

№ 4-5

ТРУДЫ И ДНИ



Двадцатилетие
Издательства „Мусагетъ“
1912

ТРУДЫ и ДНИ

двухмѣсячникъ издательства «Мусагеть».

№ 4—5.

Юль-Октябрь.

1912 г.

СОДЕРЖАНІЕ: Вячеславъ Ивановъ. Манера, лицо и стиль.— Андрей Бѣлый. Линія, кругъ, спираль—символизма.— Wagneriana. Эмилій Метнеръ. Наброски къ комментарию.— Вяч. Ивановъ. Marginalia.— Эллисъ. Мюнхенскія письма.— А. Бѣлый. Круговое движеніе.— Э. Степунъ. Открытое письмо А. Бѣлому.— Эллисъ. О задачахъ служенія культурѣ.— Маріэтта Шагинянъ. С. В. Рехманиновъ.— Вольфингъ. Изъ музыкальнаго дневника.— Ophis. Sic et Non.— Б. Садовской. О «Синемъ журналѣ» и «бѣгунахъ». В. Оленинъ. Музыка Лемма.

Манера, лицо и стиль.

1.

Первое и легчайшее достиженіе для дарованія самобытнаго есть обрѣтеніе своеобразной манеры и особеннаго, данному художнику исключительно свойственнаго тона. Внѣшнее своеобразіе уже свидѣтельствуетъ и о внутренней самостоятельности творческаго дара; ибо никакое мастерство не въ силахъ само по себѣ создать эту характерную особенность, и проявляется она самопроизвольно, непреднамѣренно, естественно, а не искусственно и, конечно, раньше, чѣмъ завоевывается отрицательное совершенство формы, ея образцовая безупречность и строгая чистота. Съ другой стороны, внутренняя художественная независимость не можетъ не выразиться въ своеобразности внѣшней; и какъ бы глубоко, содержательно, творчески ново ни было міровоспріятіе художника, безличіе въ способахъ его выраженія будетъ несомнѣннымъ признакомъ слабости таланта.

Говоря о развитіи поэта, должно признать первымъ и полубезсознательнымъ его переживаніемъ—прислушиваніе къ звучащей гдѣ-то, въ далекихъ глубинахъ его души, смутной музыкѣ,—къ мелодіи новыхъ, еще никѣмъ не сказанныхъ, а въ самомъ поэтѣ уже предопредѣленныхъ словъ, или даже и не словъ еще, а только глухихъ ритмическихъ и фонетическихъ схемъ зачатого, не выношеннаго, не родившагося слова. Этотъ морфологическій принципъ художественнаго роста уже заключаетъ въ себѣ, какъ въ зернѣ, будущую индивидуальность, какъ новую «вѣсть».

Второе достиженіе есть обрѣтеніе художественнаго лица. Только когда лицо найдено и выявлено художникомъ, мы можемъ въ полной мѣрѣ

сказать о немъ: «онъ принесъ свое слово»,—чтобы болѣе уже ничего отъ него не требовать. Но это достиженіе—труднѣйшее, и часто на упроченіе его уходитъ цѣлая жизнь. Когда художникъ находится на этой стадіи своего пути, онъ слишкомъ хорошо знаетъ, что, какъ бы мы ни судили о самодовлѣющемъ назначеніи искусства, о его независимости отъ жизни и несоизмѣримости съ личностью, все же для истиннаго творца искусство и жизнь одно: пусть Аполлонъ не повседневно требуетъ поэта къ священной жертвѣ,—но всякій разъ, потребовавъ поэта, онъ требуетъ всего человѣка. На этой ступени слишкомъ часто для художника «начинается трагедія»,—«incipit tragoedia».

Между найденнымъ образомъ творческаго воплощенія и принципомъ формы внутренняго слова порой вскрывается неожиданная противоположность: морфологическій принципъ художественнаго произрастанія можетъ вести организмъ къ непонятной ему самому метаморфозѣ. Линія, какъ змѣя, художникъ начинаетъ тяготиться прежними оболочками. Настойчивый внутренній призывъ новаго становленія порождаетъ въ немъ недовольство достигнутымъ и утвержденнымъ. Онъ жертвуетъ прежнею манерой, часто не исчерпавъ всѣхъ ея возможностей. Тотъ, кто не довольно великодушенъ для этого самоотреченія, остается на ступени первоначальнаго своеобразія; но окоснѣлая манера обращается въ маніеризмъ. Это всегда доказываетъ относительную малость таланта. Большой же талантъ переживаетъ это совлеченіе разнo. Есть благодатныя дарованія, съ божественною легкостью, безболѣзненно и безопасно, проходящія путь того второго воплощенія на землѣ, которое мы называемъ художественнымъ творчествомъ. Есть другіе таланты, для которыхъ исканіе лица значитъ разрывъ съ искусствомъ, или же переходъ въ область столь трансцендентныхъ искусству формъ, что попытка ихъ осуществленія представляется граничащею съ художественнымъ безуміемъ (Врубель). Сила, оздоравливающая и спасающая художественную личность въ ея исканіяхъ новаго морфологическаго принципа своей творческой жизни,—поистинѣ сила Аполлона, какъ бога цѣлителя,—есть стиль.

Но если для того, чтобы найти лицо, нужно пожертвовать манерой, то, чтобы найти стиль,—необходимо умѣть отчасти отказаться и отъ лица. Манера есть субъективная форма, стиль—объективная. Манера непосредственна; стиль опосредствованъ: онъ достигается преодолѣніемъ тождества между личностью и творцомъ,—объективацией ея субъективнаго содержанія. Художникъ, въ строгомъ смыслѣ, и начинается только съ этого мгновенія, отмѣченнаго побѣдою стиля.

