для спиритизма; музыка, какъ общедоступное упражненіе въ милліонахъ ладахъ для вящаго непониманія другъ друга; вообще—музыка, какъ вавилонское столпотвореніе... Въ этихъ музыкахъ навѣрное нѣмцы преуспѣвать не будутъ; въ этомъ можно быть увѣреннымъ столь же безповоротно, какъ и въ томъ, что чистая музыка останется навсегда ихъ особою спеціальностью.

*

Правда, линія неомузыки и антимузыки въ лицѣ Листа и Рихарда Штрауса имѣетъ своихъ крупнѣйшихъ представителей, но родоначалькомъ этой линіи все-таки по справедливости долженъ считаться Берліозъ. Важно отмѣтить по этому поводу то, что развитіе этой линіи въ Германіи совпало съ первыми симптомами временнаго упадка творчества, тогда какъ для Франціи явленіе Берліоза означаетъ относительный подъемъ творчества ибо, сильно уступая, въ качествѣ чистаго музыканта, такимъ художникамъ звука, какъ Рамо и Бизе, Берліозъ, какъ личность, настолько значителенъ, что являетъ собою характернѣйшій моментъ французской музыки. Странная своимъ разногласіемъ съ основными воззрѣніями симпатія къ Берліозу у такихъ музыкальныхъ пуристовъ, какъ Гансликъ и Вейнгартнеръ, объясняется заразительною для нихъ восторженностью Шумана, который, какъ у него часто бывало, на первыхъ порахъ превознесъ Берліоза и пересолнилъ быть можетъ «въ пику филистерамъ».

*

Тѣ черты, которыя являются причиною превосходства нѣмцевъ въ чистой музыкѣ, чистой философіи и чистой лирикѣ, препятствуютъ имъ дать равноцѣнное и въ особенности столь же совершенное по формѣ въ иныхъ областяхъ, на примѣръ, въ искусствѣ сценическомъ, въ нѣкоторыхъ отрасляхъ изобразительнаго искусства, а изъ литературныхъ видовъ особенно, на примѣръ, въ сатирѣ, въ комедіи, въ романѣ, гдѣ даже геніальность Гёте не смогла создать образцовыхъ произведеній, которыя не стра-

дали бы архитектурною запутанностью или небрежностью, нерѣдкою блѣдностью характеристикъ и отсутствіемъ опредѣленныхъ ритмовъ въ развитіи дѣйствія.

*

Существуетъ несомнѣнно нѣкоторая связь между чистой музыкой и чистой лирикой данного народа въ отношеніи какъ къ характеру, такъ отчасти и къ интенсивности творчества въ обѣихъ областяхъ.

Если это—вѣрно, то по одному этому уже необходимо ждать сильнаго поднятія уровня русской музыки до той приблизительно высоты, на которой стоять пѣсни великихъ русскихъ поэтовъ; необходимо ждать и большаго богатства въ творествѣ и проявленія большей внутренней невольной близости его музыкальному германизму, той степени близости, которая чувствуется между гениальнымъ отцомъ русскаго символизма Тютчевымъ и Гете.

*

Въ другихъ областяхъ художественнаго творчества скорѣе возможна схема цѣнностной постепенности. Напримѣръ въ поэзіи: отъ Гёте (к а к ъ л и р и к а) можно установить градацію дарованій до Мѣрике и отъ Мѣрике до какого-нибудь непритязательнаго крошечнаго лирическаго талантика. Послѣдній, если онъ только дѣлится съ міромъ дѣйствительнымъ переживаніемъ, можетъ дать, не выходя изъ предѣловъ усвоенныхъ образцовыхъ формъ, словоупотребленія и другихъ элементовъ словеснаго искусства, нѣчто индивидуально-цѣнное, правда, слабѣйшее, нежели созданное авторами этихъ образцовъ, но, тѣмъ не менѣе, не замѣнимое вполнѣ иными, пусть даже гениальными произведеніями. Подобное и, быть можетъ, даже въ большей степени имѣетъ мѣсто и въ изобразительномъ искусствѣ. Напримѣръ, каждый пейзажъ и каждый портретъ, написанныя проникновенно и съ превосходной техникой, хотя въ формальномъ отношеніи и не самобытно, представляютъ собою не только количественный, но какъ бы и качественный приростъ художественно-цѣннаго въ изобразительномъ искусствѣ.

Музыка въ этомъ отношеніи занимаетъ особое мѣсто.

Она находится словно между остальными искусствами и философій (съ которой имѣетъ не одну общую черту).

*

Одно только философское творчество есть явленіе еще болѣе рѣдкое, нежели музыкальное. Вотъ почему въ музыкѣ, приблизительно такъ же

какъ въ философіи, произведенія немногихъ гениевъ вліяютъ съ такою властью, что невозможнымъ или излишнимъ становится сочинительство даже значительныхъ дарованій, на долю которыхъ и остается поэтому работа толкователей, учителей и изслѣдователей.

*

При всемъ различіи типовъ мышленія Кантъ и Гёте (к а к ъ м ы с л и т е л ь) равны, ибо равно элементарны и независимы. Это равенство создаетъ между ними ту близость, которой нѣтъ между Кантомъ и кантіанцами... Нѣтъ постепеннаго перехода, а только скачокъ, словно отъ одной болѣе высшей породы къ другой, напримѣръ, отъ скромнаго Шуберта даже къ великолѣпному Мендельсону, превосходящему Шуберта законченностью мастерства, или, въ Россіи, отъ нескладнаго и глыбистаго Мусоргскаго къ безупречному и мозаичному Римскому-Корсакову, исправлявшему профессорскимъ карандашомъ ошибки Мусоргскаго по голосоведенію и инструментовкѣ.

*

Конечно, въ музыкѣ т а к о й почти безусловной непереступаемости, какъ въ философіи, между вполне оригинальнымъ и эклектично подражательнымъ родомъ продуктивности нѣтъ; мало почетный по своему буквальному смыслу титуль композитора даже подчеркиваетъ общность словно лишь по степени различающагося музыкальнаго сочинительства; въ музыкѣ нѣтъ оттѣнка подобнаго тому, какъ въ философіи, гдѣ все-таки каждый проводитъ различіе между собственно философомъ и пишущимъ профессоромъ философіи, между творцами системъ и спеціалистами по отдѣльнымъ философскимъ дисциплинамъ, гдѣ, слѣдовательно, гораздо болѣе былъ бы уместенъ терминъ ф и л о с о ф с к і й к о м п о з и т о р ь, напримѣръ, въ примѣненіи къ такимъ крупнымъ ученымъ и писателямъ, какъ Вундтъ, въ отличіе ихъ отъ немногихъ т в о р ч е с к и х ъ мыслителей.

*

Въ музыкѣ скорѣе есть цѣлый рядъ явленій, словно промежуточныхъ, къ которымъ, строго говоря, слѣдуетъ отнести даже такихъ, какъ Мендельсонъ или Чайковскій; произведенія ихъ заключаютъ въ себѣ настоящее столь рѣдкое золото звуковаго творчества, но оно либо неполнѣе очищено

отъ случайныхъ природныхъ примѣсей, либо вслѣдствіе недостаточнаго количества его произвольно соединено съ менѣ цѣнными металлами и представляетъ собою именно сплавъ (т.-е. «композицію»). Кромѣ того въ музыкѣ (когда она обращена исключительно въ сторону лирики, — не въ сторону философствованія) цѣнностью «золота» обладаютъ нѣкоторые мелодическіе моменты выдающихся оперетокъ, танцевъ, куплетовъ и т. п. Есть много композиторовъ, которымъ слѣдовало бы вмѣсто многочисленныхъopus'овъ просто спѣть въ своей жизни двѣ—три пѣсенки: онѣ скорѣе сохранили бы ихъ имя потомству.

*

Нѣкоторыя произведенія модернизма приходится воспринимать (какъ недавно выразился одинъ выдающійся критикъ) «съ предвзятымъ отрѣшеніемъ отъ завѣтовъ завѣщанной намъ всѣмъ прошлымъ музыки культуры»; если критикъ разумѣлъ именно «завѣты культуры», а не школьныя правила, то въ приведенныхъ выраженіяхъ онъ нехотя вынесъ безповоротный обвинительный приговоръ тому, что ему хотѣлось бы все-таки какъ-нибудь признать и что ему послѣ странной операціи «предвзятаго отрѣшенія» даже «въ общихъ чертахъ» понравилось. Приведенный музыкально-критическій казусъ являетъ собою характерное и общераспространенное смѣшеніе культуры и... дрессуры. Конечно, далеко не все, отъ чего оказывается неспособнымъ иной разъ отрѣшиться современный образованный человекъ, представляетъ собой «з а в ѣ т ы к у л ь т у р ы», но обратно, необходимо утверждать самымъ настойчивымъ образомъ, что именно отъ культуры духа нельзя отрѣшиться: не то, что не слѣдуетъ, а просто невозможно. Въдъ культурой является только то изъ воспринятаго, что перешло въ плоть и кровь; къ чему стало-быть отъ природы было предрасположеніе (связанное или не связанное съ опредѣленною наслѣдственностью); то же, отъ чего оказалось возможнымъ отрѣшиться, хотя бы это являлось совокупностью огромныхъ знаній и удивительныхъ умѣній, все-таки не есть культура, ибо послѣднюю нельзя взять и снять какъ платье.

Итакъ, либо произведеніе, о которомъ говорилъ критикъ, противорѣчить только учебникамъ теоріи музыки, а не завѣтамъ музыкальной культуры, либо оно противорѣчитъ именно этимъ послѣднимъ, но тогда (такъ какъ отрѣшеніе отъ нихъ невозможно), это произведеніе могло «понравиться» только въ качествѣ не въ счетъ идущаго случайнаго оттиска авторской прихоти, пріятно раздражающаго усталые нервы.

Неспособные къ культурѣ и малодаровитые крайніе модернисты часто производятъ впечатлѣніе не дикихъ звѣрей, а только одичалыхъ до-машнихъ животныхъ.

III.

«Геніальность есть врожденная способность (angeborene Gemütsanlage; ingenium), при посредствѣ которой п р и р о д а даетъ искусству правило». Такъ выразился осторожный Кантъ въ одномъ мѣстѣ своей критики (Kritik der Urtheilskraft, Kehrbach S. 174). Правила, даваемая природой, при всемъ ихъ безконечномъ разнообразіи, при всей ихъ неуловимой сложности и еще менѣе уловимой простотѣ отличаются стойкостью, внутренней опредѣленностью. Постоянство въ сочетаніи съ гибкостью, вотъ что характеризуетъ природу. Искусство или другое какое-либо творчество, вообще культура, тѣмъ выше, чѣмъ ихъ характеръ подобнѣе характеру природы, чѣмъ они въ этомъ смыслѣ натуральнѣе (не натуралистичнѣе!)... Стать до конца «второй природою» культура не можетъ: всегда останутся въ ней элементы, порожденные произволомъ человѣческаго духа, оторвавшася отъ природы, но не возвысившася надъ нею. Эти элементы являются въ творествѣ тѣмъ, что оказывается въ немъ и наиболѣе преходящимъ и наиболѣе разсудочно-уловимымъ, наиболѣе сдѣланнымъ (не созданнымъ), внѣшнимъ. Они, конечно, кажутся столь же неразрывно сплетенными съ элементами натурально творческими, какъ стѣны древняго замка со скалой, на которой высятся его развалины.

*

Чѣмъ оригинальнѣе и органичнѣе творчество даннаго народа, тѣмъ меньше преходящихъ элементовъ въ его высшей духовной культурѣ, тѣмъ большимъ постоянствомъ основныхъ чертъ отличается индивидуальный ея образъ, тѣмъ эта культура м о н у м е н т а л ь н ѣ е. На ряду съ медленно текущей ж и з н ь ю такой культуры, быстро «эволюционируетъ» явленіе, въ которомъ перевѣшиваютъ элементы преходящіе; по самой своей сути и по назначенію своему оно не монументально, а наоборотъ: такъ сказать—ментально. Это и есть м о д а. Пока это явленіе царить въ своихъ нормальныхъ узкихъ границахъ, оно не только не противорѣчитъ культурѣ, но даже, строго говоря, не можетъ быть противопоставляемо ей. Лишь когда начало модности властно проникаетъ въ область высшей культуры и измѣ-

нять ея природный характеръ, можно говорить о модѣ, о «модернизмѣ» какъ о врагѣ культуры. Что сказанное здѣсь діаметрально противоположно идеологии вождей модернизма, можно убѣдиться на каждомъ шагѣ. Напримѣръ, въ своемъ предисловіи къ книгѣ Геллериха о Бетховенѣ Рихардъ Штраусъ стоитъ всецѣло на точкѣ зрѣнія релятивизма и поверхностнаго эволюціонизма.

*

Въ тѣсныхъ предѣлахъ и, такъ сказать, у себя на родинѣ, въ особенности, напримѣръ, въ Парижѣ, мода можетъ являться вполне естественной; будучи недолговѣчными, ея порожденія могутъ тѣмъ не менѣ носить явные признаки настоящаго творчества. Шопенгауэръ увѣряетъ, что музыка адекватна платоновымъ идеямъ. Но хочется сказать въ такомъ случаѣ, что шляпы парижанокъ болѣе «адекватны» платоновымъ идеямъ, нежели современная «передовая» музыка, а талантливая парижская модистка болѣе руководствуется «правилами, которыя даетъ искусству природа», нежели модернисты, выворачивающіеся наизнанку, чтобы непременно сказать что-нибудь новое.

*

Конечно, и въ старомъ великомъ искусствѣ кое-что представляется старомоднымъ. Такъ, въ гармоніи, напримѣръ: ни у Скрябина, ни у Дебюсси, разумѣется, никогда не встрѣтишь ноты задержанія и ноты разрѣшенія звучащихъ одновременно. Конечно, ни у Шопена, ни у Листа не встрѣтишь такой наивно-школьной каденціи (или *cadenza fermata* со слѣдующей за ней виртуозной руладой) либо такихъ фигурацій, какъ у Моцарта и даже у Бетховена; но все это—мелочи, которыя относятся къ внѣшнему изложенію, къ внѣшней виртуозности, всегда модной и преходящей, а не къ формальной содержательности въ болѣе глубокомъ смыслѣ.

*

Начало модности въ искусствѣ, взятое въ широкомъ смыслѣ, можетъ быть иными противопоставлено, какъ равноправное, началу національности въ искусствѣ. Но нація есть дѣятель первичный, созидающій культуру, тогда какъ мода—явленіе вторичное и притомъ позднее, предполагающее почти уже перезрѣлость культуры; кромѣ того, если на данномъ искусствѣ непріятно ощущается налетъ узконаціональный, то это свидѣтельствуеетъ о слабости, а не о силѣ національнаго фактора, и такое искусство

не переживаетъ создавшаго его народа; оно не монументально; оно не прививается среди другихъ народовъ и остается безъ вліянія на нихъ; мода же, имѣя своимъ источникомъ человѣческую слабость, какъ разъ тѣмъ сильнѣе и заразителнѣе, чѣмъ болѣе она имѣетъ характеръ налета. Поэтому мода, распространяя свою власть на высшія области творчества и притомъ съ тѣмъ большимъ успѣхомъ, чѣмъ слабѣе становится искусство высоконародное и сильнѣе «общечеловѣческое», является врагомъ истиннаго вкуса. Психологія моды есть процессъ привычки и отвычки; эволюція моды являетъ собою исключительный примѣръ развитія согласно модному принципу поверхностнаго эволюціонизма.

*

Успѣхъ моды связанъ съ потерю большинствомъ способности выбирать, отбирать активно-принципально (хотя бы и безотчетно). Слѣдованіе модѣ покоится на человѣческой слабости; слѣдованіе вкусу—на силѣ. Но если, создавая моду (въ тѣсныхъ нормальныхъ рамкахъ), можно проявить яркій и своеобразный вкусъ, то и обратно, воспитывая свой вкусъ, можно незамѣтно черезчуръ сообразовывать его съ царящей модой (вовсе, до конца быть свободнымъ отъ ея вліянія—нельзя); французскіе классическіе трагики были очень крупными художниками и создали замѣчательное искусство на рѣдкость большого стиля, но оно заключало въ себѣ слишкомъ много моды (въ широкомъ смыслѣ, т.е. господствующей манеры данной эпохи); отсюда монументальность его какъ разъ та самая, д у р н а я, противъ которой сражались Лессингъ и Вагнеръ; германская музыка наименѣ «модное» и наиболѣе національное искусство, какое когда-либо появлялось у новыхъ народовъ; отсюда высокая монументальность его, такая же, какъ въ эллинскомъ ваяніи или въ живописи Возрожденія.

*

Бетховенъ говорилъ о своихъ произведеніяхъ, что они не по модѣ выстроганы и скроены, какъ того о н и хотятъ, и что новое и оригинальное рождается само собою безъ того, чтобы надо было объ этомъ думать.