Для того, кто усвоил самобытную манеру, процесс творчества заключается въ переработкѣ внѣшней данности воспріятія внутренними энергіями субъекта. Для художника, обладающаго стилемъ, существуютъ двѣ данности: внѣшняго воспріятія и внутренней реакціи на воспріятіе; самъ же онъ, поскольку художникъ, чуждъ обѣихъ и свободно располагаетъ тою и другою, не отождествляясь съ собственнымъ субъективнымъ Я. Его дѣятельность становится нормальной, поскольку онъ, отвергаясь единоличнаго произвола и уединяющаго своеначалія, свободно подчиняется объективному началу красоты, какъ общей категоріи человѣческаго единенія,—и вмѣстѣ впервые нормативной, поскольку то, что утверждается въ его творествѣ, вытекая изъ подчиненія общей нормѣ, пріобрѣтаетъ характеръ объективной цѣнности. Но столь высокія достиженія искупаются дорогою цѣной самоограниченія («in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister»); а для самоограниченія нужна самость, нужно лицо, и попытка перейти отъ манеры прямо къ стилю («le style, c'est l'homme»), не опредѣливъ себя, какъ лицо, создаетъ не стиль, а стилизацію. Стилизація же относится къ стилю, какъ маніеризмъ къ манерѣ.

Дальнѣйшее и еще высшее обрѣтеніе, увѣнчивающее художника послѣднимъ вѣнцомъ,—есть большой стиль. Онъ требуетъ окончательной жертвы личности, цѣлостной самоотдачи началу объективному и вселенскому или въ чистой его идеѣ (Данте), или въ одной изъ служебныхъ и подчиненныхъ формъ утвержденія божественнаго всеединства (какова, напр., истинная народность). Величіе Пушкина сказалось въ томъ, что, недовольствуясь стилемъ, онъ стремился и порою подходилъ къ завѣтнымъ границамъ художества всенароднаго. Подражаніе большому стилю безъ предварительныхъ ступеней, сначала художественнаго индивидуализма, потомъ стильнаго творчества, можетъ произвести только площадное и лубочное.

II.

Далекому прошлому принадлежать попытки установленія прочнаго канона, опредѣляющаго условія «совершенства» поэтическихъ произведеній. Мы, современники, съ нашимъ «историческимъ смысломъ», хорошо знаемъ теперь цѣну этихъ попытокъ. Аристотель возможенъ только послѣ Софокла и уже забылъ многое, что одушевляло религиозное творчество Эсхила. Гораций является теоретикомъ молодыхъ нео-классиковъ Августова времени. Буало фатально долженъ не понимать Ронсара. Наши теоретическія программы обратились въ личное исповѣданіе вѣры; примѣръ—l'Art

Роétique Верлена. Нашъ удѣлъ,—повидимому, эстетическій анархизмъ или же эклектизмъ... «Плачь сотворите, но благо да верхъ одержить!»—какъ говорить Эсхиль.

Однако, дѣйствительность именно такова,—и это хорошо знаютъ музыканты. Нѣкогда принципомъ музыки былъ строй; она исходила изъ допущенія согласія между человѣческимъ строемъ и мировымъ и стремилась къ приведенію въ согласіе противоборствующихъ силъ. Теперь принципомъ музыки сдѣлался чистый кинетизмъ, становленіе безъ цѣли. Отсюда атрофія такихъ элементовъ законченности и внутренней замкнутости, какъ мелодическій періодъ. Отсюда и небреженіе послѣдовательнымъ тематическимъ развитіемъ, какъ началомъ логическимъ, знаменующимъ исполнѣвшійся циклъ переживанія, завершенность котораго приводитъ къ преодоленію и каварсису и, слѣдовательно, восстанавливаетъ статическую норму. Лозунгами въ музыкѣ дѣлаются: отрывочность, атоанизмъ, алогизмъ. Борьба съ логизмомъ естественно кончается торжествомъ психологизма. Психологизмъ, не основанный на нормативномъ самоопредѣленіи, порождаетъ нервность и прерывистость; музыка современнаго человѣка—музыка *à courte haleine*. Обращается ли композиторъ къ мировому,—его космическія схемы оказываются проекціей его психологіи. Его полетъ, порывистый и безнадежный, похожъ на полетъ птицы надъ безбрежнымъ моремъ, уже усталой и все не видящей на горизонтѣ земли,—тогда какъ старая музыка кажется плавнымъ круженіемъ орловъ въ вышинѣ надъ недвижной вершиной. Ибо никакое искусство не обличаетъ столь прямо и непосредственно, какъ музыка, вѣрять ли художникъ въ Бога или нѣтъ. Такъ совершаетъ музыка въ наши дни подпольную разрушительную работу въ сферѣ нашего «подсознательнаго».

Отсюда хаосъ въ области музыкальнаго творчества и музыкальных вкусовъ, въ которомъ различимъ одинъ принципъ: борьба за обладаніе своего личнаго произвола и безначалія. Торжествуетъ сильнѣйшій, а сильнѣйшій тотъ, кто лучше другихъ отвѣтилъ запросу эволюціоннаго момента—«духу времени». Духъ же времени прямѣе всего выразили наши «футуристы», начертавъ, въ многозначительномъ треугольникѣ, безсильно притязующее на многозначительность, самолюбивое *Ego*. Почему же, однако, «безсильно притязующее»? Потому что, распыленное психологизмомъ на атомы переживанія, оно не означаетъ даже только «характеръ». Оно распадается—въ своихъ музыкальныхъ эманацияхъ—на беспредѣльный рядъ атрофированныхъ музыкальныхъ темъ, изъ коихъ ни одна не находитъ своего завершенія. Каждая возмѣщаетъ недостатокъ

своего внутренняго развитія и оправданія только блескомъ и изысканностью гармонизаціи. Другими словами, мы ищемъ обогатить каждое мгновеніе всею возможною полнотою содержанія, большею подчасъ, чѣмъ оно естественно можетъ вмѣстить, чтобы тотчасъ измѣнить ему для слѣдующаго. Вездѣ форсировка составныхъ элементовъ при безсвязности и потому безсиліи цѣлаго. Но безсвязность и есть руководящее начало современной недугующей души и ея непосредственныхъ непроизвольныхъ признаній въ музыкѣ. Кажется, будто видишь передъ собой какой-то бѣгъ, устремленный—куда глаза глядятъ, подъ бичомъ преслѣдующаго ужаса,—бѣгъ по терніямъ и шипамъ, изъ которыхъ каждый ранитъ остро, но жгучая боль мгновенія стирается укусомъ слѣдующаго мига. Sic desperati...