*

Старая, какъ міръ, идея эволюціи—весьма почтенна, когда пользуются ею строго научно и не слишкомъ увлекаясь. Но теперь въ модѣ у представи-

телей всѣхъ искусствъ, въ особенности у музыкантовъ, примѣнять эту идею, какъ любительски-догматическій жупель. У всѣхъ на языкѣ э в о л ю ц і я: такой-то эволюціонируетъ, а такой-то нѣтъ—означаетъ похвалу первому и порицаніе послѣдному. Никто при этомъ не задумывается надъ тѣмъ, что если эволюція должна имѣть какой-нибудь смыслъ, то надо приблизительно знать, во-первыхъ, чтб, откуда и куда эволюціонируетъ и, во-вторыхъ, чтб остается не подчиненнымъ этому процессу, ибо при отсутствіи въ данномъ движеніи элемента неизмѣннаго, стойкаго, при отсутствіи такъ сказать скелета, противодѣйствующаго полному захвату всего явленія эволюціоннымъ процессомъ, послѣднее не развивается, а просто перерождается.

*

Эволюціонировать и притомъ такъ, чтобы замѣтно было рецензентскому оку, отъ концерта къ концерту, является нынѣ обязанностью каждаго музыканта. Вообще въ XX вѣкѣ всѣмъ, даже обывателямъ, надлежитъ эволюціонировать какъ можно быстрѣе. Что темпъ эволюціонированія, кривая этого процесса, паузы въ немъ и т. п., что все это зависитъ отъ типовыхъ и личныхъ чертъ данной индивидуальности, объ этомъ забываютъ. Или, вѣрнѣе, наивно хотятъ только о д н о г о типа, именно форсированно-эволюціонирующаго.

*

Наполеонъ, одинъ изъ продуктивнѣйшихъ людей, совсѣмъ не эволюціонировалъ; Ницше—быстро и по временамъ большими скачками; Бахъ—очень медленно и плавно; Вагнеръ—гораздо рѣзче, а Шуманъ эволюціонировалъ, можно сказать, въ обратномъ направленіи: чѣмъ дальше писалъ, тѣмъ все болѣе терялъ себя, становился водянистѣе и «мендельсонистѣе»... Эти примѣры, число коихъ изъ самыхъ различныхъ областей можно было бы увеличить во много разъ, конечно, не убѣдятъ модернистовъ. Эволюціонный процессъ имъ цѣннѣе, нежели самая произведенія, даже величайшія, т. е. чѣмъ тѣ миги, которымъ за красоту ихъ дано было остановиться. Отсюда, разъ намѣтивъ эволюцію въ какомъ-либо авторѣ, представитель модернизма склоненъ каждое слѣдующее произведеніе такого въ желательномъ темпѣ и характерѣ эволюціонирующаго художника привѣтствовать непремѣнно какъ наилучшее, погашающее достоинство всѣхъ предыдущихъ...

*

Эволюціонная точка зрѣнія переносится отъ анализа дѣятельности отдѣльнаго музыканта на изслѣдованіе процесса развитія всей музыки и

здѣсь модернисты, для которыхъ какъ будто личность представляется священной даже въ чрезмѣрно-анархическихъ своихъ проявленіяхъ, вдругъ обнаруживаютъ къ ней такое презрѣніе, что... разсматриваютъ Моцарта, какъ ступень для Ребикова. На ряду съ предпочтеніемъ неперемѣнно «послѣднихъ словъ» (которыхъ въ искусствѣ вообще не можетъ быть, ибо все великое—всегда въ своемъ родѣ «послѣднее слово», когда бы оно ни было произнесено) такое превращеніе неповторяемыхъ индивидуальностей въ ступени, въ средства, указываетъ, что модернистамъ священна не самая личность, а только ея анархизмъ.

*

Слово эволюціонизмъ въ устахъ модернистовъ получаетъ нѣкій особый таинственный смыслъ, съ туманно-монистическою, а иногда и теософскою окраскою. У нѣкоторыхъ идея эволюціи мирно уживается съ вѣрою въ прогрессъ всего сущаго, въ томъ числѣ гармоніи и инструментовки. У другихъ прогрессъ исключенъ и замѣненъ какъ будто простымъ восхожденіемъ на все высшія и высшія кручи, невѣдомо куда ведущія, невѣдомо чѣмъ измѣряемая; при чемъ подъемы эти совершаются, повидимому, изъ жажды конца всего сущаго, въ томъ числѣ и всѣхъ элементовъ музыки.

*

Несомнѣнно поступательное движеніе въ музыкальномъ сочинительствѣ замѣчается въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ у наиболѣе подлинныхъ и выдающихся композиторовъ. Такъ, начиная съ Вагнера, прогрессируетъ сознательное автокритичное избѣганіе всего того, что невольно пишется въ припадкѣ тематическаго разработыванія, инертнаго варьированія, а иногда (при ослабленномъ вдохновеніи) и гармоническаго логизированія, должствующаго связать отдѣльныя части композиціи. Подобныхъ мѣстъ много даже у величайшихъ старыхъ композиторовъ; этимъ мѣстамъ всегда подражали недаровитые современники послѣднихъ. (Къ числу этихъ мѣстъ отнюдь не относятся, конечно, ни такъ называемыя «божественныя длинноты» симфоній Шуберта, гдѣ просто часто повторяются періоды, содержащіе упоительную мелодію, ни въ сущности мнимыя музыкально-драматическія длинноты Вагнера). И авторы, и ихъ подражатели поступали такъ по наивности: не отдавали себѣ аналитическаго отчета въ сути музыкальнаго творчества; геніи—вслѣдствіе преизбытка послѣдняго; бездарности—по совершенному отсутствію его. Мысль о несравненной цѣнности творческихъ

моментовъ музыкальнаго сочинительства медленно проникала въ сознание; въ этомъ осознаніи сыгралъ большую роль Вагнеръ и притомъ не только въ качествѣ единственнаго творческаго музыканта, обладавшаго огромнымъ дарованіемъ писателя и мыслителя, но и въ качествѣ тенденціознаго, а потому и придирчиваго критика чистой музыки.

*

Современные толки о эволюціи и (?) прогрессѣ музыкальнаго творчества и композиторскій зудъ, которымъ одержимы почти всѣ нынѣшніе музыканты, какъ модернистическаго, такъ и академическаго направленія, свидѣтельствуютъ однако о томъ, что рѣдкость чистаго золота въ звуковомъ потокѣ старыхъ и новыхъ композицій все еще не достаточно осознана. Не понимаютъ того, что исчезло не только искусство Баха и Моцарта, но и Бетховена. Исчезновеніе это означаетъ не только само собою разумѣющуюся неповторяемость великой творческой личности Бетховена, но и утрату его всеобъемлющаго мастерства. Строго говоря, цѣльное искусство Бетховена умерло вмѣстѣ съ нимъ. Послѣ него наблюдается дифференціація. Если оставить въ сторонѣ вокальную музыку, то приходится сказать, что Шуманъ могъ писать съ полнымъ вдохновеніемъ только для рояля, Вагнеръ только для оркестра, Брамсъ только для камернаго ансамбля. Брамсъ портилъ свои лучшія мысли, когда брался за рояль и за оркестръ (хотя владѣлъ и тѣмъ и другимъ мастерски, если писалъ варіаціи, въ особенности для рояля: напр. варіаціи на темы Генделя и Паганини). Шуманъ блѣденъ въ оркестровыхъ вещахъ, а Вагнеръ почти даже и не пытался никогда писать иначе какъ для оркестра.

Эта дифференціація, въ которой есть нѣчто таинственное—(словно утраченъ ключъ, отпирающій всѣ тайники музыки)—несомнѣнно дала толчокъ къ усовершенствованію отдѣльныхъ стилистическихъ частныхъ того или другаго изложенія, но въ то же время и къ развитію всяческой виртуозности, которая уже въ связи съ другими явленіями развилась вскорѣ въ нѣчто самодовлѣющее. Придетъ время, когда поймутъ, что непереступаемой гранью отдѣлены немногочисленныя созданія стихійнаго музыкальнаго творчества отъ необозримаго множества хорошихъ и плохихъ композицій.

*

Дѣло не въ томъ, чтобы быть непременно революціонеромъ или ретроградомъ въ искусствѣ, а въ томъ, чтобы именно быть в и с к у с т в ѣ

и становиться, смотря по надобности, то революционеромъ, то ретроградомъ. Надлежитъ вести линію подлиннаго искусства, на что способны только подлинные музыканты, которые въ то же время обладаютъ мужественною природою. Современность являетъ намъ большую часть или сомнительныхъ музыкантовъ, энергично и безцеремонно прокладывающихъ «новые» пути, или музыкантовъ природныхъ, но лишенныхъ крѣпкаго художественнаго міровоззрѣнія и слишкомъ воспримчивыхъ къ заразѣ любимыми «творческими міазмами».

*

Хотя Оскаръ Уайльдъ и былъ крайнимъ индивидуалистомъ, но для себя лишь и для подобныхъ себѣ хотѣлъ онъ «воли»; говоря, что произведеніе искусства есть «созданіе единаго темперамента», онъ мысленно прибавлялъ: если имъ обладаетъ такой удачный творческій экземпляръ сильной человеческой породы, какъ я, ибо было бы нелѣпо лишать и а ш и творенія черты неповторяемости, единственности черезъ слишкомъ опасливое робкое отношеніе къ традиціи; видя, далѣе, красоту въ томъ, чтобы творецъ былъ самимъ собою, Уайльдъ опять-таки имѣлъ въ виду избранныхъ. Въ литературѣ, по самому свойству ея орудія, для шарлатанства нѣтъ такого мѣста, какое оно находитъ себѣ въ музыкѣ, постоянно дающей приютъ пустословію, безразлично, одѣтому ли въ безупречный классическій костюмъ или для вящаго субъективизма раздѣтому донага и вываленному въ грязь. Если бы Уайльдъ былъ музыкантомъ, онъ одинъ изъ первыхъ вырвалъ бы у публики «классическую» дубину и выгналъ бы вонъ изъ храма искусства всѣхъ торгующихъ quasi-діонисизмомъ и въ числѣ первыхъ Р. Штрауса за его С а л о м е ю.

*

Исполнительское искусство не только не переросло (какъ это мнятъ гордые эволюціонированіемъ модернисты) искусства композиторскаго бахо-вагнеровской эпохи, но, не успѣвъ еще дорасти до него, стало явно падать, такъ что нельзя говорить о назрѣвшей перзоцѣнкѣ означенной эпохи или о фактѣ исчерпанія ея путемъ чрезмѣрночастыхъ исполненій, а слѣдуетъ, уяснивъ себѣ причины упадка, связаннаго съ развитіемъ беспочвеннаго виртуозничанья, съ благоговѣйной робостью приступить еще только снова къ изученію безсмертныхъ твореній этой эпохи.

*

Въ частности именно на бетховенскихъ оркестровыхъ произведеніяхъ срываются современные дирижеры; большинство ихъ является какими-то

ярими охотниками за кульминаціонными пунктами, которые и «раздуваются» ими до нестерпимой силы и быстроты; это—не художники, а спортсмены; симфонія для нихъ дистанція, которую надо пройти такъ, чтобы сохранить силы для блестящаго «финиша»; ни о какихъ пропорціяхъ исполнительскаго плана они и не помышляютъ; главное, это—обнаружить темпераментъ, хотя бы послѣдній по своему типу рѣзко противорѣчилъ характернымъ чертамъ исполняемаго автора.

Піанисты срываются также: что можно сказать объ эпохѣ, которая считаетъ призваннымъ толкователемъ Бетховена такого средняго піаниста, какъ Ламондъ.

*

Современность можетъ указать на цѣлый рядъ піанистовъ и скрипачей, достигшихъ, повидимому, границы возможнаго совершенства. Рѣдкій посѣтитель концертовъ даже при очень большой музыкальности и достаточномъ знаніи музыки неизбѣжно придетъ въ восторгъ отъ исполненія любого изъ этихъ знаменитыхъ виртуозовъ. Но стоитъ только одинъ сезонъ почаще бывать въ концертахъ, сознательно наблюдая и взвѣсивая эстрадные явленія, какъ придешь къ выводу, что число дѣйствительно крупныхъ артистическихъ индивидуальностей, которыя обладали бы правоспособностью быть толкователями великихъ авторовъ, прямо ничтожно, несмотря на все увеличивающееся количество законченныхъ исполнителей. При этомъ даже не столько отсутствіе самомалѣйшей конгеніальности съ исполняемыми авторами изумляетъ наблюдателя, сколько отсутствіе своей фیزیонміи и почти жуткое сходство, тоскливое однообразіе лицъ и движеній всѣхъ этихъ «величинъ»: все это первосортный товаръ, но и только. Послѣднее обстоятельство поражаетъ болѣе, нежели первое, потому что разрывъ съ великимъ прошлымъ музыки очевиденъ, тогда какъ странно наблюдать безличіе въ эпоху, обожествившую дерзновенную личность.

*

Подобно тому, какъ то или иное самочувствіе, какимъ бы субъективнымъ оно ни представлялось, имѣетъ всегда объективную причину въ состояніи организма, такъ и непосредственное художественно-вкусовое ощущеніе есть субъективно-безсознательный или полусознательный выводъ изъ дѣйствительно наличныхъ данныхъ произведенія или воспроизведенія. Поэтому правъ всякій, кто дѣлаетъ про себя и для себя подобный выводъ; но для того, чтобы оправдать такой выводъ не только субъективно, но и по всз-

возможности объективно—реально, критикъ въ своемъ сужденіи долженъ дать результатъ самаго педантичнаго и всесторонняго анализа своего вкусового ощущенія (анализа, который во всемъ своемъ объемѣ, конечно, можетъ остаться по желанію за сценой, какъ личное дѣло критика); этотъ результатъ долженъ быть формулированъ такъ, чтобы не оставалось сомнѣнія, что именно въ пьесѣ или въ исполненіи должно было привести къ такому оцѣнивающему положенію или по крайней мѣрѣ не могло не привести къ послѣднему именно даннаго критика.

Кромѣ того, воспринимая, толкуя или производя оцѣнку, необходимо разбираться не только въ произведеніи или въ авторѣ, но и въ своемъ отношеніи къ послѣднимъ и въ причинахъ колебанія или въ развитіи этихъ отношеній. Иначе, какъ это нерѣдко случается, критикъ, долгое время не замѣчая въ данномъ музыкантѣ наличности того или другого элемента и не отмѣчая послѣдняго въ своихъ статьяхъ, вдругъ прозрѣваетъ напримѣръ при встрѣчѣ съ новой композиціей, въ которой этого элемента не больше, а можетъ быть даже и меньше, нежели въ предшествующихъ сочиненіяхъ того же автора, и, не понявъ, что перемѣна произошла въ немъ самомъ, а не въ авторѣ, датируетъ совершенно ошибочно поворотъ въ творчествѣ послѣдняго съ момента своего прозрѣнія. Эту субъективную «историчность» страдаютъ, конечно, не только любители, и примѣровъ ея можно было бы указать сколько угодно. Самый поразительный примѣръ это «открытіе» въ авторѣ Кольца мелодическаго творчества критиками, которые долгое время упорно не слышали мелодій автора Лозингина.

*

Пуще всего модернисты, въ особенности въ Россіи, боятся буржуазности, сентиментальности, рассудочности, сухости и педантизма. Первая двѣ качественности понимаются ими въ особомъ смыслѣ, распутывать который здѣсь было бы слишкомъ... неафористично. Достаточно напомнить, что на отравленной почвѣ настоящей буржуазности выросло большинство ядовитыхъ плодовъ модернизма. Страхъ же передъ сентиментальностью обычно подсказывается чувствомъ стыда передъ непривлекательностью тѣхъ формъ, въ которыхъ эта черта, по свойству природы, только и способна проявиться.

Также обстоитъ дѣло и съ рассудочностью. Художникъ, обладающій стихійной силой созиданія въ своемъ искусствѣ, не побоятся мѣстами прибѣгнуть къ рассудку, увѣренный, что и присоветованное послѣднимъ вра-

стеть органически и незамѣтно претворится въ цѣломъ произведенія, и только идущіе отъ разсудка, замечая слѣды, идутъ противъ разсудка, процѣживая песчинки разсудочности въ искусствѣ тѣхъ, у кого послѣдняя была всегда только служанкою творчества, а не госпожею его.

*

Странно, что предикаты сухой и педантичный вылетаютъ часто изъ устъ не только влюбленныхъ въ свой произволь модернистовъ-практиксовъ, но и тѣхъ, которые сами являются образцами бесплодно-теоретической сухости...

*

Да что такое, наконецъ, сухость? И Данте сухъ! Есть сухость отъ бесплодія, отсутствія соковъ, а есть сухость отъ огненности! Отъ страшной сосредоточенности, сдержанности, напряженности, вызванной борьбою съ чрезмѣрно бушующими внутри силами. Кто не понимаетъ такой сухости, тотъ лучше бы молчалъ объ «оргазмѣ». Такъ же есть настоящая сочность отъ полноты и есть кажущаяся сочность отъ рыхлости. Далѣе, есть педантизмъ, какъ е д и н с т в е н н а я руководящая идея, замѣняющая другія идеи, благополучно отсутствующія. И есть педантизмъ какъ принципъ порядка, къ которому прибѣгнуть вынуждаетъ изобиліе существующихъ идей. Такъ же какъ есть, наконецъ, истинная свобода и мнимая свобода—свобода не отъ чего и не въ чемъ либо, а вообще т а к ъ, т.-е. произволь, т.-е. распушенность, т.-е. рабская зависимость отъ законовъ природы, отъ физиологіи и психологіи... т.-е. «нутро», т.-е. эмоціи въ сыромъ видѣ....

Черезъ нѣсколько лѣтъ мода измѣнится, тогда и сухое, и т а к ъ с к а з а т ь «сухое», равно и безъ различія будутъ превозноситься тѣми же самыми эмоціонально-судящими модернистами и... опять окажутся они неправыми.

*

Вѣрность искусству и самому себѣ часто понимается нынѣ лишь какъ протестъ противъ прежняго искусства и какъ служеніе своей эмоціональной прихоти. «Свободный путь искусства» изъ пути искусства къ свободѣ (т.-е. къ внутренней необходимости) превращается въ произвольное блужданіе въ сторону отъ искусства. Такъ какъ произволь чѣмъ-нибудь долженъ быть все-таки сдерживаемъ, а магнить, дѣйствующій изнутри, (изъ высшаго художественнаго я), другими словами начало организующее во имя

Аполлона, при развитіи центробѣжныхъ произвольностей, ослабѣваетъ, то при всемъ эгоцентризмѣ невольно попадаютъ подъ власть внѣшняго принципа, будто свободно себѣ поставленнаго, а на самомъ дѣлѣ, либо разсудочно-приготовленнаго и нарочито притянутаго для водворенія хотя бы какого-нибудь порядка среди бунтующихъ эмоцій, либо съ тою же цѣлью усвоеннаго незамѣтно для себя, со стороны. Новые звукоряды, новыя гармоническія системы, философскія программы, внѣшняя иллюстрація, оркестровая живопись—все это извнѣ обуздываетъ прихоти, внѣшне распредѣляетъ, сводить въ механическое цѣлое, приводитъ къ одному знаменателю во всѣ стороны разбѣгающіеся короткіе порывы и мало-по-малу приневоливаетъ носящагося съ неограниченной свободой своего я—къ однообразной манерѣ.

Какъ всегда произволь приводитъ къ состоянію подчиненности. Но всего этого модернисты не замѣчаютъ. Манерность и монотонность ихъ композицій представляются имъ самимъ геніальностью и принципиальностью. Тѣмъ болѣе, что смѣна однихъ манеръ другими (въ случаѣ, если первая слишкомъ надоѣдаютъ) является вѣдь эволюціей... Такъ, Рихардъ Штраусъ эволюционируетъ отъ поддѣлокъ Рихарда Вагнера къ поддѣлкамъ Іоганна Штрауса и обратно... Можно эволюционировать отъ одной гармонической системы къ другой, тѣмъ болѣе, что, разъ сочинена одна субъективная система, нетрудно—по примѣру ея—сочинить сколько угодно новыхъ. По образцу одного условнаго жаргона придумываются легко другіе. Получается рядъ разнообразныхъ однообразій вмѣсто единообразія стиля въ произведеніяхъ, различныхъ по характеру настроеній и элементовъ. Подобное единообразіе, въ особенности если оно преименно связано съ великимъ прошлымъ, крайне претитъ модернистамъ; они усматриваютъ какъ разъ въ этомъ умствующую прямолинейность, неспособность къ утонченію и тѣмъ ставятъ вверхъ ногами всѣ основныя эстетическія понятія. Не допуская, напримѣръ, того, что кто-нибудь можетъ чувствовать себя, творя новое въ предѣлахъ сонатной формы, какъ рыба въ водѣ, модернисты подозрѣваютъ здѣсь съ разсудочность и зависимость, а тамъ у себя самыя схоластическія хитросплетенія, связанныя съ научно-акустическими изысканіями и эзотерическими откровеніями, представляются имъ, безсознательно ставшимъ невольниками внѣшнихъ принциповъ, естественною (!) эволюціей музыкальнаго творчества, безъ которой былъ бы регрессъ, а не прогрессъ.

*

Въ образѣ музыкальнаго дѣйствія, въ художественномъ типѣ модернистовъ почти и слѣда нѣтъ бетховенски-мужественнаго симфонизма. Все муже-

ственное представляется имъ неизящнымъ, а все подлинно-симфоническое утомительнымъ и скучнымъ. Впрочемъ, не въ такой яркости подобное же наблюдается и не только въ музыкѣ.

*

Среди оратаевъ на нивѣ современной культуры что-то совсѣмъ мало мужей, и на сторожевыхъ постахъ послѣдней не сверкаютъ болѣе доспѣхи рыцарей... Рать модернистовъ состоитъ изъ женоподобныхъ снобовъ, изъ гермафродитовъ, сатировъ, эйленшпигелей, карамазовыхъ, кобольдовъ, домовыхъ и эльфовъ; вѣчно мужественное не живетъ въ ихъ сердцахъ; оттого имъ недоступно и вѣчно-женственное, а только модно-дамское и слишкомъ-женское. Оттого вселенское пытаются они синтезировать съ домашнимъ и салонное съ космическимъ. Но все это погибнетъ само собою чрезъ два десятилѣтiя, если только еще раньше не будетъ сметено, можетъ быть, подрастающею дружиною мужей...

Вольфингъ.

Die Wahrheit ist ein bacchantischer
Tanz, an dem kein Glied nicht trun-
ken ist. Hegel.

1. НЕОКОНЧЕННЫЙ СПОРЪ: ЛОРЕНЦО ВАЛЛА И ПЛАТониКИ ВОЗРОЖДЕНІЯ.

Въ настоящее время, кажется, наступилъ моментъ, когда не только поэты и ораторы, но и люди знанія начинаютъ сожалѣть о паденіи и утратѣ великой науки водительства душъ,—риторики. Традиція такъ сильна, что и нынѣ даже само слово—«риторика» имѣетъ одозный смыслъ: риторичность противоплагается истинной поэзіи, какъ лживая аффектація, пустая, ничтожная и безсильная передъ правдой, которая одна должна быть признаваема. Любопытно, что сами поклонники риторики, возмущенные современнымъ безсиліемъ въ области слова, молчаливо признаютъ аргументы своихъ противниковъ: для нихъ риторика есть искусство лжи, а не своеобразный способъ познанія сущаго.

Необходимо напомнить, что въ настоящее время принципы оцѣнки не достаточно ясно сознаются. Мы инстинктивно ставимъ † передъ понятіемъ «логики» и — передъ понятіемъ «риторики», забывая, что нѣкогда, въ расцвѣтѣ греческой жизни эти понятія были слиты воедино, ибо софисты были какъ учителями мудрости, такъ и учителями политическаго краснорѣчія. Въ то время логика была тождественна съ риторикой, какъ искусство убѣжденія вообще.

При этомъ, конечно, нужно ясно сознать, чѣмъ было искусство краснорѣчія для древняго грека, чтобы видѣть, какъ измѣнилась оцѣнка и въ какой мѣрѣ отличается риторика древности отъ вульгарной, судебной или политической болтовни нашего времени. Риторика была поистинѣ царственной наукой—*βασίλική τέχνη*. Обладающему ею открывался путь къ славѣ, власти, вліянію. Это знали вожди, зналъ народъ, который слушалъ рѣчь, не только умомъ понимая слова оратора, но всѣми своими чувствами, даже кровью своей, замираніями сердца и мурашками, пробѣгающими по спинѣ, какъ мы теперь слушаемъ и понимаемъ музыку. Хорошо составленная и произнесенная рѣчь имѣла гипнотизирующее вліяніе. Народъ подѣ

ея обаяніем постановлялъ рѣшенія по самымъ значительнымъ вопросамъ, и часто раскаяніе пробуждалось, когда уже было поздно.

Цѣнности, которыми пользуется полубезсознательно современный человѣкъ, сложились исторически. Всѣ онѣ такъ или иначе восходятъ къ эпохѣ Возрожденія. Тогда былъ открытъ міръ, въ которомъ мы живемъ и вращаемся. Нужно помнить, что Ренессансъ при всемъ своемъ единствѣ представлялъ борьбу самыхъ противоположныхъ теченій. Исторически побѣдиль флорентійскій платонизмъ, отъ него ведетъ начало современная культура, наука, право, религія. Другія теченія оставлены и забыты. Намъ приходится признать, что платоники Возрожденія были срединными, умѣренными людьми, они какъ бы спасались на вершины платонизма, на неприступныя твердыни идей отъ всеобщей гибели и разрушенія. Другіе, болѣе смѣлые и дальновзоркіе, готовы были въ возникающемъ хаосѣ лѣпить своей міръ по собственнымъ законамъ и принципамъ, о чемъ свидѣлствуютъ нѣкоторые памятники Возрожденія. Ихъ замыслы до сихъ поръ не разгаданы. Они не стали исторической силой. Эти неустрашимые открыватели и изобрѣтатели, рискнувшіе броситься въ самый водоворотъ событій, погибли, какъ погибъ и самъ Ренессансъ, необузданный, смѣлый, отчаянный. Среди такихъ головорѣзовъ духа однимъ изъ самыхъ значительныхъ является Лоренцо Валла, который рѣшился порвать съ прошлымъ болѣе радикально, чѣмъ осмѣливались тогда и осмѣливаются теперь. Онъ рушилъ въ корнѣ основы: католическую церковь и логику (вещи, которыя связаны гораздо тѣснѣе между собой, чѣмъ это обыкновенно думаютъ). Онъ является предшественникомъ не Декарта и Канта, а Ницше.

Мы унаслѣдовали отъ платонизирующихъ гуманистовъ ихъ цѣнности. Привычно идетъ мысль по дорогамъ, проложеннымъ ими. Настаетъ, кажется, пора, когда забытые ихъ противники оживаютъ. Борьба готова возродиться снова. Крѣпнеть рѣшимость и отвага къ новымъ открытіямъ. Гдѣ-то чудятся невѣдомыя Америки и Индіи. Манитъ Эльдorado. Мы вновь вступаемъ на забытый путь.

Итакъ, я хочу снова поднять споръ, начатый Лоренцо Валла, споръ о преимуществѣ логики и риторики, и вести его, какъ онъ самъ его бы вель, т.-е. въ терминахъ Аристотелизма и Платонизма, минуя современныхъ эпигоновъ. Вѣдь нужно признать, что грекъ Платонъ причинилъ человѣчеству одинаково какъ величайшія благодѣянія, такъ и величайшія бѣдствія, создавъ свой невѣдомый дотолѣ міръ *ἐπέκεινα τῆς οὐσίας*—выше сущности, какъ бы сливъ воедино жажду новой жизни и безбольной смерти. Мы съ нимъ и противъ него.

2. КРИТИКА РИТОРИКИ У ПЛАТОНА.

Аргументы Платона противъ риторики можно считать общезвѣстными. Они имѣютъ силу и въ настоящее время. Можно считать ихъ признанными до такой степени, что самый споръ противъ нихъ, кажется, совершенно немысленнымъ. Въ нихъ мы имѣемъ примѣръ того, какъ часто глубокіе принципы, имѣющие безусловное значеніе въ извѣстной системѣ и подъ извѣстнымъ угломъ зрѣнія, принятые впоследствии безъ критики и какого-либо анализа, превращаются въ *fables convenues*. Мѣста, относящіяся къ нашей темѣ, находятся главнымъ образомъ въ Горгіи и Федрѣ. Въ первомъ изъ этихъ діалоговъ Платонъ называетъ риторику *ἐμπειρία χάριτος τινος καὶ ἡδονῆς ἀπεργασίας*, т.-е. умѣемъ производить нѣчто пріятное и доставляющее удовольствіе. Онъ сравниваетъ риторику съ повареннымъ искусствомъ, съ изготовленіемъ всякихъ приправъ и соусовъ. Она пріятно раздражаетъ души слушателей и въ концѣ концовъ ихъ развращаетъ. Риторика есть льстивое искусство—*κολακεία*, которое, играя на слабой стрункѣ, даже сильнаго—склоняетъ къ тому, чего добивается льстецъ. Противъ этого разслабляющаго, угодливаго и дурного умѣнья Платонъ выдвигаетъ понятіе чистой нравственности, въ которой нѣтъ ничего чувственно пріятнаго, которая строга и сурова до конца, облагораживающая и очищающая въ своихъ безусловныхъ велѣніяхъ, и въ которой безъ изъяна обнаруживается ноуменальная свобода человѣка. Словомъ, это аскетизмъ Платона, который онъ противопоставляетъ сенсуализму Эллады. Это начало борьбы Христа съ Аполлономъ.

Въ Федрѣ критика ведется уже не съ этической, а логической точки зрѣнія. Риторикѣ противопоставляется діалектика. Здѣсь аргументація Платона кажется совершенно неопровержимой. Въ самомъ дѣлѣ, если ораторъ убѣждаетъ слушателя въ какой-либо мѣрѣ, если онъ показываетъ ему вѣроятное, то очевидно, что безъ знанія всякое убѣжденіе будетъ поверхностнымъ и недостигающимъ цѣли, должно знать, какъ самое дѣло, которое обсуждается, такъ и души тѣхъ, которыхъ убѣждаешь и незамѣтными переходами клонишь на свою сторону. Сама рѣчь должна быть построена органически, въ основѣ ея должно лежать понятіе, чего невозможно достичь безъ разума и разсужденія. Риторика поэтому предполагаетъ діалектику и въ ней находитъ свое завершеніе. Вотъ въ немногихъ словахъ сущность критики Платона. Достаточно хоть немного вдуматься въ нее, чтобы увидѣть, что здѣсь обсуждаются проблемы, наиболѣе современные. Въ самомъ дѣлѣ, искусство указываетъ и ведетъ къ тому, что выше искусства. Эсте-

тическое только через нравственную идею добра и воли созрѣваетъ до красоты. Психологическое сознание предполагаетъ логическую чистую мысль. Черезъ трансцендентальную философію, кажется, лежитъ путь къ предѣльнымъ понятіямъ о Богѣ, мірѣ и назначеніи человѣка. Мы видимъ, что Платонъ является руководителемъ и наставникомъ какъ въ постановкѣ, такъ и въ рѣшеніи проблемъ.

Намъ не должна импонировать традиція и даже сами себя мы должны считать чуждыми, чтобы открыть въ себѣ новаго человѣка. Поведемъ же дальше наше разсужденіе и посмотримъ, нельзя ли обратить теорему, т.-е., если риторика предполагаетъ логику, то и обратно: не предполагаетъ ли логика риторику?

3. ПОНЯТІЕ ЛОГИКИ У ПЛАТОНА.

Вопросъ о самоочевидности истины въ настоящее время находится приблизительно въ такомъ же положеніи, какъ и во времена Платона. И теперь еще вполне имѣетъ значеніе софистическій вопросъ (*ἐριστιχὸς λόγος*): не можетъ человѣкъ изслѣдовать ни того, что онъ знаетъ, ни того, что онъ не знаетъ; въ первомъ случаѣ онъ не нуждается въ изслѣдованіи, ибо знаетъ, во второмъ, потому что совершенно не знаетъ проблему изслѣдованія (Мен. 80. ε).

Только выраженія нужно немного переставить: новую истину нельзя вывести изъ старой именно потому, что она новая; съ другой стороны, всякая новая истина должна быть до извѣстной степени старой, т.-е. должна уложиться въ системѣ ранѣе пріобрѣтенныхъ знаній. Новая истина должна стать новой и неновой въ одно и то же время, т.-е. она необходимо должна заключить въ себѣ діалектическій моментъ: мы должны ее знать и вмѣстѣ съ тѣмъ не знать.

Отвѣтъ, который даетъ Платонъ, поражаетъ насъ своей фантастичностью: причина того, что мы можемъ открывать новыя истины и не остаемся лишь при старыхъ, заключается въ томъ, что душа ранѣе существовала, знала, затѣмъ забыла, и всякое новое усвоеніе есть лишь актъ воспоминанія. Въдѣ душа, по Платону, первоначально все знаетъ, «будучи безсмертной, и часто рождавшаяся, зрѣвшая предметы какъ этого, такъ и загробнаго міра. Нѣтъ ничего, чему бы она не была научена. Родственна душа всей природѣ».

Мы можемъ отвлечься отъ мифической оболочки этого ученія и разсмотрѣть его въ чистомъ видѣ. Платонъ устанавливаетъ самоочевидность истины,

ея интуитивность, она не выводима изъ стараго, является вполне оригинальной. Она не можетъ быть доказана ни индукціей, ни дедукціей, логика безсильна; здѣсь дѣло идетъ о чисто внутреннемъ актѣ доведенія до сознанія ранѣе въ насъ заложеннаго, объ ирраціональномъ актѣ воспоминанія.

Мы никогда не можемъ быть увѣрены, что исчерпали всѣ таящіяся въ насъ самоочевидности. Доколѣ мы въ самомъ дѣлѣ вновь не будемъ знать всего, до тѣхъ поръ при смѣломъ и настойчивомъ исканіи многое можетъ проясниться, что ранѣе даже не снилось, многое тайное можетъ стать явнымъ. Есть много зорь, которыя не сіяли еще человѣчеству.