Должно ли пояснять, что нѣтъ ничего болѣе противнаго духу Діониса? Но ниспосланъ недугъ все же Діонисомъ. Ибо онъ благодатно наводитъ на людей «правое» безуміе и онъ же, разгнѣванный, —«неправое». Чтобы приблизиться къ Діонису, нужна сила; эту силу онъ поднимаетъ до избытка и переполненія. Безсильными Діонисъ не владѣетъ; онъ ихъ уничтожаетъ. Опасно приближеніе бога; неразумно бросаться къ нему; нужно стоять и ждать, и со страхомъ готовиться къ желанной и страшной встрѣчѣ. Личность должна укрѣпить себя, собрать себя въ единство; единство дается только самоопредѣленіемъ религіознымъ, только подчиненіемъ всего ея междоусобнаго состава верховному единству принципа религіознаго. Мы же начинаемъ не съ послушанія, а съ вызова. Мы воспитываемъ себя, какъ рабы взращаютъ рабовъ,—въ мятежѣ, а не какъ цари воспитываютъ будущихъ владыкъ—въ повиновеніи... Когда же мы хотимъ быть благо-разумными и осторожными, то, не умѣя религіозно повиноваться, начинаемъ трусливо рабствовать. Трусливая реакція ищетъ спасенія у старыхъ кумировъ. Наше отношеніе къ искусству обращается въ старовѣрческое благочестіе, творчество подмѣняется суевѣрнымъ подражаніемъ и разсчитанною реставраціей: безудержная психологія обернулась чинною археологіей. Sic laudatores temporis acti...

Изъ всѣхъ искусствъ наиболѣе близка къ музыкѣ поэзія и, въ частности, поэзія лирическая. Сказанное о музыкѣ можетъ быть отнесено и къ ней, но съ ограниченіями. Музыка непосредственнѣе и свободнѣе, а потому и симптоматичнѣе. Въ музыкальномъ сумракѣ возможно многое, немислимое при дневномъ свѣтѣ слова. Слово не можетъ быть, по существу своему, алогично. Въ словѣ имманентно присутствуетъ ясная норма сознанія. Слово по природѣ соборно и, слѣдовательно,—нравственно. Оно разрушается, если переступлены извѣстныя границы логики и морали. Слово оздо-

рвляеть; есть демоны и химеры, не выдерживающіе наименованія, исчезающіе при звукѣ имени. Сила зла превращаетъ слово въ свое орудіе при посредствѣ эвфемизмовъ... Поэтому въ лирикѣ болѣзнь вѣка можетъ проявляться только въ скрытой формѣ. Въ ней напрасно искать ясныхъ оказательствъ психологическаго анархизма и атомизма. Зато внутренняя безпринципность породитъ въ ней лицемѣріе бездушнаго эклектизма. Чтобы избѣжать его, мы не знаемъ другого средства, кромѣ подчиненія внутренней личности единому, верховному, опредѣляющему принципу. Это есть внутренней канонъ. Настали дни, когда художникъ, если онъ не хочетъ быть религіознымъ характеромъ, «потеряетъ и то, что онъ думаетъ имѣть»,—перестанетъ быть и художникомъ. При этомъ—пусть хорошо замѣтитъ читатель—подъ религіей понимается не какое-либо опредѣленное содержаніе религіозныхъ вѣрованій, но форма самоопредѣленія личности въ ея отношеніи къ міру и Богу.

III.

Особенность переживаемаго нами культурнаго момента въ томъ, что въ наши дни переплетаются и вступаютъ во взаимодѣйствіе оба ряда положеній и выводовъ: рядъ эстетическій и рядъ религіозно-этическій. Мы, запечатлѣвающіе каждымъ мгновеніемъ собственнаго творчества истину нашихъ увѣреній, что искусство въ нашихъ глазахъ автономно и никакому закону (или телосу) сосѣдней ему и координированной культурной области не подлечитъ,—мы, знающіе опытомъ художниковъ, какъ зарождается художественное твореніе изъ «духа музыки» и какъ оно вынашивается и родится изъ законмѣрнаго дѣйствія силъ, обусловившихъ его зачатіе, какъ ничтожна свобода творца, не могущаго измѣнить дѣйствія этихъ силъ и какъ независима отъ его намѣренія и произвола самостоятельная жизнь произведенія,—мы первые готовы удивляться совпаденію обоихъ вышеозначенныхъ рядовъ, но отличаемся отъ тѣхъ, которые не понимаютъ этой связи или притворяются непонимающими,—нашимъ покорнымъ пріятіемъ того, что не мы измыслили, а опредѣлили вѣчныя звѣзды, ставящія каждой эпохѣ особенные запросы и испытанія, уготовляющія для каждой свои опасности и обѣтованія.

Въ самомъ дѣлѣ, какъ избавиться намъ отъ бездушнаго эклектизма иначе, какъ проникнувъ все наше творчество дыханіемъ души живой? И гдѣ найти эту душу живу, если не въ цѣлостной личности? А какъ возможна цѣлостная личность, если, извѣрившись въ свое субстанціальное единство, не утвердивъ таковаго актомъ воли, она не знаетъ иного самоопредѣленія,

кромѣ модальнаго,—если вся она, въ каждое изживаемое мгновение не *res*, а только *modus*?—Какъ сдѣлать искусство жизненнымъ, если оно бѣжитъ жизни? Если же оно осталось въ жизни, то, конечно, неправильно видить свое назначеніе въ томъ, чтобы лишь пассивно отражать жизнь. Тогда начинается въ немъ преобладать элементъ миметической, который, по справедливому мнѣнію Платона, есть лишь первородный грѣхъ искусства, его отрицательный полюсъ. «Художникъ—не обезьяна», скажемъ мы, повторяя слова одного античнаго трагическаго поэта Эсхиловой школы, который такъ обозвалъ знаменитаго актера своего времени, тянувшего трагедію Софокла къ психологизму и натурализму. Чтобы искусство было жизненно, художникъ долженъ жить; а жить не значить произвольно и беспочвенно мечтать (иначе говоря—отрицать жизнь, покрывая ее облачными чарами сонной грезы, миражными проекціями нашихъ человѣческихъ, слишкомъ человѣческихъ вождельній и маленькихъ, мелкихъ страстей). Въ эпоху декадентства снобы и отчаявшіеся восклицали: «цвѣтовъ, цвѣтовъ, чтобы прикрыть ими черную дыру»—*le néant*, или, если угодно, *le Grand Néant*. Мы уже не хотимъ быть костюмерами скелетовъ, факельщиками похороннаго шествія, которое провожаетъ на кладбище исторіи всю святую семью сестеръ: Любви, Вѣры и Надежды, вмѣстѣ съ ихъ матерью Мудростью, ибо лучший даръ изъ даровъ, которыми не обдѣлили насъ музы, есть художественное прозрѣніе и пророчесвенная вѣра въ истину воскресенія.

Жить не значить и испытывать, только испытывать данность жизни, при чемъ испытывающій начинаетъ или неврастенически обезьянить данность, или весь обращается въ смутный стонъ страданія отъ испытываемаго, такъ что уже и самая данность въ его творчествѣ не различима отъ его реакціи на нее. Ибо страданіе есть раздраженіе, перешедшее порогъ, отдѣляющій его отъ удовольствія; чѣмъ слабѣе сила сопротивленія со стороны воспринимающаго, тѣмъ скорѣе раздраженіе обращается въ боль. Если личность только пассивно воспримчива, а не энергически активна, искусство становится неизбежно жертвою болѣзненнаго психологизма. Жизненнымъ будетъ искусство, если художникъ будетъ жить актуально и активно. «Кто живъ—живить»: признакъ подлинно актуальной жизни есть ея воля къ оживленію, къ пробужденію чужихъ жизненныхъ силъ. Итакъ, истинно жизненное искусство есть результатъ цѣлостной и себѣ равной во всѣхъ психологическихъ модусахъ личности, которая не можетъ не сознавать своего единства въ соотношеніи съ другими живыми единствами и не соподчиниться всеобъемлющему единству въ радостномъ утвержденіи своего и всеобщаго бытія.

Чѣмъ цѣлостнѣе и энергичнѣе личность, тѣмъ живѣе въ ней вселенское чувство; отчуждаетъ отъ цѣлаго только немощь; сила укрѣпляетъ связь, и нормальному человѣку до всего прямое дѣло—не только до всего человѣческаго, но и до звѣздъ. Другими словами, жить значитъ найти въ себѣ религиозную (связующую, соподчиняющую и обязывающую) форму отношенія къ великому цѣлому, независимо отъ содержанія представленій и понятій, вѣрованій и чаяній, которыми захочетъ или сможетъ сознание наполнить эту форму.

Изъ вышеразвитаго соотвѣтствія между рядомъ эстетическихъ и рядомъ жизненныхъ оцѣнокъ вытекаетъ, что искусство, оставаясь автономною областью, тѣмъ не менѣе, поскольку оно прозрѣваетъ свое соотношеніе съ другими культурными областями, можетъ почерпнуть изъ разсмотрѣнія общей культурной жизни предостереженія и побужденія, пользоваться которыми оно не обязано, но которыя плодотворны и, быть можетъ, спасительны для него тогда, когда оно встрѣчаетъ внутреннія трудности или опасности на своемъ отдѣльномъ, независимомъ пути. На внутреннюю же трудность или опасность, съ которой встрѣтилось современное искусство, уже было выше указано. Дѣло идетъ, прежде всего, о безхарактерности или, что то же, въ технической транскрипціи,—о безстильности современнаго искусства.

Обыватели, имя которымъ «легионъ, потому что ихъ много», жалуясь на неусладительность, ими ощущаемую, и несостоятельность, ими подозрѣваемую, всего новаго искусства въ цѣломъ, зачастую спрашиваютъ: «почему же мы, столь, повидимому, нечувствительные къ поэзіи, выносимъ истинное наслажденіе изъ перечитыванія Пушкина?» Сколько бы ни было въ такихъ заявленіяхъ упрямой безтолковости и тупой самовѣренности, самовнушенія и подражанія, наконецъ, смѣшныхъ недоразумѣній по отношенію къ Пушкину, все же въ основаніи приговора лежитъ нѣкоторая правда. Обыватель знаетъ въ сущности только два искусства: одно—глубоко интимное, отвѣчающее непосредственно его горестямъ и радостямъ, запросамъ и потребностямъ его діапазона переживаній; къ такому искусству онъ невзыскателенъ эстетически, а практически всегда ему благодаренъ. И есть для него другое искусство, которое онъ умѣетъ уважать, какъ Искусство съ большой буквы, а порой и любить, несмотря на крайнюю смутность постиженія. Къ этому второму искусству онъ бессознательно чрезвычайно требователенъ и въ своемъ признаніи такового большею частью правъ. Это—искусство стиля, обобщеннаго до границъ большого стиля.

Вотъ этого-то стиля массы и не находятъ въ новомъ творествѣ. А

не находятъ оттого, что новые художники все еще не выросли изъ мѣрокъ ограниченнаго индивидуализма. Они имѣютъ свой діапазонъ переживаній, обыватель—свой. Оба круга едва случайно задѣваютъ одинъ другой. Большой стиль или стиль, приближающійся къ большому, не знаетъ такой размежки и раздѣленія на «твое» и «мое». Будучи всеобщимъ, онъ объ-емлетъ каждый частный кругъ. И кромѣ того, онъ такъ ориентированъ по отношенію къ общенародному сознанію, что вселенская норма представляетъ собою его ось и проходитъ черезъ центръ, совпадая, такимъ образомъ, неизбѣжно съ осью сознанія всенароднаго, поскольку послѣднее не сдвинулось со своихъ основъ, не измѣнило своей вселенской святинѣ. Внѣшнимъ симптомомъ этой вѣрности ориентировки является языкъ поэта: онъ растетъ черезъ него и въ немъ даетъ новый цвѣтъ и плодъ, который радостно пріем-лется всеѣмъ народомъ и признается имъ, какъ свое родное достояніе. Вокругъ оси какъ бы мерцаетъ своеобразное, красочное свѣченіе: это *modus* національнаго постиженія и изживанія вселенской нормы. Такую національную окраску поэтъ естественно пріемлетъ въ свой кругъ, если послѣдній правильно ориентированъ. Таковы нѣкоторыя простѣйшія усло-вія истинной стильности.