Теперь возникаетъ вопросъ, какъ образуется самоочевидность? Этотъ вопросъ рѣшается Платономъ крайне остроумно. Его анализъ генетическаго возникновенія чувства необходимости въ утвержденіи до сихъ поръ можетъ считаться классическимъ. Всякое познаніе начинается съ воспріятія; то, что мы не можемъ видѣть, слышать, осязать, все, что не стоитъ въ какомъ-либо отношеніи къ непосредственно намъ данной дѣйствительности, то не можетъ быть намъ понятно, не можетъ быть переведено въ разумную сферу. (Федонъ, 75, А.)

Сами предметы насъ принуждаютъ утверждать и отрицать. Мы всегда готовы производить сужденія. Но столь же справедливо, что самый актъ сужденія не есть простое умственное воспріятіе. Платонъ говоритъ совершенно какъ и Кантъ: если все наше познаніе начинается съ опыта, то не все наше познаніе проистекаетъ изъ опыта. Открытіе элементовъ, привнесенныхъ нами, можетъ считаться непреходящей заслугой Платона, и доказательства ихъ въ Федонѣ, по справедливости, считается «жемчужиной диалектики» (Виндельбандъ).

Апріорными началами познанія Платонъ занимался очень много. Познаніе не есть ощущеніе, не есть истинное мнѣніе, не мнѣніе, сопряженное съ разсужденіемъ. Въ актѣ познанія присутствуютъ совершенно иные элементы: сама черезъ себя душа усматриваетъ общее. Въ немъ душа вновь созерцаетъ ранѣе усвоенную истину, ея забытую. Познаніе есть воспоминаніе.

До сихъ поръ мы только повторяли общеизвѣстныя положенія гносеологіи Платона, которыя такъ любятъ подчеркивать нео-кантіанцы (Наторпъ). Теперь мы должны сдѣлать дальнѣйшій шагъ. Мы спрашиваемъ, какимъ образомъ, по Платону, мы можемъ вызвать это воспоминаніе, какъ мы можемъ вновь возбудить заглохшій слѣдъ нашей памяти. Платонъ даетъ намъ непонятный на первый взглядъ отвѣтъ: черезъ маевтику—черезъ повивальное искусство. Благодаря этому искусству рождается знаніе, даже у самыхъ

неискусныхъ возникаетъ самоочевидность (см. Фезт. 150 D). Учитель— Сократъ—самъ ничего не знаетъ, онъ ничего не передаетъ своимъ ученикамъ. Сами они рождютъ его въ себѣ. Онъ только повиваетъ ихъ въ духовномъ рожденіи.

Для каждаго человѣка нужно особое обращеніе. «Многихъ,—говорить Сократъ,—я передалъ Продику, многихъ другимъ мудрецамъ. Подобно тому, какъ повивальная бабка знаетъ, какія женщины съ какими мужчинами родятъ лучшихъ дѣтей» (Фезт. 149. D), такъ и Сократъ знаетъ, какія слова, примѣры и наведенія должны у каждаго способствовать духовному рожденію истины.

Здѣсь, въ этомъ мѣстѣ, внезапно перегибается мысль Платона: вскрывается связь Сократической метода съ риторикой. Убѣжденіе и тутъ и тамъ идетъ однимъ путемъ. Въ самомъ дѣлѣ риторъ, по Платону (Федръ 270. D), долженъ знать души въ ихъ индивидуальныхъ различіяхъ, чтобы индивидуальными же средствами склонять и отвращать отъ намѣченной цѣли. Истина риторическая, такимъ образомъ, индивидуальна. На этомъ особенно настаиваетъ Платонъ (въ подлинникѣ: ὑπὸ τῶν τοιῶνδε λόγων διὰ τὴν δε τῆν αἰτίαν). Но столь же индивидуальной оказывается истина и логическая, разъ для ея обоснованія нужны индивидуальные приемы. Каждый человѣкъ имѣетъ свою истину, только онъ можетъ открыть ее, уяснить себѣ, довести ее до сознанія.

Обычные признаки истины, ея общезначимость и необходимость стерты. Разсужденіе въ общихъ понятіяхъ есть внѣшняя передача знанія и внѣшняя убѣдительность. Это софистика, искусство Протогора, учителя мудрости. Нельзя ничему научить. Сократъ ничего не знаетъ въ этомъ смыслѣ.

Здѣсь начинаются таинственные чары діалектики, непонятія современными филологами и логиками. Немногими таинственными словами Платонъ характеризуетъ свой способъ: какъ повивальныя бабки даютъ зелья и подпѣваютъ и могутъ пробуждать черезъ то страданія рожденія и смягчать ихъ, если того пожелають, такъ и діалектики должны поступать, повивая своихъ учениковъ (Фезт. 149. D).

О какихъ зельяхъ говорить здѣсь Платонъ, о какихъ напѣвахъ?

4. АСКЕТИЗМЪ И ОРГІАЗМЪ МЫСЛИ.

Если сопоставить отрицаніе риторики у Платона съ общимъ его міросозерцаніемъ, то мы можемъ понять это отрицаніе, какъ вытекающее изъ аскетизма Платона. Было бы, конечно, лишнимъ приводить общеизвѣстныя

мѣста, сравненіе тѣла съ могилой, стремленіе истиннаго мудреца къ скорѣйшей смерти, знаменитыя предсмертныя слова: «Принеси, Критонъ, въ жертву Асклепію пѣтуха», словно жизнь, дѣйствительно, есть нѣкая трудная болѣзнь, исцѣляемая смертью. Вл. Соловьевъ въ своей краткой, но весьма значительной статьѣ о Платонѣ полагаетъ даже цѣлый періодъ отрицательнаго идеализма у Платона въ противовѣсъ дальнѣйшему, положительному идеализму. Справедливо, какъ мнѣ кажется, указывать въ своихъ частныхъ бесѣдахъ кн. С. Н. Трубецкой, что особаго пессимистическаго періода у Платона не было. Утвержденіе и отрицаніе всегда одно и то же. Нѣтъ и да—нераздѣльно спячны.

Аскетизмъ является моментомъ философіи Платона, какъ и всякой положительной философіи вообще. Самая широкая лицензія, дозволеніе даже вообще преступнаго и запрещеннаго уживается зачастую съ строжайшими запретами другихъ поступковъ, навсегда исключенныхъ, какъ скверна. Въ особенности это можно видѣть въ аристократическихъ организаціяхъ. Свобода, которой пользуются члены данной привилегированной группы, оставляющая предметъ зависти для черни, сопряжена съ строжайшими запретами всего почитаемаго за подлое и низкое, что является общеходнымъ именно среди черни. Въ этомъ смыслѣ нищенство не менѣе аскетично, чѣмъ христіанство, и оно запрещаетъ многое своимъ «высшимъ людямъ» такъ же неукоснительно, какъ и христіанство своимъ вѣрнымъ сынамъ. Разница лишь въ томъ, что разрѣшено, что позволено.

Лишь нигилизмъ видитъ смѣшеніе цѣнностей, стираетъ границы областей духа, проповѣдуетъ «все позволено». Но такое богатство нигилизма, есть послѣдняя скудость. Это все есть ничто — nihil—въ полномъ смыслѣ этого слова—нигилизмъ.

Фиксируя опредѣленнѣе этотъ отрицательный моментъ, мы можемъ сказать, что онъ является внѣшней экзотерической стороною системы. Неофиты, ученики, подвизающіеся—должны пройти искусь; начало новой жизни есть всегда сложеніе прежнихъ вожделѣній, ихъ новая жизнь есть въ самомъ дѣлѣ смерть ветхаго Адама въ нихъ. Само же по себѣ ученіе не есть скудость, отрицаніе, ограниченіе, а богатство, изобиліе, завершенность. Все возвращается вновь удесятеренное, болѣе цѣлостное, безъизьянное. И это не гдѣ-то «тамъ», по ту сторону, а въ концѣ-концовъ всегда и здѣсь: конечность и безконечность, первоначально разъятыя, такъ что противостоять другъ другу, совокупляются въ единую цѣлость—въ сущее истиннымъ образомъ (*ὑένεσις εἰς οὐσίαν*).

Трансцендентность идей необходимымъ образомъ переходить въ ихъ

имманентность. Не должно приписывать этот переход лишь ученику Платона, Аристотелю,—его полемика основана на совершенно иных, мало понятых современной мыслью основаниях, имманентность идей развита вполне ясно и убедительно самим Платоном, в особенности в Пиръ и в глубокомысленномъ Филебѣ.

Обычно въ изображеніи философіи Платона и при характеристикѣ его логики останавливаются лишь на отрицательномъ значеніи идеи, т.-е. на изображеніи того, что онъ не суть, идеи изъ солць и бытія превращаются въ какія-то тѣни, пребывающія въ безкрасочной, нѣмой области истинно сущаго. Логика превращается въ абстрактную пустоту, въ изученіе отношеній, различеній и связей пустотъ.

Чѣмъ внимательнѣе приглядываешься къ современнымъ ученіямъ, тѣмъ болѣе убѣждаешься, какъ мало знаютъ логику современные логики. Всѣ признаки варварства, темнаго средневѣковья, схоластики можно подмѣтить въ современныхъ писаніяхъ: непониманіе высшаго одухотворяющаго принципа, пустота формализма, отвердѣвшаго и потерявшаго всякую гибкость, рутинерство.

Необходимо указать истинную природу логическихъ началъ. Мы должны услышать не учениковъ, подвергнутыхъ аскезу, искушаемыхъ, а того, кто знаетъ, учителя, осіяннаго ноуменальнымъ свѣтомъ.

Мысль есть высшее поясненіе, оргіазмъ, сладострастіе, молніиность; слова кажутся тутъ безсильными выразить паюсь мысли. Всѣ берега кажутся оставленными, логика чудится бредомъ вдохновенія, пророчествомъ, экстазомъ.

Вотъ слова Платона.

Въ Федръ, гдѣ впервые дается общій абрисъ идей, Платонъ отказывается отъ холодной разсудочности и проповѣдуетъ безуміе и вдохновеніе. «Величайшія изъ благъ возникаютъ для насъ черезъ безуміе». Дневному разсудочному познанію—Платонъ противопоставляетъ ночное, божественное сознаніе пророчиць, сивиллъ, поэтовъ. Къ вратамъ святилища Музъ приходитъ лишь безумный.

То, что въ Федръ кажется лишь гиперболическимъ способомъ выраженія, лишь вступленіемъ къ вдохновенному описанію міра идей, то въ Пиръ становится уже ясно сознанной, почти доказанной мыслью. Не холодное разсужденіе есть діалектика, а страстное влеченіе, и діалектикъ есть влюбленный не въ переносномъ, а въ самомъ глубокомъ, сокровенномъ смыслѣ этого слова. Это и есть смыслъ рѣчей мудрой Діотимы: не слащавую, сентиментальную такъ называемую «платоническую» любовь

К р е м л ь.

Въ своей эволюціи сознание не разъ встрѣчается съ тѣми или иными цѣнностями, съ тѣми или иными источниками духовныхъ силъ, съ тѣми или иными міросозерцаніемъ. Не разъ покидаетъ оно только что завоеванную и воздѣланную страну, чтобы, совершивъ болѣе или менѣе широкій кругъ, вернуться къ ней съ другой стороны и по-новому узнать и оцѣнить ее и найти новую полноту и новыя задачи для своего бытія. Такъ каждая изъ пройденныхъ сознаниемъ странъ зоветъ его къ себѣ, и сознание—этотъ сынъ свѣтоноснаго духа—стремится объединить ихъ всѣ подъ своимъ скипетромъ. Тогда направляетъ оно свой орлиный взглядъ на всѣ завоеванныя имъ страны, слушаетъ голоса ихъ и напрягаетъ крылья для болѣе быстрого полета, стыквивая мѣсто для своего будущаго святаго и царственнаго кремля.

То остановится оно надъ наукой и, опустившись на ея землю, начнетъ какъ титанъ строить стѣны и башни изъ неотесанныхъ глыбъ, проводить бездонные рвы—матерія, эфиръ, сила, движеніе, пространство, время, вздымаются величественной безмолвной грудой надъ безднами безконечности, прячась вершиной, какъ въ облака, въ вѣчные потоки все еще рождающихся и производящихъ недолговѣчные, смертные міры, туманностей.

И видитъ сознание, что не стануть около этого кремля другія завоеванныя имъ страны и не признають его владыкой.

Тогда поселяется сознание въ странѣ прекраснаго. Крылья красоты осѣняютъ все его царство какъ знамя, ведущее къ лучшей жизни, магическій жезлъ ея преобразуетъ все царство, такъ что въ немъ не остается ничего, что могло бы предпочесть себѣ другое. И сознание съ ужасомъ замѣчаетъ, что все его царство стало неподвижнымъ, что всѣ страны перестали трудиться. Всѣ онѣ обратились въ прекрасные, но окаменѣлые, безжизненные міры.

И сознание переходитъ въ третью страну—религію. Все, что попадаетъ въ эту полную чудесъ страну, чрезъ нѣкоторое время возносится съ земли на небо. Этой участи должно было бы подвергнуться и само сознание.

И если бы это случилось, то населеніе, приходящее въ страну религіи изъ другихъ странъ, являлось бы на небо лишенное всего царственнаго и было бы полно разногласій и взаимнаго непониманія. Такъ какъ это пре-

тивно природѣ сознанія, то оно выбираетъ новое мѣсто для своего кремля— тамъ, гдѣ сходятся своими границами три главныхъ страны, которымъ подчинены всѣ остальные страны. Построивъ здѣсь кремль, оно время отъ времени принуждено его строить заново и по новому, такъ какъ кремль съ теченіемъ времени подвергается разрушенію. Причина разрушенія этого въ томъ, что часть кремля, стоящая на землѣ страны религіи, простоявъ нѣкоторое время, возносится на небо. Мѣсто, гдѣ стоитъ кремль, есть самая возвышенная часть всего царства сознанія, откуда текутъ животворныя воды во всѣ страны, и изо всѣхъ странъ виденъ стоящій здѣсь кремль сознанія, воистину соединяющій всѣ страны. Итакъ, всѣ онѣ имѣютъ царственное, имѣютъ мѣръ и взаимное пониманіе на землѣ и на небѣ.

Чтобы стало окончательно ясно, что эта сказка есть осязательная дѣйствительность, достаточно прибавить, что кремль сознанія, объединяющій всѣ принадлежащія ему страны, есть культура, а мѣсто, имъ занимаемое, есть отношеніе культуры ко всѣмъ областямъ проявленія нашего духа. Мѣсто культуры въ этомъ смыслѣ можетъ быть только одно. Исторически такъ оно и есть, было и будетъ, ибо такъ оно есть, было и будетъ—психологически. Иначе не можетъ быть, такъ какъ иначе нѣтъ и жизни. Культура, обладающая всей полнотой, къ которой она, по своему существу, предназначена, всегда на своемъ мѣстѣ, одномъ мѣстѣ, только такой культурѣ принадлежашемъ. Въ другихъ случаяхъ такой, обладающей жизненной тайной—жизненной правдой, культуры еще нѣтъ или уже нѣтъ, и мы имѣемъ въ различныхъ отношеніяхъ односторонне манекены—культуры, суррогаты—культуры, какова и такъ называемая «современная» культура. Обликъ жизни можетъ опредѣлиться самыми различными соединеніями элементовъ знанія, эстетическаго творчества и религіи, разумѣя подъ послѣдней ношеніе въ жизни, на землѣ образа, печати, какъ выраженія существеннаго духовнаго союза, того или иного бога (язычество), того или иного лика Бога Вседержителя (великія религіи). Этотъ обликъ жизни и есть то, что мы называемъ культурой. Но обычно говорятъ о культурѣ, ограничиваясь представленіемъ той совокупности внѣшнихъ проявленій разносторонней дѣятельности человѣческаго духа, которая отвѣчала въ данный моментъ его внутреннему содержанію. Такую аберацію создаетъ историческій путь знакомства съ культурами бывшими, по необходимости имѣющій дѣло съ памятниками, а не съ самимъ духомъ. Даже въ томъ случаѣ, когда мы пытаемся проникнуть въ культурный духъ какой-либо современной намъ человѣческой группы, мы рискуемъ заблудиться въ лѣсу внѣшнихъ разрозненныхъ фактовъ. И въ первомъ, и во второмъ слу-

чаѣ мы должны сдѣлать нѣкоторое усиліе, нѣкоторый внутренній актъ, чтобы почувствовать то внутреннее единство, которое можетъ осмысливать вмѣстѣ разнообразныя внѣшніе факты. Это значить найти для разнообразныхъ странъ, представленныхъ религіозными, научными, эстетическими памятниками данной культуры, мѣсто, гдѣ можно поставить кремль отвѣчающаго ей сознанія. Это интуитивный, символическій актъ, и цѣнность его, какъ такового, не стоитъ въ отношеніи прямой пропорціональности къ количеству собранныхъ фактовъ и изученныхъ памятниковъ. Подчасъ одинъ фактъ, одна деталь памятника можетъ открыть ворота въ покинутый кремль минувшаго царства и освѣтить однимъ лучомъ сознанія все разнообразіе только что представлявшагося разрозненнымъ матеріала.