Мы видимъ, что возможно оставаться въ предѣлахъ и связи одного изъ вышеопредѣленныхъ рядовъ, чтобы при отчетливой оцѣнкѣ всей сово-купности культурныхъ явленій найти въ сознаніи способъ преодоленія грозящихъ искусству опасностей. Покажемъ это на примѣрѣ лирики: по-стараясь на основаніи предыдущихъ разсужденій о природѣ стиля найти критерій лирическаго «совершенства», какимъ оно можетъ рисоваться со-временному сознанію, преодолевающему постигаемые имъ уклоны и не желающему подчиниться формуламъ ни древней, ни новой моды, ни модѣ Горация или Буало, ни модамъ недавняго Парнаса, декадентства или новѣйшаго эклектизма; при чемъ будемъ строго держаться въ предѣлахъ чисто эстетическаго ряда.

IV.

Если мы будемъ держаться стараго и въ общемъ правильнаго дѣленія поэзіи на три рода—эпосъ, лирику и драму, то можемъ почерпнуть при-знаки различенія этихъ трехъ родовъ изъ наличности двухъ основныхъ эле-ментовъ, подлежащихъ художественному изображенію: элемента внѣ-личной данности и элемента ея внутренней переработки личностью. Для эпоса отличительно изображеніе только перваго изъ этихъ двухъ элемен-товъ—элемента внѣличной данности; личность художника отрывается въ

глось отъ своей активности, она становится лишь пассивнымъ зеркаломъ воспринимаемаго (внѣличной данности), и вся ея поэтическая актуальность уходитъ въ чистое перевоплощеніе. Чѣмъ сильнѣе эта актуальность, тѣмъ жизненнѣе насыщенная ею данность изображаемаго міра. Въ противоположность эпосу, формально ограниченному сферою одной только данности, трагедія имѣетъ дѣло по существу только съ личностью. Задача трагедіи раскрыть въ послѣдней двойственность и показать ее въ раздорѣ и борьбѣ съ собою самой. Элементы внѣличной данности служатъ лишь для конкретизаціи этого внутренняго распада личности на двѣ противоборствующихъ силы. Изъ простаго столкновенія личности съ внѣшнею данностью еще не возникаетъ трагедія: нужно, чтобъ одна часть личности сдѣлалась союзницею этой данности, а другая ея врагомъ. Закланіе Поликсены трогаетъ и ужасаетъ; но принесеніе въ жертву Ифигеніи, поскольку отецъ жертвуетъ дочерью, а дочь жизнью,—трагична.

Особенность лирики та, что въ ней представлены оба элемента, и не прѣмѣнно—въ ихъ взаимоотношеніи и взаимодействіи. Ея задача раскрыть переработку внѣшней данности личностью. Лирическія по формѣ произведенія, представляющія одну данность, при пассивномъ и чисто рецептивномъ отношеніи къ ней личности, не лиричны по существу, а эпичны. Лирическія по формѣ произведенія, представляющія лишь внутренній разладъ личности и противорѣчія ея воли, также не лиричны по существу, а представляютъ собою трагическіе монологи. Первые и вторыя принадлежатъ, однако, поэзіи, чего нельзя никоимъ образомъ утверждать о другихъ двухъ типахъ: о разсужденіяхъ, хотя бы и весьма возвышенныхъ, и о риторикѣ, хотя бы и весьма краснорѣчивой, облеченныхъ въ форму лирики. Въ первомъ случаѣ (въ такъ называемыхъ философскихъ стихотвореніяхъ) мы имѣемъ дѣло не съ противоборствомъ волевыхъ энергій, обусловливающихъ трагическій конфликтъ, а со взаимоотношеніемъ понятій, согласующихся въ диалектическомъ развитіи. Во второмъ же случаѣ передъ нами не внутренняя переработка внѣшней данности личностью, составляющая для послѣдней событіе и вызывающая всѣ ея творческія силы, но чисто внѣшняя реакція личности на данность, оставляющая личность внутренне неизмѣнной и непроницаемой.

Періодъ манеры въ эволюціи художника характеризуется преобладаніемъ данности надъ личностью или личности надъ данностью, при чемъ ни та, ни другая не представлены въ достаточно полномъ своемъ выраженіи, но активность переработки, тѣмъ не менѣе, ощутительно ознаменована самими формами воплощенія душевнаго процесса въ словѣ. Періодъ стиля, напро-

тивъ, имѣть своимъ отличительнымъ признакомъ отчетливое раздѣленіе элемента данности, изображенной или означенной съ эпической прозрачностью и безпристрастной точностью, и элемента личнаго отношенія къ этой данности, какъ таковой, т.-е. принятой въ подлинно свойственныхъ ей объемъ и содержаніи. Между внѣличною данностью и личною на нее реакціей въ произведеніи, имѣющемъ стиль, соблюдено строгое равновѣсіе.

Въ тотъ періодъ жизни художника, когда онъ занятъ обрѣтеніемъ и выявленіемъ своего лица, типическимъ явленіемъ естественно оказывается нарушеніе требуемаго стилемъ равновѣсія въ пользу элемента личнаго. Лирика дѣлается субъективной въ такой мѣрѣ, какая не совмѣстима со стилемъ. Тѣмъ не менѣе, было бы нелѣпо осуждать, какъ художественный недостатокъ, это, столь часто полное жизненныхъ силъ и прекрасное предбывствіемъ окончательной красоты, несовершенство. Но все же можно требовать отъ художника и въ періодъ исканія лица извѣстной мѣры въ субъективизмъ воспріятія и его словеснаго изображенія. Нельзя согласиться съ правомъ субъективнаго лирика исказить данность до неузнаваемости или такъ поглощать ее, что изображеніе внѣшняго міра превращается въ несвязанный кошмаръ. Нельзя признать за нимъ права называть вещи несвойственными этимъ вещамъ именами и приписывать имъ несвойственные признаки. Нельзя принять изнасилованія данности лирическимъ субъективизмомъ.