Такое понятіе культуры, казалось бы, дѣлаетъ излишнимъ ея приведенное опредѣленіе, какъ свойствъ сознанія, объединяющаго наличныя области духовной дѣятельности. Это опредѣленіе почти тавтологія. Оно смѣшно, какъ совершенно лишнее. Однако, это не такъ, гдѣ дѣло идетъ объ идейномъ самоопредѣленіи, о сознательномъ отношеніи къ идейной работѣ. Если въ планѣ историческомъ придавать понятію культуры именно такой смыслъ, то въ планѣ творчества и самоопредѣленія, въ планѣ отношенія къ будущему, можно говорить объ иномъ понятіи культуры. Можно утверждать необходимость господства какой-либо одной области духа надъ двумя другими, можно вообще признавать цѣнной и жизненной только одну изъ нихъ. Такъ возникаетъ вражда то къ религіи, то къ искусству, то къ наукѣ, возникаетъ монизмъ религіи, науки, эстетики.

Съ точки зрѣнія предложеннаго выше понятія культуры все это уродливыя безжизненныя явленія. Жизненна лишь та культура, которая вырастаетъ на почвѣ тріединства трехъ областей духа. Вотъ въ чемъ люди, ощущающіе въ себѣ трепеть имѣющей родиться и жить культуры, прежде всего являются вѣ р у ю щ и м и. Объективныхъ доказательствъ этому нѣтъ. Для всякаго, рѣшающаго этотъ вопросъ, играетъ роль личный опытъ. Но и для всего человѣчества этотъ вопросъ о культурѣ есть вопросъ самоопредѣленія, творчества и, слѣдовательно, субъективнаго, если угодно мистическаго, опыта и вѣры. Жизнь покажетъ—правъ ли я. Послѣднее слово тутъ принадлежитъ, конечно, ей. Частью она и показываетъ это, такъ какъ всюду, гдѣ есть односторонность, происходятъ несчастія, образно выраженные въ нашей сказкѣ.

Врагомъ не является мнѣ тотъ, кто ограничиваетъ свои интересы одной областью. Онъ житель одной изъ странъ. Врагомъ не является и тотъ, кто хотѣлъ бы, чтобы сознаніе господствовало надъ своимъ царствомъ только

изъ одной страны: онъ находится на пути къ сознательности. Врагомъ мнѣ представляется тотъ, кто стремится разрушить, уничтожить, потопить какую-либо изъ странъ, принадлежащихъ нашему сознанію, и при этомъ все равно, будетъ ли онъ человѣкомъ религіознымъ, научнымъ или художникомъ, хотя мнѣ дороги и религія, и знаніе, и искусство.

Эта, занятая мною позиція можетъ вызвать три вопроса, произносимые въ видѣ упрека: вы ставите культуру, — что-то расплывчатое, почти неопредѣлимое, — выше науки? выше искусства? выше религіи? Но въ самой постановкѣ вопроса заключено недоразумѣніе. Съ развиваемой точки зрѣнія, эти вопросы не имѣютъ смысла. Если, напримѣръ, религія можетъ быть признана самымъ цѣннымъ, то культура есть область соотношенія самаго цѣннаго съ областями менѣе цѣнными, но необходимыми. То же и для искусства, и для науки. Проблема культуры есть проблема сознательнаго отношенія къ культурѣ. Но сознательное отношеніе къ культурѣ есть знаніе смысла трѣединства, обнимаемаго культурой. Знаніе же этого смысла, какъ цѣнности, утверждаемой всѣми средствами, всѣми данными и силами и религіи, а науки, и эстетики, выше сознанія, остановившагося на какой либо цѣнности частной: религіозной какъ таковой, научной, эстетической какъ таковой. Человѣка, сознательно относящагося къ заложеннымъ въ его духѣ, взятомъ въ цѣломъ, культурнымъ запросамъ и возможностямъ, нельзя считать врагомъ какой-либо области духовной жизни.

Когда заходить рѣчь о новой культурѣ, то это всего больше волнуетъ людей религіи. Причиной этого волненія служить опасеніе, какъ бы эта новая культура не выбросила за бортъ религію. Однако, это опасеніе странно, когда культурныя исканія направлены въ сторону синтеза областей духа. Еще неосновательнѣй упрекъ такому синтетическому устремленію въ антирелигіозности, а н т и научности и т. д. Всѣ эти упреки вытекаютъ изъ непониманія того, что истинная, а слѣдовательно, и жизненная культура не можетъ быть только научной, только эстетической, только религіозной. Въ ихъ основѣ лежитъ стремленіе подчинить цѣльную жизнь духа одной изъ частныхъ формъ его проявленія. Форма синтетическаго цѣльнаго бытія духа можетъ быть замѣнена лишь новой формой того же полнаго цѣльнаго бытія. Но она всегда несказанна, невыразима внѣшне, она именно есть форма бытія духа.

Поскольку жизнь духа проявляется и въ знаніи, и въ искусствѣ, и въ религіи, постольку въ л ю б о й изъ этихъ трехъ областей можетъ возникнуть нѣчто новое, что поставитъ передъ нашимъ сознаніемъ вопросъ о новой культурѣ. Но то, что создастся вслѣдъ за этимъ и будетъ достойно именно

новаго культурнаго состоянія, не можетъ принадлежать какой-либо одной изъ трехъ указанныхъ областей. Оно принадлежитъ имъ всѣмъ и есть нѣчто новое въ нашемъ духовномъ и, значить, и внѣшнемъ бытіи. Но если даже это новое не ставить передъ нашимъ сознаниемъ проблемы новой культуры, то оно все же отражается, даже помимо, и вопреки нашей волѣ, на двухъ другихъ областяхъ нашей духовной жизни. Обращаясь къ фактамъ жизни, мы видимъ постоянное и непрерывное взаимное просачиваніе религіи, науки и искусства. Это съ другой стороны показываетъ, что онѣ выработали по отношенію другъ къ другу какъ бы иммунитетъ, о которомъ къ сожалѣнію не догадываются многіе еще не замѣчающіе и самаго факта этого взаимнаго просачиванія.

Такимъ образомъ, неправильно думать, что какая либо изъ этихъ областей духа можетъ жить отдѣльной жизнью для себя одной. Духъ не можетъ съ необходимой для него полнотой жить въ какой-либо одной сферѣ. Поэтому тотъ, кто отбрасываетъ или подавляетъ вопросъ о культурѣ, когда онъ появляется, грѣшитъ противъ религіи, хотя бы онъ дѣлалъ это во имя религіи, грѣшитъ противъ знанія и красоты, хотя бы онъ дѣлалъ это во имя науки и искусства.

Могутъ замѣтить: это противорѣчитъ заповѣди: «ищите прежде всего Царствія Божія и правды Его, а остальное все приложится вамъ». Но это совершенно не вѣрно. Что значить ищите? Развѣ это «исканіе» не есть стремленіе къ тому, что является въ то же время величайшимъ въ области знанія и совершеннѣйшимъ въ области прекраснаго? И «Царство Божіе и правда Его», не есть ли это высочайшая ступень культурнаго состоянія, высочайшая «цѣнность состоянія», соединенная съ сознаниемъ его дѣйствительной, прекрасной необходимой и жизненной полноты?

Съ другой стороны, исповѣданіе необходимости живого синтеза религіи, науки и эстетики есть уже культурное дѣло и можетъ быть болѣе полезное каждой изъ нихъ, чѣмъ одностороннее утвержденіе какой-либо одной.

Поэтому, ничуть не забывая всей скромности того, что можно сдѣлать въ ближайшемъ будущемъ, а тѣмъ болѣе безъ непосредственнаго участія въ достаточной мѣрѣ свободныхъ отъ оскорбленія своихъ достоинствъ и правъ глубокихъ, собственно народныхъ творческихъ силъ, вовсе не надѣясь дать указанный синтезъ, достиженіе котораго есть, можетъ-быть, работа вѣковъ, всѣ, премыкающіе къ центральной для «Мусагета» идеѣ грядущей цѣльной, «праведной» культуры, да скажутъ съ дѣйственною вѣрою въ сознаніи культурнаго долга, культурной правды и культурнаго дѣла: «миръ вамъ», обращенное къ наукѣ, искусству и религіи.

Въ заключеніе не бесполезно прибавить, что съ точки зрѣнія такого взгляда на культуру и культурную проблему настоящаго и болѣе или менѣе долгаго будущаго, могутъ представлять большой интересъ произведенія, которыя, не принадлежа всецѣло какой-либо одной области или не являясь цѣнными въ отдѣльности съ точки зрѣнія науки, искусства или религіи, носятъ на себѣ печать указаннаго стремленія къ синтезу и, слѣдовательно, пріобрѣтаютъ для насъ цѣну, лишь только мы вступаемъ на почву проблемы культуры. Многое, что «несинтетическое» сознаніе современности готово выбросить, какъ ненужный балластъ праздныхъ мечтаній минушаго, дѣлается для насъ дорогимъ и близкимъ. Тогда мы, люди цѣлостнаго съ точки зрѣнія духа культурнаго устремленія, понимаемъ и цѣнимъ тѣхъ людей, которые насъ не понимаютъ и не одобряютъ. Мы можемъ не раздѣлять отдѣльныхъ мнѣній, не находить полнаго удовлетворенія въ ученіи даннаго автора, можемъ видѣть его недостатки и слабость предъ лицомъ науки, или эстетики, или религіи, мы можемъ расходиться другъ съ другомъ въ его оцѣнкѣ или даже пониманіи, но, если у него ясно такое основное синтетическое стремленіе, онъ можетъ быть всѣмъ намъ дорогъ. Точно также каждому изъ насъ могутъ быть дороги, хотя бы и являющіеся иногда подъ маскою односторонности и расхвядшіе и враждующіе другъ съ другомъ, дѣятели, можетъ быть даже не всегда сознательные предвѣстники этой грядущей культуры, каковы Толстой, Соловьевъ, Достоевскій, Мережковскій, Блаватская, Ницше, Р. Штейнеръ и другіе, столь же трудно поддающіеся одностороннему, «некультурному» пониманію и оцѣнкѣ.

М. Сьдловъ.

О чемъ говорятъ.

Метафизика.

Въ разговорѣ принимаютъ участіе: молодой философъ, мистикъ и философъ метафизическаго толка.

Философъ (мистикъ). Объясните же мнѣ разницу между религіей и мистикой: еще такъ недавно мы, философы, вели упорную брань съ разнообразнѣйшими теченіями модернизма и нео-мистицизма. Теперь проблема объ отношеніи между рациональнымъ и иррациональнымъ есть одна изъ существеннѣйшихъ проблемъ философіи культуры. Уже самое признаніе этой проблемы крупными авторитетами нѣмецкой философіи есть большой козырь въ рукахъ у мистиковъ; между тѣмъ, вчерашніе мистики вмѣсто того, чтобы содѣйствовать интересу, проявляемому къ мистикѣ философами, мѣняютъ свою позицію; они готовы перечислять всѣ недостатки чистой мистики, противопоставляя ей религію.

Мистикъ. Вы правы: мистика—тиранъ, пробивающій узкія формы всяческаго догматизма; какъ орудіе, она приноситъ огромную пользу; она разбиваетъ догматическіе очки, расширяетъ свободу творчества; но положительныхъ устоевъ жизни мистика не даетъ.

Метафизикъ. Позвольте вмѣшаться: оба вы говорите о мистикѣ, какъ о чемъ то, неподлежащемъ сомнѣнію. Часто задаю я себѣ вопросъ, для чего мистика? Не разбиваетъ ли она разумные устои жизни, какъ беззаконный хаосъ? Мистика пугаетъ меня, какъ пугаетъ меня всяческой хаосъ.

Мистикъ. Хаосъ мистики только кажущійся хаосъ.

Философъ. Хаосъ мистики есть подлинный хаосъ жизни: вся жизнь—внеобразумна. И да здравствуетъ хаосъ жизни! Мистикъ—жизнь; разуму—внежизненное, вѣчное.

Метафизикъ. Я провозглашаю мистику самого разума; въ чисто разумныхъ категоріяхъ мы подходимъ къ осознанію потусторонняго міра; разумный гносисъ въ области самой мистики изгоняетъ мистику; ибо тогда она—сознаніемъ высвѣтленная метафизика.

Философъ. Кого же считаете вы просвѣтленнымъ мистикомъ въ высшемъ смыслѣ?

Метафизикъ. Владиміра Соловьева.

Мистикъ. О, да; стихотворенія Вл. Соловьева безконечно мнѣ говорятъ, какъ говорятъ мнѣ его «Три разговора». Говорятъ мнѣ многія страницы его философскихъ книгъ; ключъ подлинной мистики въ нихъ какъ бы сверху прикрытъ малоговорящими схемами, напоминающими не философскіе трактаты нашего времени, а дурную схоластику. И только въ стихотвореніяхъ Соловьева вижу я ключъ къ пониманію этихъ безкровныхъ схемъ.

Метафизикъ. Извините меня; для меня вашъ «ключъ» пониманія Соловьева есть туманъ, заволакивающий вершины его метафизического творчества.

Философъ. Да, вы правы: туманъ поэзіи Соловьева всюду разлитъ въ его философіи; но только въ этомъ туманѣ оправданіе той схоластики, которую вы, видимо, только и цѣните въ Соловьевѣ. Мистика—въ иррациональномъ туманѣ. И да здравствуетъ туманъ мистики.

Мистикъ. Тотъ туманъ разрѣшается въ опредѣленный религиозный путь.

Философъ. Для меня же тотъ путь—лишь отраженіе на извѣчно темной стихіи мистики. Религиозныя реальности—порожденія той же темной стихіи. Въ этомъ смыслѣ, какъ все иррациональное, мистика не высвѣтляема никогда.

Мистикъ. Ваша позиція для меня неприемлема; вы отрицаете религиозное высвѣтленіе мистического пути, какъ и представитель метафизики.

Метафизикъ. Для меня же, какъ разъ обратно: всякое признаніе мистики, независимой отъ разума, есть *non sens* ея, независимо отъ того «высвѣтляема» или невысвѣтляема мистика религиозно.

Философъ. Я оказываюсь одинокимъ: метафизикъ и мистикъ нападаютъ на меня справа и слѣва, и я не знаю, кому мнѣ отвѣтить сперва.

Метафизикъ. Отвѣйте мнѣ, въ чемъ по вашему я не правъ.

Философъ. Вы неправы въ томъ, въ чемъ искони неправъ метафизика, въ чемъ оказался исторически неправъ, какъ метафизикъ, и Вл. Соловьевъ. Я обвиняю метафизику въ двойной трусости: въ трусости разума и трусости сердца. Въ страхѣ потерять смыслъ и оправданіе дѣятельности разума метафизика ищетъ разумнаго этого оправданія въ иррациональныхъ стремленіяхъ сердца: строя на разумѣ, она связана неразумнымъ; строя же на неразумномъ, она связана разумомъ; въ ней одинаковая трусость и въ отношеніи изслѣдованія дѣятельности познанія, и въ отношеніи къ проявленіямъ, отъ разума независимымъ. Этотъ метафизическій дуа-

лизмъ красной нитью проходить въ философскихъ твореніяхъ Вл. Соловьева; вмѣсто откровеннаго признанія дуализма, Соловьевъ сшиваетъ бѣлыми нитками несоединимые элементы своей системы.

Мистикъ. Вы правы.

Метафизикъ. Оба вы отрицаете синтетическое стремленіе метафизики великаго прошлаго.

Философъ. Тамъ, гдѣ синтезомъ покрывается смѣшеніе методовъ и путей—да. Это смѣшеніе методовъ и путей вижу я въ Соловьевѣ.

Метафизикъ (мистикъ). Вы называете Соловьева своимъ учителемъ: и вы такъ легко подписываетесь подъ словами N. N.

Мистикъ. N. N. считаетъ себя ученикомъ Соловьева: пусть критику учителя берутъ на себя ученики Соловьева; иначе критикой соловьевства займутся его враги.

Философъ. Соловьевъ, говоря о кризисѣ западной философіи, de facto обосновалъ себя той философіей, которая по его же словамъ потерпѣла fiasco: онъ базируетъ себя на нѣкогда модномъ Гартманѣ. Удивительно ли, что его вдохновенная концепція стоитъ на болѣе чѣмъ шаткомъ фундаментѣ? Далѣе, будучи аналитикомъ, Соловьевъ преодолеваетъ Канта... Шопенгауэромъ. Его критика кризиса совершается въ порядкѣ истории философіи, а не въ порядкѣ философскихъ проблемъ. Исторически порѣшивъ съ Кантомъ, онъ болѣе уже къ нему не возвращается. А въ исторіи философіи какъ разъ водворяется антигенетическій взглядъ: важность проблемы противопоставляется историческому генезису проблемъ; и проблема исторически пережитаго Канта оказывается вовсе непережитой логически. Кантіанское пониманіе задачъ философіи есть пониманіе современности; въ этомъ смыслѣ задачамъ философіи современной не отвѣчаетъ философія Соловьева. Философски Соловьевъ Канта не преодолевалъ; съ высотъ мистической метафизики онъ лишь указалъ ему мѣсто. Кантъ занялъ мѣсто въ рубрикѣ метафизики Соловьева—да: занять мѣсто еще не значитъ быть отвергнутымъ. Осторожное, все же, отношеніе къ Канту у Соловьева приняло пренебрежительную форму у современниковъ Соловьева, напиримѣръ у Лопатина.

Метафизикъ. Развѣ вы отвергаете «Положительныя задачи философіи» Лопатина?

Философъ. Я преклоняюсь передъ блескомъ и остроуміемъ деталей этого сочиненія, доказывающаго «субстанціональность причинности»; субстанціональность причинности по моему и не доказываетъ Лопатинъ... (Въ сторону метафизика): извините, это мой личный

взглядъ; и не на немъ хотѣлъ бы я сейчасъ остановиться: мнѣ хотѣлось бы подчеркнуть ужасъ самой задачи, выдвинутой Лопатинымъ, независимо отъ того, справился или не справился онъ съ нею: доказать реальность причинности—какъ это ужасно!

Метафизикъ. Доказать реальность причинности значитъ доказать смыслъ жизни, ея духовное оправданіе.

Мистикъ. Незачѣмъ доказывать жизненный смыслъ: данность жизни наилучшее тому доказательство.

Философъ. Доказать реальность причинности значитъ изгнать изъ жизни всякій ирраціонализмъ.

Мистикъ (метафизикъ). Для чего ирраціональность переживанія, разъ существенное выразимо въ цѣли причинъ и дѣйствій?

Философъ. Кантіанство гораздо скромнѣе: оно оставляетъ ирраціональное въ сторонѣ отъ логики.

Метафизикъ. И потому-то кантіанство—формалистическая схоластика.

Философъ. Упреки въ схоластикѣ меня не страшатъ; за схоластической видимостью—просторъ свободы.

Мистикъ. Упреки въ схоластикѣ отжили свое время: мы теперь знаемъ, что средневѣковая схоластика,—не схоластика вовсе, а мистическая символика.

Метафизикъ. Въ такой символикѣ—просторъ хаосу: это то меня и страшитъ; этотъ хаосъ прямо ухаеетъ на меня изъ произведеній современной мистики, безпринципной по существу; этотъ же хаосъ врывается и изъ-подъ формально-логическихъ схемъ современнаго кантіанства, не освѣщающихъ разумомъ жизнь, но возносящихся въ пустое царство ненаполненной содержаніемъ логики.

Философъ (смѣясь). И да здравствуетъ хаосъ!

Мистикъ. Символика не хаотична...

Философъ (метафизикъ). Какъ же васъ не страшитъ метафизическая схоластика?

Метафизикъ. Разумную дѣятельность метафизика надѣляетъ мистической санкціей.

Мистикъ (иронически). И тѣмъ самымъ запираетъ религію въ схоластическую тюрьму.

Философъ (мистикъ). Совершенно съ вами согласенъ. (Метафизикъ). И это—подъ предлогомъ дать философіи органическую цѣлостность цѣной утраты внѣ-философскихъ, философію питающихъ творческихъ кор-

ней. Жизнь, подчиненная такой «органической философии», неизменно начнет страдать блѣдной немощью творчества.

Мистикъ (раздражаясь). Я обвиняю метафизику въ отвратительномъ паразитствѣ: вооружаясь санкціей философіи, она замыкаетъ ротъ поэтамъ, мистикамъ и пророкамъ.

Философъ. Подрѣзая крылья творчеству своимъ quasi-логическимъ чванствомъ, метафизика одновременно обезкрыливаетъ область чисто-логическихъ изысканій.

Мистикъ. Это—иезуитизмъ.

Метафизикъ (раздраженно философу). Я же обвиняю васъ, представителей научной философіи, въ тенденціи лишить философію всего человѣчески живого.

Философъ. Но не цѣной ограниченія свободного человѣческаго творчества—прибавьте.

Мистикъ. Религія должна быть независимой отъ разума: метафизика же, обосновывая религію, всегда рѣжетъ по живому.

Метафизикъ (мистикю). Метафизически обосновывая богословію, метафизика освѣщаетъ и углубляетъ религію.

Мистикъ. Религія не нуждается въ философскомъ углубленіи.

Философъ. Такое углубленіе—гетерономно.

Мистикъ. Богословіе есть сухой перечень внутренне-раскрытыхъ символовъ. Богословіе лишь оформливаетъ уже совершившійся процессъ религіознаго творчества. Метафизика же формулы этого независимаго процесса ставитъ въ зависимость отъ послѣдней, модной и преходящей системы. Странно было бы, если бъ обычаи любой страны осмысливалъ не туземецъ, а иностранецъ. Сколько разъ мы читали у иностранцевъ объ отдыхѣ «подъ развѣсистой клюквой» въ Россіи. «Развѣсистая клюква въ сужденіи о религіи всякій разъ фигурируетъ въ любой философской системѣ. Обоснованіе Шопенгауэромъ Искупленія Спасителя есть для подлинно религіознаго человѣка лишь глупая клюква. «Клюквами» искони зацвѣтала любая метафизика, какъ скоро начала она снисходительно оправдывать историческій религіозный процессъ.

Философъ (снисходительно кивая мистикю). Знаемъ мы цѣну всѣмъ прогорѣвшимъ системамъ до критическаго періода; и негодованіе мистика надъ сужденіями о религіи любой прогорающей системы и естественно, и понятно. Неужели нео-метафизики снова закрѣпостятъ мистику, свяжутъ вѣру и чистый разумъ чѣмъ-то, что по существу ни актъ логическаго сужденія, ни актъ молитвы.

Метафизикъ. Но нужно вѣдь разумомъ приводить къ религи.

Мистикъ. Но не шумомъ надоѣвшей словесной трескотни вокругъ религиозныхъ темъ. Да и кромѣ того: есть какая-то нецѣломудренность въ немотивированномъ выраженіи своей религи; мы же знаемъ, что міръ не услышитъ насъ; и намъ суждена катакомба. Я стою за прикровенность словесной религиозной шумихи въ публичномъ выступленіи, и за реальность лампадки у себя въ катакомбѣ. Мы же ходимъ другъ къ другу: говоримъ неживыя, всѣмъ прискучившія слова о религи, вмѣсто того, чтобы б ы т ь въ религи.

Философъ (чуть-чуть иронически). Гм!

Метафизикъ (обеспокоенный чѣмъ-то снимаетъ и протираетъ очки).

Пауза.

Философъ (мистику). Мы отвлеклись отъ начала нашего разговора. Отвѣьте же мнѣ, въ чемъ полагаете вы разницу между религіей и мистикой?

Мистикъ. Уже поздно (поглядывая на метафизика): отложимъ разговоръ до другой, болѣе благопріятной встрѣчи.

Cunctator.

Книга и читатель.

Статья Рихарда Демеля.

Книги—как спиритическіе медиумы; кто не умѣетъ ихъ правильно спросить, тому они отвѣчаютъ ложно, или вовсе не отвѣчаютъ, и большинство людей считаютъ поэтому весь спиритизмъ за обманъ, въ лучшемъ случаѣ за самообманъ. Тотъ африканскій дикарь, который прослушавъ миссіонера, читавшаго ему изъ Библии, поднесъ затѣмъ книгу къ уху и недо-вѣрчиво ее бросилъ, потому что она ничего ему не говорила—онъ все еще живъ въ каждомъ образованнѣйшемъ читателѣ.

Я приведу въ доказательство одинъ случай со мною. Когда я въ первый разъ прочелъ или захотѣлъ прочесть «Эдипа и Сфинкса» Гофманнстала, то не смогъ пойти дальше перваго дѣйствія. Дикція и ритмъ замѣтно отличались отъ его раннихъ поэмъ и напоминали мнѣ то и дѣло то высокопарную пышность Даутендея, то напряженную сжатость моей собственной стихотворной техники, но въ то же время и прежнюю полную сдержанности и достоинства утонченную сплетенность мотивовъ самого Гофманнстала; все это показалось мнѣ такимъ безумнымъ смѣшеніемъ стилей, что я никакъ не могъ удержаться отъ сильнаго, не разъ возвращавшагося хохота; я отложилъ, наконецъ, книгу въ сторону, потому что мнѣ стало совѣстно смѣяться надъ серьезнымъ и крупнымъ поэтомъ. Вскорѣ послѣ того встрѣтился съ нимъ въ кругу испытанныхъ друзей искусства, и сознался ему въ смущеніи, въ какое былъ повергнуть послѣднимъ его произведе-ніемъ. Онъ былъ такъ любезенъ, что прочелъ мнѣ вслухъ вторую половину перваго дѣйствія, казавшуюся мнѣ особенно негармоничной. И замѣчательно: несмотря на то, что Гофманнсталь съ его немного надтреснутымъ голосомъ не подкупаетъ своимъ чтеніемъ, я сразу услыхалъ гармоническій основной аккордъ. Я позднѣе перечелъ это произведеніе, и на этотъ разъ цѣликомъ, и не испытывалъ болѣе ни слѣда первоначальнаго дурного впечатлѣнія. Я замѣтилъ, что въ первый разъ я былъ настроенъ слишкомъ драматически и обращалъ чрезмѣрное вниманіе на мгновенные метрическіе диссонансы чувственныхъ аффектовъ, и не разслышалъ лирически непрерывной ритмики сентиментальныхъ мотивовъ. Но если это можетъ слу-

читаться со специалистомъ, то какъ же отнесется не имѣющій профессиональнаго воспитанія читатель къ иной книгѣ, въ которой слышится гулъ новаго духа?!

Нарочно говорю объ этомъ съ душевнымъ спокойствіемъ профессионала; потому что съ человѣческой страстностью, которая и художниковъ возстановляетъ другъ противъ друга, непониманіе читателя не имѣетъ сначала ничего общаго. Чтеніе книги—это прежде всего простая дѣятельность разсудка, все равно, воспринимаемъ ли мы поэтическое, или научное или какое-либо другое литературное произведеніе. Дѣло идетъ прежде всего о пониманіи профессиональнаго языка, а для этого односторонній ремесленникъ имѣетъ все же больше подготовки, чѣмъ другіе люди. Кто еще не знаетъ азбуки, тому азбучное стихотвореніе не болѣе понятно, чѣмъ математическая формула; но чѣмъ болѣе пріучается онъ понимать азбуку, тѣмъ полнѣе она для него становится, тѣмъ обстоятельнѣе дѣлается работа разсудка. Ибо какъ приступаетъ къ дѣлу каждый читатель? Его болѣе или менѣе сознательный разсудокъ,—сообразно степени его начитанности,—переводитъ по привычкѣ зрительное впечатлѣніе отъ письменныхъ знаковъ на звуковыя средства выраженія, эти опять частью на слуховыя воспріятія, частью зрительныя и другія осязательныя представленія, а послѣднія изъ только чувственнаго единичнаго ощущенія—на разумныя соотвѣтствія чувствъ; только тогда возникаетъ то загадочное душевное движеніе, которое соединяетъ въ нѣчто духовно значительное всю совокупность трояко раздвоенныхъ мысленныхъ отношеній и наполняетъ насъ непривычной страстностью за или противъ чуждаго духа. Еще запутаннѣе становится процессъ оттого, что онъ возобновляется отъ предложенія къ предложенію и все же долженъ непрестанно припоминать образы предыдущихъ предложеній; такъ остается читатель постоянно въ вихрѣ холоднаго воздуха разсудка, раздувающаго невольный жаръ чувства.

То же случается и съ научно-образованнымъ читателемъ, когда онъ обсуждаетъ истинность какого-нибудь умозаключенія; всегда въ концѣ концовъ выскакиваетъ искра чувства отъ тренія силъ разсуда. Нѣтъ, возражать мнѣ: въ наукѣ чувства нѣчто побочное, въ поэзіи же, напротивъ, главное. Но такъ ли это на самомъ дѣлѣ? Развѣ духовная красота не стоитъ такъ же высоко надъ всякимъ волненіемъ чувства, какъ и Истина и Справедливость? И развѣ всѣ три не коренятся все же глубоко въ основахъ душевной жизни? Да, все сводится равнымъ образомъ на познаніе душевной жизни; только отличія зависятъ отъ разныхъ соотношеній чувственныхъ и разсудочныхъ средствъ представленія. Какую предварительную работу долженъ вы-

полнить разсудокъ, чтобы вникнуть хотя бы только въ отношеніе оригинальныхъ составныхъ частей словеснаго произведенія къ традиціоннымъ! Въ такъ называемой чистой наукѣ это отношеніе всего легче прослѣдить: ея внѣшнія средства представленія главнымъ образомъ построены на общей логикѣ, такъ что индивидуальная интуиція автора очень ясна читателю,—конечно, только достаточно опытному читателю. Но уже популярная наука въ ея формальной техникѣ такъ пропитана личными чувственными и чувствительными элементами, что интеллектуальные факторы едва могутъ быть отчетливо отдѣлены отъ нихъ. И чѣмъ болѣе словесное изложеніе приближается къ специально поэтическому, тѣмъ труднѣе становится какъ раздѣленіе, такъ и общее воспріятіе звуковыхъ образовъ, и читателю постоянно грозитъ опасность, что искра познанія вспыхнетъ слишкомъ рано и либо погаснетъ въ вихрѣ чувствъ, либо причинитъ бѣдствія пожара,—какъ было у меня по отношенію къ Гофманнсталю.

Потому что какъ разъ техника чистѣйшей поэзіи,—стихотворная, нѣтъ, лирическая, потому что и эпосъ и драма коренятся также на лирической ритмикѣ,—именно она-то и сплетаетъ такъ тѣсно обыденнѣйшія мыслительныя понятія языка съ самыми своеобразными понятіями чувственными, что никакъ нельзя непосредственно опредѣлить цѣнность представленій, не говоря уже о возбудительной цѣнности звуковыхъ воспріятій, но лишь при помощи сложнѣйшихъ умозаключеній. Лирику охотно сравниваютъ съ музыкой, такъ какъ и музыка только косвенно, черезъ возбужденіе чувства, ведетъ къ познанію духовныхъ жизненныхъ соотношеній; но процессъ разгадыванія въ лирикѣ еще гораздо болѣе косвенный. Только въ началѣ работа разсудка идетъ приблизительно одинаково; читаю ли я нотный листъ или поэтическій текстъ, я перевожу внѣшнее зрительное впечатлѣніе на внутреннее слуховое возбужденіе; хотя, конечно, значительное различіе уже и въ томъ, представляю ли я себѣ сказанное слово или слѣтый звукъ, или наконецъ чистый инструментальный тонъ. Далѣе однако различіе становится очень рѣзкимъ: звуковой образъ музыкальнаго языка переводимъ мы непосредственно на представленіе комплекса чувствъ, звуковой же образъ словеснаго языка—большей частью только окольнымъ путемъ сложныхъ зрительныхъ и осязательныхъ ощущеній наряду со всякаго рода вспомогательными мыслями, и только изрѣдка—прямо акустически. При этомъ каждый читатель поэтическаго произведенія думаетъ, что онъ достаточно подготовленъ своимъ обычнымъ знаніемъ языка, и приписываетъ себѣ въ своей душѣ безошибочное цѣлостное пониманіе тамъ, гдѣ уже единичныя средства представленія дѣйствуютъ

въ тысячу разъ болѣ коовенно, чѣмъ во всякомъ другомъ искусствѣ, и обуславливають конечное познаніе гораздо болѣ непривычнымъ обиліемъ чувственныхъ образовъ, чѣмъ въ какой-либо наукѣ.

Сколько западной для пониманія открываются уже при первомъ пробужденіи повидимому мертвыхъ буквенныхъ знаковъ въ живые слуховые образы! Далеко не все равно, какимъ голосомъ—даже какимъ темпомъ голоса читать стихотвореніе или книгу стиховъ, или мысленно представлять себѣ чтеніе вслухъ. Мы невольнo подставляемъ нашъ собственный голосъ; но поэтъ имѣетъ въ виду свой голосъ, или вѣрнѣе различные голоса своихъ воображаемыхъ дѣйствующихъ лицъ—потому что «я» лирика—мѣняющаяся фантастическая личность, мѣняющаяся, быть можетъ, не менѣе, чѣмъ характерныя маски, въ которыя облачаетъ свою душу драматургъ. Никакой орфографіи и никакихъ знаковъ препинанія не хватаетъ, чтобы недвусмысленно провести черезъ глазъ до уха хотя бы важнѣйшія соотношенія удареній между частями предложеній каждой отдѣльной строфы. Чего только не перепробуютъ, чтобы заставить бѣглый взглядъ длительнѣе остановиться на написанномъ словѣ и такимъ образомъ заставить ухо читателя отнестись внимательнѣе къ подвижности языка! Одинъ поэтъ располагаетъ строчки по срединной оси печатной страницы, чтобы контрастомъ оптической симметріи еще разительнѣе подчеркнуть свою неправильную ритмику; другой отмѣчаетъ свой правильный метръ, чтобы съ самаго начала поставить внѣ сомнѣнія акустическую гармонію его ритмо-динамическихъ диссонансовъ. Многіе никакъ не могутъ удовлетвориться мыслительными тире, многоточіями настроенія, восклицательными знаками и «указательными перстами», и хотѣли бы по возможности и союзы писать съ заглавной буквы; нѣкоторые другіе пишутъ все съ маленькой буквы и охотнѣе всего совсѣмъ бы не ставили знаковъ препинанія, чтобы читатель еще дольше блуждалъ, гадая по строчкамъ и дѣлался бы возможно болѣе упорнымъ слушателемъ. Однако ничто не помогаетъ; мы всегда предоставлены на произволь счастливой случайности слуха, настроеннаго одинаково съ нашимъ, какъ бы мы ни старались всеиъ сердцемъ каждую человѣческую душу заставить войти въ нашъ заколдованный кругъ. Наконецъ еще господинъ издатель, типографщикъ и переплетчикъ, своей необычно хорошей бумагой, необыкновенно красивыми буквами, и прочимъ на рѣдкость удавшимся убранствомъ должны помочь намъ прельстить обычнаго читателя, и заставить его въ видѣ исключенія обойтись почтительно съ нашимъ драгоценнымъ произведеніемъ.