Правда, само понятіе данности лишь условно-объективно; она есть то, что субъективно воспринято, какъ данное. «Darum pfuscht er auch so: Freunde, wir haben's e r l e b t» (Goethe, Venez. Epigr. 33). Итакъ, мы лишены возможности провѣрить добросовѣстность высказываній воспринимающаго о воспринимаемомъ; что же касается способности слѣдовать за воспринимающимъ на путяхъ его субъективнаго воспріятія, то способность эта, въ свою очередь, субъективна. Здѣсь, казалось бы, мы теряемъ надежный критерій,—если бы мы не обладали многочисленными косвенными средствами, для опредѣленія степени достовѣрности того, кто выступаетъ свидѣтелемъ своего переживанія. Но допустимъ, что мы убѣдились въ этой достовѣрности; тогда мы въ правѣ предъявить испытуемому новое требованіе, новый запросъ.

Мы въ правѣ запросить у него, поскольку онъ хочетъ явить намъ свое лицо,—дѣйствительно ли онъ ищетъ опредѣлить его, творить ли онъ свою цѣлостную личность, или же ее расточаетъ и распыляетъ? Образуется ли передъ нами характеръ, или разлагается? Не заражаетъ ли онъ насъ міазмами тлѣнія? И если эти вопросы произносятся уже за

порогомъ эстетическаго разсмотрѣнія, то происходитъ это лишь потому, что самъ поэтъ перешагнулъ, первый, черезъ порогъ художественности, требующей уваженія къ вещамъ общаго вѣсьмъ намъ міра, исполненія нѣкоей мѣры объективизма, которая символически знаменуетъ признаніе объективныхъ нормъ. Генію нечего бояться такихъ ограниченій, такого послушанія; но ихъ съ негодованіемъ отвергнетъ «геніальничанье» («das genialische Treiben»).

Итакъ, мы, желающіе, чтобы новое искусство возвысилось до стилиа, должны поставить современной лирикѣ требованіе, чтобы она прежде всего достигла отчетливаго различенія между содержаніями данности и личности, и не смѣшивала красокъ той и другой въ одну слитную муть, чтобы въ ней не торжествовалъ надъ логизмомъ вселенскій идеи психологизмъ мятущейся индивидуальности, чтобы сна неслъ въ себѣ начало строя и единенія съ божественнымъ всеединствомъ, а не начало разстройства и отъединенія,—наконецъ, чтобы она не заползла отъ страха передъ жизнью въ подполье.

Что же до тѣхъ бѣглецовъ отъ жизни, которымъ нравятся теплицы празднаго мечтательства,—которые, подобно больнымъ маніей преслѣдованія, боятся и бѣгутъ «символизма», какъ нѣкоего обязательства и обрученія съ дѣйствительною реальностью, и думаютъ, что этимъ утверждаютъ «искусство для искусства» (о, если бы они удосужились вникнуть въ художественную практику и теорію Гете, послѣ чего спорить о символизмѣ, какъ съ нами спорятъ притязающіе на титуль «молодыхъ», уже было бы нельзя, ибо дѣло идетъ о навсегда усвоенныхъ образованностью элементахъ!),—ихъ можно предоставить ихъ самоуслажденію собственными успѣхами (о, если бы и въ наукахъ). Отъ рокового недоразумѣнія, будто то, что принимаютъ они за поэзію, есть подлинно великая и божественно-прекрасная, страшная и живая сила, которая носить это священное имя, излѣчить ихъ только опытъ: первый бурный дождь, что живительно обрызнетъ нашу духовную засуху, смоетъ всѣ краски съ ихъ красивыхъ, какъ павлиньи перья, полотень.

Вячеславъ Ивановъ.

ЛИНІЯ.

Что есть линія человѣческаго развитія? Вѣчная смѣна мгновеній и жизнь во мгновениі. Въ этомъ движеніи признается правда пережитого лишь въ послѣднемъ мгновениі; но мгновение предстоящаго есть совокупность пережитого во времени; мы въ послѣднемъ мгновениі ощущаемъ всю линію времени; намъ кажется, что мы стали надъ временемъ; на самомъ же дѣлѣ мы развѣ что ѣдемъ на времени; наше стояніе надъ временемъ—принужденіе времени; время—конь безъ узды—мчитъ, мчитъ. мчитъ: ощущеніе безвременности въ мигѣ—головокружительное ощущеніе; головокруженіе же это отъ временной быстроты.

Философія мгновенія противопоставила себя философіи эволюціи; но противопоставленіе иллюзорно, оно отъ ускоренія темпа... той же все эволюціи. Философія мига съ эволюціей совпадаетъ. Въ самомъ дѣлѣ: философія мига вѣдь начинается тамъ, гдѣ на пройденное есть по крайней мѣрѣ брошенный взглядъ: мигъ, глядящій въ себя,—ужь конечно не философія. Философія мига, такимъ образомъ, схематизируетъ всѣ мгновенія бывшія и ориентируетъ ихъ всѣ въ мигѣ текущемъ: философія же эволюціи есть схема этаповъ развитія всего человѣчества: противоположно сознавшія себя философіи въ оперенъ различны; но ихъ суть совпадаетъ.

Философія эволюціи—достояніе почтеннѣйшихъ лбовъ; культъ мгновенія суть культъ декадентовъ. Въ сторону лбовъ: неужели почтенная философія Герберта Спенсера вырождается въ декадентство? Въ сторону декадентовъ: неужели дерзкое нео-новаторство не пошло дальше Спенсера? Спенсеръ скомпрометированъ декадентомъ. Декадентъ увязъ въ Спенсерѣ. Эволюционная философія породила эволюционирующее искусство. Теоретики послѣдняго мига доэволюционировались до перваго мига своего бытія. Мигъ выплущился изъ точки въ окружность; а линія и эволюція окружила себя самсе.

Линія еволюціи всегда лишь окружность: философія еволюціи разрывается въ... философію догматизма...

КРУГЪ.

Кругъ въ развитіи отрицаетъ мгновеніе; кругъ развитія вѣченъ. Круговое движеніе упраздняетъ субъективизмъ: такъ схема развитія въ м и г ѣ этотъ мигъ разрывается; схема развитія въ м и г ѣ—просто-напросто развитіе по окружности.

И поэтому правда кругового движенія дается внѣ пережитого; она теперь «о б ѣ к т и в н а»; пережитое вѣдъ только малый отрѣзокъ всей линіи еволюціи; еволюцію круговое движеніе отрицаетъ въ основѣ: мигъ—импульсъ еволюціи—въ отрицаніи этомъ отрицается также. Переживаніе было бы правдой въ томъ случаѣ, если бѣ сумѣло оно охватить всѣ бывшіе, сущіе и грядущіе миги одного человѣка; и далѣе: всѣ бывшіе миги отца, дѣда, прадѣда; всѣ грядущіе миги сына, внука и правнука. И такъ далѣе, и такъ далѣе. Только полная совокупность всѣхъ миговъ времени насъ вернула бы къ первоистоку.

Что было бы въ возвратѣ первоистока?

Декаллионъ миговъ былъ бы равенъ единому мигу, сумма—слагаемой. Въ одномъ случаѣ равенство слагаемаго и суммы возможно: при условіи, что слагаемое есть ноль; равенство декаллиона одной декаллионной надо представить, какъ равенство ноля декаллиону нолей; здѣсь ноль—переживаемость мига. Круговое движеніе не осознаваемо въ мигѣ. Вѣчное не можетъ переживаться.

Переживанье не чувство; оно—связность чувствъ со связностью мыслей и волненій; въ умерщвленъѣ переживанія разрывается связность: организмъ переживанія становится костью, обтянутой кожей.

Разъ движеніе себя признало движенъемъ по кругу, то оно признало, что его, движенія, нѣтъ. Есть одна неподвижность; и условное выраженіе неподвижности—въ неподвижности мысли; осознаніе неизмѣняемости мышленія есть осознаніе мышленія въ формальномъ законѣ: такъ философія непереживаемой Вѣчности становится философіей догматизма.

Догматы неизмѣнны, внѣвременны. Но многообразіе системъ догматизма появилось во времени; во времени эволюціонироваль и догматизмъ; ну хотя бы, эволюціонироваль въ терминѣ. Положеніе догматизма обидно: отрицать время и въ немъ пребывать. Передъ догматизмомъ дилемма: или

и онъ—только пѣна на гребнѣ эволюціонности; или онъ не эволюциони-
оуваль.

Вспомнимъ: послѣднее напряженіе мигающей точки мгновенія—напря-
женіе расширится изъ лягушки до вола; вспомнимъ басню Крылова: ля-
гушка тамъ лопается. Лопается, какъ видѣли мы, и философія эволюціи
въ философію догматизма. Съ напряженія разрывается Спенсеръ; и разо-
рванный Спенсеръ—въ Когенѣ. И съ лопнувшимъ Спенсеромъ эволюциони-
рующій модернизмъ долженъ лопнуть въ законченность классицизма. Ли-
нія лопнувшихъ модернистовъ видна намъ: большинство лопнуло просто:
и немногіе долопались до законченной формы.

Но именно потому, что Спенсеръ лопнулъ въ Когена, въ Когенѣ—часть
Спенсера. А въ Венерѣ Милосской наблюдаемъ мы симптомы эволюціон-
ности: въ ней видна эволюція по сравненію... съ Хеопсовой пирамидой.

Если бы классицизмъ былъ бы подлинно неизмѣненъ, то эмблемой его
ужь конечно бы служила не Венера, а... пирамида. Пирамида же есть стерео-
метрическая фигура.

Идеаломъ кинематического пониманья искусства является вовсе не
самое произведеніе искусства (какъ никакъ—форма), а зигзагъ нервнаго
тика: неврастенический мигъ. Идеаломъ статического, не мигающего иску-
ства, является форма, свободная отъ какого бы то ни было зигзага: свобод-
ная отъ всякаго мига. Въ Венерѣ Милосской этотъ мигъ существуетъ ко-
нечно; этотъ мигъ—вдохновеніе. Въ пирамидѣ вдохновенія—никакого;
нечно около пирамиды—вдохновляются.

Модернистъ, сѣдлающій Спенсера, послѣ разрыва послѣдняго въ Ко-
генѣ, подбрасывается до вершины Хеопсовой пирамиды,—въ большинствѣ
случаевъ чтобъ разбиться; искусство его превращается въ искусство ка-
менны хъ ба б ъ; уцѣлѣвшіе модернисты занимаются стилиза-
ціей: изъ двадцатаго вѣка съ начала лѣтоисчисленія попадаютъ въ
двадцатый вѣкъ—до начала: въ современномъ художникѣ просыпается
египтянинъ; въ современномъ поэтѣ—Пентауръ*).

Пирамида Хеопса невоплотима въ условіяхъ современности послѣ Ве-
неры Милосской: современный Египетъ уступаетъ во всѣхъ отношеніяхъ
современной Элладѣ.

Пирамида Хеопса не искусство для насъ: тѣмъ не менѣе она и сущест-
вуетъ, и дѣйствуетъ. Вѣчность невоплотима въ мгновніи:
тѣмъ не менѣе Вѣчность есть, хотя ея смыслъ лежитъ... за предѣлами

* Египетскій поэтъ.

всѣхъ существующихъ смысловъ: въ этомъ смыслѣ смыслъ пирамиды— въ несуществованіи, какъ и смыслъ новѣйшей философіи догматизма: онъ то же—въ несуществованіи.

Философія догматизма не даромъ утверждаетъ несуществованіе свсего смысла... несуществующимъ своимъ смысломъ; смыслъ для нея лежитъ въ зонѣ... несуществованія; и поэтому для эволюціонной философіи философія догматизма безсмысленна, какъ безсмыслененъ для догматика эволюционирующий модернистъ со своимъ переливчатымъ мигомъ.