Но ахъ: чѣмъ болѣе книга сама по себѣ пріобрѣтаетъ художественной

цѣнности, чѣмъ болѣе она внѣшнимъ видомъ настраиваетъ благопріятно читателя, тѣмъ болѣе соблазняетъ она его остаться читателемъ тихаго слова, вмѣсто того, чтобы сдѣлаться слушателемъ громкой рѣчи, и тѣмъ болѣе въ то же время соблазняетъ она поэзію оставаться на внутренней службѣ глазу. Вѣдь самъ поэтъ—читатель; и чѣмъ болѣе онъ приученъ печатнымъ станкомъ творить какъ читатель, а не какъ слушатель,—тѣмъ болѣе при-тупилась въ немъ сила вниманія къ слуховымъ прелестямъ языка, тѣмъ болѣе изошрились средства изобразительности въ сторону зрительныхъ представленій, т.-е. тѣмъ болтливѣе сдѣлалась поэзія. Очень рѣдко теперь создается пѣсня, такъ же просто и внятно таящая въ себѣ свою органическую мелодію, какъ раковина—гуль въ своихъ извилахъ. Многія стихотворенія нашихъ самыхъ настоящихъ поэтовъ уже въ такой степени перегружены живописнымъ хламомъ, что напоминаютъ фельетонную прозу. Или, когда все еще звуковыми средствами непосредственно обращаются къ чувству,—то трубятъ по большей части такъ грубо, какъ будто снова должна осуществиться проповѣдь Іоанна Крестителя предъ глухонѣмыми камнями. А кто хочетъ привести въ равновѣсіе оба эти крайніе элемента, у того получается такой концертъ-паноктикумъ сверхъ-символическихъ метафоръ, что самыя запутанныя загадки принцессы Турандотъ въ сравненіи съ нимъ—дѣтская игра. Все это, конечно, чудовищно обогащаетъ чувственные средства воздѣйствія поэзіи, но только къ сожалѣнію на счетъ воздѣйствія духовнаго. Потому что чѣмъ замѣтнѣе окольные пути отъ постиженія отдѣльныхъ чувственныхъ образовъ къ познанію общаго, тѣмъ частичнѣе, и стало быть несовершеннѣе, наступаетъ душевное движеніе, которое одно только дѣйствительно передаетъ изъ духа въ духъ живое значеніе прекраснаго поэтического феномена. И вѣчно остается жалкое утѣшеніе, что никогда еще ни одинъ человѣкъ не понялъ другого до конца.

Какой поэтъ не смотритъ иногда съ ужасомъ и отвращеніемъ на свои собственныя книги—эти муміи его фантазій, въ которыя чужая душа должна всегда вдохнуть сначала жизнь и которыя все же остаются всегда облеченными призрачнымъ туманомъ нѣмого гроба! Да, если бы мы могли каждому, кто захочетъ насъ услышать, прочесть по меньшей мѣрѣ сами нашу книгу! Тогда многіе пережили бы то же чудо, которое разрѣшило мою глухоту по отношенію къ Гофманнсталю. Потому что въ тѣлесно теплоемъ чело-вѣческомъ голосѣ изначала дрожать всѣ волшебныя силы творческой души, всѣ тайныя искусства превращеній и подлинныхъ природныхъ воздѣйствій, которыя читатель долженъ еще мало по малу выискивать между строкъ. Нѣкогда, когда поэты еще были странствующими пѣвцами, въ составъ

ихъ призванія входила обязанность дѣлать слово внятнѣмъ для людей; и это вовсе не подражаніе модѣ, виртуозной репродукціи, но симптомъ плодотворной эпохи, что художники слова выступаютъ теперь снова сами какъ чтецы. Конечно, это трудъ довольно долгій—размягнуть одеревенѣлыя уши; и въ наше время раздѣленія труда поэту придется плохо, если онъ, какъ защитникъ изустной рѣчи, напишетъ двумя-тремя книгами меньше. Но лишитъ ли онъ тогда въ дѣйствительности чего-либо своихъ современниковъ и потомковъ? Количество творческой силы, которое въ немъ, онъ всегда проявитъ во вѣкъ, будь то сотней прививныхъ черенковъ или десяткомъ корневыхъ побѣговъ. Пара короткихъ пѣсень, которыя остались намъ отъ странствующихъ пѣвцовъ былого времени, конечно, бессмертнѣе, чѣмъ тысяча безконечно длинныхъ прозаическихъ романовъ, которыми осчастливливаютъ мѣръ изъ года въ годъ наши кабинетные писатели. И быть можетъ просвѣщенный европеецъ и выздоровѣетъ когда-нибудь отъ нелѣпой маніи чтенія, которая дѣлаетъ его глаза все жаднѣе, его разумъ все изворотливѣе, его духъ все болѣе близорукимъ, его душу все болѣе глухой.

Книга тѣмъ не менѣе сохранить свою чудесную силу какъ спиритическій медіумъ, и даже только тогда проявитъ ее по настоящему. Вѣдь и африканскій дикарь поднесъ же наконецъ Библію къ глазамъ; но онъ никогда не научился бы этому, если бы его христіанскій собратъ не доводилъ ему упорно слово Бога чрезъ ухо къ сердцу.

Перевель А. Сидоровъ.

Въ защиту книги.

Что такое—книга?

Три четверти вѣка назадъ величайшій изъ поэтовъ, когда-либо писавшихъ на русскомъ языкѣ, умирая «съ свинцомъ въ груди», просался съ книгами своей библіотеки,—называлъ ихъ друзьями.

Книги-друзья. Попутчики; совѣтчики; учителя; утѣшители — это первая точка зрѣнія.

Теперь—вторая. Статья популярнѣйшаго изъ современныхъ нѣмецкихъ поэтовъ, пародоксально помѣщенная въ юбилейномъ сборникѣ одного изъ культурнѣйшихъ берлинскихъ книгоиздательствъ—написана на тему:

книга и читатель. Противъ этого заглавія надо энергично протестовать. Но не въ этомъ дѣло. Общій выводъ изъ этого: не надо книгъ; не надо книгъ вообще; а не то, что больше не надо книгъ. Въ чемъ же тутъ дѣло? Точку зрѣнія Демеля великолѣпно поясняютъ слова одного современнаго русскаго поэта:

«Молчите, проклятыя книги,
Я васъ не писалъ никогда».

Трагизмъ положенія, по Демелю, заключается въ томъ, что книги становятся между авторомъ и публикой; молчите, книги, я хочу говорить. Значить—у книгъ есть голоса; эти голоса вредны для слушающихъ; они—ложь; истиненъ—лишь голосъ автора, не тѣ миллионы личныхъ голосовъ, которые подставляются на мѣсто этого «пра-голоса» читателями. Вотъ точка зрѣнія Демеля. Авторъ, украденной формулой заклявшій нѣкого демона; и вотъ онъ, демонъ, насмѣхаясь надъ неумѣлымъ заклинателемъ, мститъ, обрекаетъ его на непониманіе и одиночество. Книги—обманщики; враги; соблазнитель; въ нихъ—ложь и ядъ. Не надо книгъ.

Есть третья точка зрѣнія, приводящая къ такому почти выводу; ея выразителемъ можетъ быть «поэтъ» въ статьѣ Бориса Садовскаго (№ 2 «Трудовъ и Дней»). «За книгами мы забыли жизнь. Я серьезно совѣтую читать молодымъ поэтамъ какъ можно меньше»; «тогда только сохраняется свѣжесть таланта». Этотъ поэтъ, несомнѣнно, культурнѣйшій человѣкъ; но чѣмъ является книга для точки зрѣнія, съ которой онъ смотритъ на современную литературу и жизнь? Тоже ядъ; свѣжесть таланта—притупляется; гибнетъ; книги—«жеваная бумага, затемняющая крылья музы»; «въ книжныхъ лабиринтахъ»—блуждать слишкомъ опасно. Книги—враги жизни; или жизнь—или книга.

Чѣмъ же вызваны мнѣнія столь различныя,—трогательное прощаніе умирающаго Пушкина со своей библіотекой и суровый окрикъ Демеля и Блока; строгое осужденіе и поэма? Есть тутъ какое-нибудь различіе? Или нѣтъ? Или—надо столкнуться о мотивахъ; тогда все поймешь: разногласица станетъ единымъ гимномъ; или—здѣсь дѣйствительно тупикъ и лабиринтъ; единственное, что останется сказать—«аминь, аминь, разсыпья»?

Когда Демель доказываетъ свое остроумное, но невѣрное положеніе о книгахъ, онъ приводитъ примѣръ изъ собственной практики: читалъ книгу Гофманнстала; не понялъ; услышалъ самого автора—понялъ; выводъ: мы воспринимаемъ поэзію черезъ слухъ; не надо книгъ: авторы будутъ сами читать—лекторы ли, пѣвцы ли, исполнители. Примѣръ Демеля доказываетъ въ

общемъ лишь одно изъ двухъ: или что онъ самъ, Демель, очень плохой читатель, или Гофманнсталь, поэтъ, очень плохой поэтъ, написавшій непонятную книгу. Вспомнимъ извѣстные рассказы о томъ, какъ Шиллеръ читалъ «Заговоръ Фіеско»; слушатели-актеры пришли въ ужасъ и стечаніе; но прочитай—какое гениальное произведеніе! Демель вовсе неправъ; вовсе не слухомъ познаемъ мы поэзію; тутъ шестое, седьмое чувство; глухой человекъ не оцѣнить и не пойметъ музыки; но прочитай стихотвореніе про себя—вовсе не пытаюсь подставить свой голосъ, какъ воображаемый инструментъ—пойметъ; оцѣнить; выраженіе «читать ноты»—представлять, умственно воспроизводить мелодію—переносное; ничего общаго съ психологіей постиженія поэзіи не имѣющее. Здѣсь—тотъ «духовный слухъ» и «духовное зрѣніе», про которые говоритъ Алексѣй Толстой. «Слухъ же духовный сильнѣй напрягай, и духовное зрѣнье»; читатель поэзіи всегда творецъ, а не просто восприниматель. Положеніе печатнаго слова—вовсе не такъ просто, какъ представляетъ себя Демель; оно, мало по малу, сдѣлалось для насъ символомъ и тайнымъ знакомъ нѣкой скрытой магіи;—и истиннѣ Демель—плохо читатель, если не знаетъ этого.

Но трагизмъ положенія писателя-Демеля; трагизмъ положенія Гофманнстала, когда къ нему подошелъ его собратъ съ словами: «что за чепуху вы написали; я ничего не понялъ»; трагизмъ положенія Блока, заставлявшего вскрикнуть: «я васъ не писалъ никогда, проклятыя книги» (т.-е. вы мнѣ чужды и даже враждебны)—этотъ трагизмъ остается въ полной силѣ. Съ точки зрѣнія читателя—Демель не правъ въ своемъ осужденіи книгъ: читатель равнодушенъ къ трагедіямъ авторовъ; и здѣсь Пушкинъ совершенно правъ: книги—друзья, попутчики, руководители. Но Демель виноватъ, собственно говоря, лишь въ томъ, что поставилъ неправильное заглавіе на своей статьѣ; если бы онъ ее озаглавилъ «Книга и писатель» съ эпиграфомъ изъ Блока, то онъ былъ бы вполне оправданъ. Здѣсь—трагедія творчества; художникъ—годами одиночества, ученичества и усилій создаетъ картину; музыкантъ—симфонію, сонату, оперу; поэтъ, писатель—книгу. Романистъ—въ болѣе выгодномъ положеніи. Романъ ео ipso равенъ книгѣ; но характерно, что три осужденія книги, которыя передъ нами, раздаются съ устъ лириковъ; Пушкинъ—въ библиотекѣ Пушкина не было книгъ, имъ сочиненныхъ; Пушкинъ здѣсь—только читатель.

Можно ли теперь утверждать, что лирикъ творить—книги? Да. Не книги—Книгу (въ единственномъ числѣ; пожалуй, съ большой буквы). Тысячу разъ правъ Фетъ, съ гениальной интуиціей писавшій о поэзіи Тютчева:

Быть можетъ—да и навѣрное—Фетъ хотѣлъ лишь выразить внутреннее качество въ противовѣсъ количеству—чистой, «какъ бываетъ чистое золото»—поэзіи Тютчева; но онъ правъ помимо себя самого въ способѣ выраженія своей мысли. «Книга», которую создастъ поэтъ-лирикъ,—это общая форма, замкнутая со всѣхъ сторонъ, его многограннаго творчества; к н и г а ж и з н и; — иногда, какъ въ данномъ случаѣ Тютчева (и самого Фета)—великолѣпно совпадающая съ реально эмпирической своей формой—съ книжкой, напечатанной на бумагѣ, въ такомъ-то мѣстѣ, столько-то стоящей, такого-то года.

Теперь Демель враждебно относится къ книгамъ; значить ли это, что онъ враждебно бы отнесся къ Единой Книгѣ его искусства и его жизни? Вѣдь Блокъ писалъ: «молчите, проклятыя к н и г и» — во множественномъ числѣ. Съ другой стороны: что надо читателю? Тому читателю, которому дѣла нѣтъ до мученій авторовъ, для котораго книги—друзья, совѣтчики и попутчики? «Поэтъ» изъ статьи Бориса Садовскаго можетъ быть вполне правъ, говоря, что молодымъ поэтамъ вредно слишкомъ много читать; но врядъ ли бы онъ сталъ отрицать, что молодымъ поэтамъ очень и очень полезно читать Единныя Книги Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, (мы въ данномъ случаѣ такъ и говоримъ: «читаю Пушкина»), не к н и г и Пушкина).

Конечно, эта терминологія страдаетъ расплывчатостью и неясностью; могутъ возразить: «Книга Пушкина»—это потому, что мы живемъ послѣ него; при его жизни ее нельзя было читать. Отвлеченная, Единая Книга съ большой буквы—символь все же; Демель, Блокъ, «поэтъ» Б. Садовскаго не противъ нея борются; это было бы подобно битвѣ Ламанческаго гидальго съ мельницами. Но если и здѣсь, на низшемъ эмпирическомъ планѣ, проведемъ различіе между «книгой» и «книгами», то выяснится многое.

Художникъ творитъ картину; музыкантъ-композиторъ—симфонію; будущій синтетикъ, творецъ будущаго искусства, о которомъ мечталъ Вагнеръ—сотворилъ великую мистерію на сценѣ; писатель-романистъ—творитъ романы, т.-е. книги; здѣсь все ясно: книга, какъ картина, статуя, зданіе, опера.—есть нѣчто замкнутое въ себя; кристаллизованная форма; индивидуальная единица; самодовлѣющее цѣлое; какъ скульпторъ можетъ соединять статуи въ единую группу, такъ романистъ можетъ соединять книги въ трилогію, etc. Здѣсь дѣло ясно и просто. Послѣ того, какъ художникъ,

композиторъ, романистъ, создавъ положенное имъ каждому на долю твореніе искусства, принесли «священную жертву»—оно уже имъ не принадлежитъ; книга, конченная романистомъ—уже не его собственность, а собственность искусства; заставлять ихъ «молчать»—уже грѣхъ и преступленіе; художникъ, написавшій икону для храма, не имѣетъ на нее никакого права собственности; писатель, выпустившій романъ, какъ бы отказался отъ него; отрѣзалъ отъ себя часть; «возьмите—это бы в ш а я часть меня, но не я. Я въ сторонѣ. Я—иной!» Романистъ, передѣлывающій послѣ книги, такъ же грѣшитъ противъ законовъ творчества и искусства, какъ художникъ, перекрашивающій одну и ту же картину. Если не нравится—создай новый вариантъ, но снова; это правило, которому слѣдовали всегда великіе мастера изобразительныхъ искусствъ.

Но такъ ли дѣло обстоитъ съ лирической книгой, съ лирическими книгами, о которыхъ писалъ Демель? Нѣтъ. Лирика—непрерывна; надо ее оцѣнивать только послѣ того, какъ жизненный путь поэта кончился. Раздѣленіе лирики—Единой Книги поэта—на реальныя, эмпиричныя единицы книгъ—условность. Отсюда происходитъ трагизмъ положенія; враждебность писателя къ книгѣ, имъ созданной; оторвалъ—и нѣтъ, не оторвалъ; и не мое—принесенная жертва; и мое, потому что въ ней бьется то, что заключено въ душѣ моей. Демелю вовсе не слѣдовало читать свои книги публично; мы уже пытались выяснитъ, что это его требованіе основано на неправильномъ его пониманіи читателя, какъ слушателя; но каждый авторъ-лирикъ имѣлъ бы право на вѣчныя коррективы къ своей книгѣ. Вы читаете мой одинъ отдѣлъ? Вы не поймете его, если вамъ не прочту моего новаго стихотворенія того же цикла. Вы читаете э т о мое стихотвореніе? Нѣтъ, не надо, теперь я несравненно лучше сказалъ то же въ т о м ъ стихотвореніи; по типографскимъ условіямъ, или по инымъ, оно не попало въ мою напечатанную книгу; ахъ, дайте я вамъ его прочту!

Издавать лирическія книги имѣетъ смыслъ только тогда, когда есть твердая увѣренность, что это звено—въ прошломъ замкнуто, пройдено; что эта книга—одна, конченная, глава Единой Книги всей жизни; такой лирической книгой, напр., были «Fleurs du Mal» Бодлѣра, сразу ставшія «Edition definitive». Но въ Германіи, и еще въ большей степени въ Россіи, этого нѣтъ; вмѣсто того, чтобы издавать «definitive»-нымъ изданіемъ, мѣняють, кроятъ, разрѣзываютъ книги; появляется мода на «собраніе сочиненій» или «полныя собранія стихотвореній»; книга—потеряна; ея нѣтъ; вѣрнѣе—«но съ благодарностію: были». Быть-можетъ, для писателя—это еще нѣкоторое удобство; хотя почему портить раннія книги, всовывая для

полноты то, что потомъ въ другой, болѣе поздней, книгѣ было сказано лучше—неизвѣстно; да такіе коррективы вполне возможно осуществлять и въ послѣдующихъ изданіяхъ одной и той же книги. Что же касается читателя, то для него журналы и «собранія сочиненій» живущихъ писателей—высшее наказаніе. Книга—другъ; и если этого друга ведутъ на казнь, четвертуютъ, распинаютъ, то хочется возмущаться; и съ другой стороны, свободное изданіе многолѣтнихъ трудовъ на «нивѣ искусства», имѣющее не одинъ ликъ, но десятки личинъ и ни одного лица—никогда не сможетъ стать «другомъ»; «другъ»—всегда индивидуаленъ; онъ можетъ стариться; но знаемъ, что онъ всегда тотъ же; и старина собственно, не онъ самъ, а мы. Недостатокъ книги (въ ед. числѣ) и изобиліе книгъ (во множ. числѣ)—большое зло нашего времени. Вѣдь появлялась на книжномъ рынкѣ такая юмористика, какъ «собраніе сочиненій» никогда не печатавшихся раньше писателей!

Это, главнымъ образомъ, про книгу въ ея внутренней сущности; смотря на современныя книги—вполнѣ соглашаешься съ тѣмъ культурнымъ «поэтомъ», о которомъ сказано было выше, что книги—вредъ; и для читателя онѣ не нужны; дѣйствительно—хламъ и прахъ; во имя книги приходится протестовать противъ «книгъ». Вредъ—въ самомъ фактѣ «читанія» ненужныхъ книгъ; вмѣстѣ съ «поэтомъ» надо протестовать противъ читанія, но не чтенія немногихъ книгъ... Вѣдь «поэтъ» говорилъ, что чтеніе—будить творчество, свѣжесть молодого таланта; что жизнь выше; что... Всѣ эти указанія—въ высшей степени справедливы; но не должны насъ интересовать сейчасъ; они относятся къ опредѣленной лишь группѣ лицъ слишкомъ обширной нынѣ—собратъевъ по «святому ремеслу»; но какъ долженъ отнестись къ бутадѣ «поэта» и читатель? Равнодушно: чтеніе же творчество, но пусть онъ помнитъ, что чтеніе творчество, чтаніе гибель.

И вотъ, когда передъ нами прошли писатели со своими частными (хотя всеобъемлющими по глубинѣ) жалобами—читатель такъ же въ правѣ задать свой горестный вопросъ: гдѣ «книга», которую я бы могъ читать съ полнымъ удовлетвореніемъ? (изъ теперешнихъ)—гдѣ замкнутое въ себѣ созданіе искусства?—Слишкомъ мало книгъ! Слишкомъ много книгъ! Даже старыхъ любимцевъ... Въ «полныхъ собраніяхъ сочиненій» печатаютъ все; святая-святыхъ поэтическихъ лабораторій—это не для чтенія; тѣнь поэта должна встать, сказать «не смѣйте»; это для «изученія»; но книгъ для чтенія, для чтенія просто—книгъ, которыя бы сохраняя индивидуальность свою, были бы для насъ друзьями—«вѣчными спутниками»—нѣтъ. Столько гениальныхъ сочиненій! Стиховъ! Романовъ! Но

гдѣ книги? Собранія сочиненій, журналы, альманахи, снова собранія сочиненій...

Недостатокъ книгъ «для чтенія»—показатель низкой степени развитія. Книги для всего другого—у насъ есть. Но если являются «книги для чтенія», то лишь на время. Сами же авторы безжалостно разрываютъ ихъ, раздѣляя обрывки по собраніямъ сочиненій, увы! Или такъ и надо?

Остается частный вопросъ: вопросъ о внѣшности. Утверждаю, что это частный вопросъ. «Украшенная» книга—вовсе не лучше отъ того; цѣль иллюстрацій—вовсе не украшать книгу; пояснять разсказъ, или вести собственный—параллельно. Какъ ошибку дѣлаетъ Демель, заставляя постигать поэзію только слухомъ, ошибку сдѣлаемъ мы, заставляя постигать поэзію глазомъ. Иллюстраціи, если онѣ хороши, будутъ хороши и внѣ текста (Дюреръ, Бирдслей, Гольбейнъ); высшая опасность тамъ, гдѣ неизвѣстно—что къ чему: иллюстрація къ тексту, или текстъ къ иллюстраціямъ; но идеальная книга не нуждается ни въ какихъ украшеніяхъ или ухищреніяхъ типографскаго искусства; рукопись съ миниатюрами на золотомъ фонѣ—объектъ исторіи искусства, не чтенія. Для идеальной книги надо: полная внутренняя законченность, цѣлостность; ничего лишняго; «стиль».—Такъ мало?—Такъ много! Гдѣ она, такая книга? Лирическая книга?

Такихъ книгъ ждетъ читатель. Для него нужны и важны друзья-книги. Онъ можетъ не взять одной; но другую возьметъ.

Такова—мечта читателя.

А мечты писателя?—Они сами виноваты въ томъ, что пишутъ лирическія книги—и печатаютъ ихъ слишкомъ много!..

Алексій Сидоровъ.

Открыта подписка на 1912 годъ
на новый журналъ

ТРУДЫ И ДНИ

ДВУХМѢСЯЧНИКЪ

ИЗДАТЕЛЬСТВА „МУСАГЕТЪ“

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

АНДРЕЯ БѢЛАГО и ЭМИЛІЯ МЕТНЕРА,

при ближайшемъ участіи

Александра Блока и Вячеслава Иванова

и при сотрудничествѣ

Валерія Брюсова, Б. Н. Бугаева, Вольфинга, С. I. Гессена, Н. П. Киселева, В. О. Ниландера, А. С. Петровскаго, Г. А. Рачинскаго, М. В. Сабашниковой, Бориса Садовскаго, Сергѣя Соловьева, Е. А. Степуна, А. Топоркова, Г. Г. Шпетта, Элліса, Б. В. Яковенко и др.

Подписная цѣна на годъ 3 р. съ доставкой и пересылкой.

Цѣна отдѣльнаго номера—60 к.

Подписка принимается въ конторѣ издательства «Мусагетъ»

Москва, Пречистенскій бульваръ, д. 31, кв. 9, тел. 179-50,
а также въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ.

Книжные магазины при приемѣ подписки удерживаютъ 10%.

НОВАЯ КНИГА:

Вольфингъ

МОДЕРНИЗМЪ и МУЗЫКА

КНИГА СТАТЕЙ

Содержаніе: Модернизмъ и музыка. Эстрада. Критика. Эстетическія воззрѣнія Бродера Христіансена. Новая наука о музыкѣ. Приложенія.

Обложка работы В. В. Владимірова.

Издательство „Мусагетъ“.

Москва.—1912.

Цѣна 2 руб.

ЛОГОСЪ.

Международный Ежегодникъ по Философіи и Культуре.
Русское изданіе. Выходитъ три раза въ годъ при постоянномъ участіи С. Гессена, Э. Метнера, Э. Степпуна и Б. Яковенко и при ближайшемъ участіи: А. Введенскаго, В. Вернадскаго, И. Гревса, Э. Зѣлинскаго, Б. Кистяковскаго, А. Лаппо-Данилевскаго, Н. Лосскаго, Э. Радлова, П. Струве, С. Франка, А. А. Чупрова.

„ЛОГОСЪ“. 1910 г. Книга первая. (Страницъ 290). Москва, Цѣна 2 р. СОДЕРЖАНИЕ: Отъ редакціи. Г. Риккертъ. О понятіи философіи. Э. Бутру. Наука и философія. Р. Кронеръ. Философія „Творческой эволюціи“ (А. Бергсонъ). С. Гессенъ. Мистика и метафизика. К. Фосслеръ. Грамматика и исторія языка. Э. Степпунъ. Трагедія творчества (Фр. Шлегель). Б. Яковенко. Теоретическая философія Г. Когена. Б. Яковенко. Нѣмецкая философія за послѣдніе годы. Библиографія. Замѣтки.

„ЛОГОСЪ“. 1910 г. Книга вторая. (Страницъ 298). Москва, Цѣна 2 р. СОДЕРЖАНИЕ: В. Виндельбанлъ. Философія культуры и трансцендентальный идеализмъ. К. Гоэль. Опасности современнаго мышленія. Б. Кроче. О такъ называемыхъ сужденіяхъ цѣнности. Г. Зиммельъ. Къ вопросу о метафизикѣ смерти. С. Франкъ. Природа и культура. Э. Трѣльчъ. О возможностяхъ христіанства въ будущемъ. І. Конъ. Странническіе годы „Вильгельма Мейстера“. Л. Циглеръ. Объ отношеніи изобразительныхъ искусствъ къ природѣ. Б. Кистяковскій. Реальность объективнаго права. Андрей Бѣлый. Мысль и языкъ (философія языка А. А. Потебни). Б. Яковенко. Итальянская философія послѣдняго времени. Библиографія. Замѣтки.

„ЛОГОСЪ“ 1911 — 12 г. Книга первая. (Страницъ 240). Москва. Цѣна 2 р. СОДЕРЖАНИЕ: Э. Гуссерль. Философія, какъ строящая наука. Б. Яковенко. О Логосѣ. В. Сеземанъ. Рациональное и иррациональное въ системѣ философіи. П. Струве. Современный кризисъ въ политической экономіи. Г. Зиммельъ. Микель Анжело, Вяч. Ивановъ. Л. Толстой и культура. Н. Лосскій. Нравственная личность Толстого. Н. Алексѣевъ. Русский гегельянецъ Б. Н. Чичеринъ. Библиографія. Замѣтки.

„ЛОГОСЪ“. 1911 — 12 г. Книга вторая и третья. (Страницъ 318). Москва. Цѣна 2 р. 50 к. СОДЕРЖАНИЕ: Г. Зиммельъ. Понятіе и трагедія культуры. Б. Яковенко. Что такое философія? Б. Вариско. Субъектъ и дѣйствительность. Э. Степпунъ. Трагедія мистическаго сознанія. Г. Риккертъ. Одно, единство и единица. І. Конъ. Гансъ фонъ Марэ. Г. Ланцъ. Философія Р. Авенаріуса. М. Рубинштейнъ. Очеркъ конкретнаго спиритуализма Л. М. Лопатина. Библиографія. Замѣтки.

„ЛОГОСЪ“. 1912—13 г. Книга первая. Выйдетъ осенью 1912 г.

Редакція: Издательство „Мусагетъ“, Москва, Пречистенскій бульв., № 31.

„ВОПРОСЫ ФИЛОСОФІИ

И

ПСИХОЛОГІИ“.

ИЗДАНИЕ МОСКОВСКАГО ПСИХОЛОГИЧЕСКАГО ОБЩЕСТВА

при содѣйствіи С.-Петербургскаго Философскаго Общества.

Журналъ издается на прежнихъ основаніяхъ подъ редакціей
Л. М. ЛОПАТИНА.

въ «Вопросахъ Философіи и Психологіи» принимаютъ участіе слѣдующія лица: Н. А. Абрикосовъ, Ю. И. Айхенвальдъ, В. Анри, С. А. Аскольдовъ, Б. Н. Бабынинъ, Н. Н. Баженовъ, Ф. Д. Батушковъ, А. Н. Бекетовъ, Н. А. Бердяевъ, А. Н. Бернштейнъ, П. Д. Боборыкинъ, Е. А. Бобровъ, С. Н. Булгаковъ, В. А. Вагнеръ, В. Э. Вальденбергъ, А. В. Васильевъ, Адръ И. Введенскій, Д. В. Викторозъ, Н. Д. Виноградовъ, П. Г. Виноградовъ, В. И. Герье, А. Н. Гиляровъ, Л. О. Даркшевичъ, В. В. Джонстонъ, Н. А. Звѣревъ, В. Н. Ивановскій, Н. А. Иванцовъ, Ив. Ильинъ, А. П. Казанскій, М. И. Каринскій, Н. И. Карѣевъ, Б. А. Кистовскій, Я. Н. Колубовскій, Ф. Е. Коршъ, С. А. Котляревскій, Н. Н. Ланге, Н. О. Лосскій, Л. М. Лопатинъ, С. М. Лукьяновъ, П. Н. Милоковъ, П. В. Моисевскій, П. И. Новгородцевъ, Д. Н. Овсяннико-Куликовскій, И. Ф. Огневъ, Э. Л. Радловъ, М. М. Рубинштейнъ, В. П. Сербскій, В. С. Серебrenниковъ, П. П. Соколовъ, С. А. Соллертинскій, Ф. В. Софроновъ, Г. Е. Струве, П. Б. Струве, С. А. Сухановъ, П. В. Тихомировъ, кн. Е. Н. Трубецкой, Н. А. Умовъ, В. М. Хвостовъ, В. Ф. Чижъ, Г. И. Челпановъ, Н. Ф. Шаталовъ, Г. Ф. Шершеневичъ, В. Ф. Эрнъ и др.

ПРОГРАММА ЖУРНАЛА:

1) Самостоятельныя статьи и замѣтки по философіи и психологіи. Въ понятіе философіи и психологіи включаются: логика и теорія, знанія, этика и философія права, эстетика, исторія философіи и метафизика, философія науки, опытная и физиологическая психологія, психопатологія. 2) Критическія статьи и разборы ученій и сочиненій западно-европейскихъ и русскихъ философовъ и психологовъ. 3) Общие обзоры литературъ поименованныхъ наукъ и отдѣловъ философіи и библиографія. 4) Философская и психологическая критика произведеній искусства и научныхъ сочиненій по различнымъ отдѣламъ знанія. 5) Переводы классическихъ сочиненій по философіи древняго и новаго времени.

Журналъ выходитъ п я т ь разъ въ годъ (приблизительно въ концѣ февраля, апрѣля, іюня, октября и декабря) книгами около 15 печатныхъ листовъ.

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ: На годъ (съ 1-го января 1912 г. по 1-е января 1913 г.) безъ доставки — 6 р., съ доставкой въ Москвѣ — 6 р. 50 к., съ пересылкой въ другіе города — 7 р., за границу — 8 р.

Учащіяся въ высшихъ учебныхъ заведеніяхъ, сельскіе учителя и сельскіе священники пользуются скидкой въ 2 р. Подписка на льготныхъ условіяхъ и льготная выписка старыхъ годовъ журнала принимается только въ конторѣ редакціи.

Подписка принимается въ конторѣ журнала: Москва, Б. Никитская, Б. Чернышевскій пер., д. 9, кв. 5, и книжныхъ магазинахъ: «Новаго Времени» (С.-Петербургъ, Москва, Одесса и Харьковъ), Карбасникова (С.-Петербургъ, Москва, Варшава), Вольфа (С.-Петербургъ и Москва), Оглоблина (Кіевъ), Башмакова (Казань) и другихъ.

Полные годовые экземпляры журнала за третій (№№ 10—14), четвертый (№№ 16—20), пятый (№№ 21—25), шестой (№№ 26—30), седьмой (№№ 31—35), восьмой (№№ 36—40), девятый (№ 41—45), десятый (№№ 46—50), одиннадцатый (№№ 51—55) голы пролаютъ по 2 р. за каждый годъ, двѣнадцатый (№№ 56—60), тринадцатый (№№ 61—65), четырнадцатый (№№ 66—70), шестнадцатый (№№ 76—80), семнадцатый (№№ 81—85), восемнадцатый (№№ 86—90), девятнадцатый (№№ 91—95) и двадцатый (№№ 96—100) голы по 3 р. за экземпляръ; 1911 г.—6 р. Подписчики на новый 1912 г. получаютъ журналъ при выискѣ всѣхъ прежнихъ годовъ изданія сразу по 2 р. за годъ, но 1909 включительно. 1904 и 1910 гг. распроданы. № 15-й журнала, не входящій ни въ одинъ изъ годовыхъ комплектовъ, весь распроданъ. Пересылка по разстоянію. При выискѣ всѣхъ означенныхъ книгъ наложеннымъ платежомъ взимается съ каждаго рубля по 2 коп.

Редакторъ Л. М. Лопатинъ,