Вотъ что скажетъ кругу немигающаго развитіемъ завтрашній переливчатый мигъ: въ утвержденіи несуществованія смысла кроется психологизмъ, эволюція, Спенсеръ; зтотъ отвѣтъ—психологическій отвѣтъ непсихологической философіи: въ немъ досада мниваго себя донинѣ аристократомъ, на струю открытой въ себѣ крови плебейской: въ опредѣленный періодъ эволюціи возникъ нео-догматизмъ.

Современная философія должна утверждать свой надвременный смыслъ только какъ смыслъ несуществующій; а себя она должна утвердить какъ несуществующую философію несуществованія; она же себя утверждаетъ существующею философіею несуществованія съ существующимъ въ несуществованіи смысломъ.

Или она хочетъ быть психологіей?

Единственное дѣйствіе, ей разрѣшенное, поскорѣй уничтожить себя самое: высказать прямо хотѣніе свое быть психологіей; психологія несуществованія, ощущеніе трупности.— вотъ ея психологія.

Съ ощущеніемъ этимъ она подбирается... къ Гегелю!!

Философія мига разбивается о былое: нѣтъ ничего новаго подъ луной; и она, философія мига, была... въ Атлантидѣ. Философія догмата разбивается о грядущее: связность въдъ ей придадъ бы существующій, переживаемый смыслъ: но смыслъ тотъ ей кажется мигомъ; и пока къ ней подбирается смыслъ, она думаетъ, что къ ней подбирается переливчато мигающее «о к о»: хитро «о к о» подмаргиваетъ—дразнить: «Ахъ какъ я соблазнительно, «о к о»: возьми меня, прозрѣй и поскорѣе разбейся...»

Но философія догматизма отворачиваетъ лицо отъ своего каба-

л е р а; и все же скашиваетъ она на «о к о» глаза: вѣдь и ея догмать бѣжить—бѣжить въ несуществованіе. Или зачатіе догмата непрочно, и оно не позволяеть догмату прикоснуться къ линіи времени; и граница его— между двухъ несоизмѣримыхъ міровъ (тогда догмать не догмать, а живое созданіе того міра); или же порочное зачатіе догмата въ эволюціи надѣляетъ эволюціей и его. Въ обоихъ случаяхъ догмать не догмать; онъ и не догмать, если онъ вообще есть.

И догмать—не догмать.

Догмать—есть; и есть «есть» всякаго догмата: это «есть»—его «о к о»; «о к о»—бѣжущій въ немъ самымъ «мигъ», и самъ догмать не кругъ, а кругъ съ точкою посрединѣ. Что же есть к р у г ъ с ѣ т о ч к о ю? Или: какъ бѣгаетъ догмать?

СПИРАЛЬ.

Спираль исходитъ изъ точки; линія ея, крутясь вокругъ линіи, проведенной изъ точки, бѣгаетъ на расширяющихся кругахъ; спираль—к р у г о л и н і я; догматика эволюціи, эволюція догмата—плоскія, узкія опредѣленья спирали; такъ опредѣлили бы символизмъ: узкая философія эволюціи и плоская философія догматизма.

Поглядимъ на движеніе спирали съ одной плоской боковой: мы увидимъ конусъ вращенія съ примышленной прямолинейною осью, бѣгущей изъ центра. О с ѣ в р а щ е н і я з д ѣ с ѣ е с т ь л и н і я э в о л ю ц і и: н о о н а — в о о б р а ж е н а; е я — н ѣ т ь; воображеніе наше схематизируетъ направленіе движенія; эволюціи въ дѣйствительности нѣтъ; мы рисуемъ ее не такъ; эволюція—масштабъ роста бѣгущаго внутри конуса догматического круга отъ мгновенія къ Вѣчности. Эволюція есть та самая мнимая величина, операція съ которой лишь въ извѣстныхъ условіяхъ допустима; но во всѣхъ условіяхъ операція съ мнимой величиною немыслима: философія эволюціи есть мнимая величина, возведенная въ дѣйствительность.

Къ картѣ прикладываютъ масштабъ, а не карту къ масштабу: декаденты и эволюціонисты приложили карту къ масштабу, захотѣли, чтобъ масштабная линія проглотила и самую карту: но масштабная линія, проглотившая карту, есть самая карта: с ѣ ѣ в ш а я и с т о р і ю э в о л ю ц і я е с т ь н е о - д о г м а т и з м ѣ .

Теперь станемъ спереди на насъ бѣгущей спирали. Мы увидимъ к р у г ъ

съ точкою посрединѣ; въ точкѣ—сжатая линія эволюціи; окружность же нарисована ближе лежащими къ намъ спиральными поворотами: въ этой окружности только есть одно мѣсто, гдѣ линія воображена; спираль не вовсе замыкаетъ окружность; но въ спирали есть и окружность—окружность воображаемая. Тотъ разрывъ окружности догмата включаетъ въ окружность и точку перваго мига, гдѣ Вѣчность и время соприкоснулись... на мигъ.

Основываясь на созерцаніи окружности съ точкою посрединѣ, догматисты всѣхъ странъ утверждаютъ бездну, лежащую между жизнью и догматомъ: точка—жизнь; догматъ—окружность. Такая схема бѣгущей спирали—схема въ точкѣ и кругѣ—конечно возможна: вѣдь у мѣлое обращеніе съ догматомъ и является задачею подлинной философіи: есть догматы.

Но современные догматисты утверждаютъ одно лишь: есть точка жизни—въ «есть» точка жизни; и есть догматъ; но догматъ не въ «есть»; если не въ «есть» (скажемъ мы), то въ «нѣтъ», ибо самое отрицаніе есть утверженіе отрицанія, гдѣ «нѣтъ» равно «есть».

Если есть «нѣтъ», то и «нѣтъ» есть «есть». Догматическое развѣтленіе кружности разрываемо въ спирали. Когенъ и Риккертъ разорвутся въ Платонѣ, классикъ же—въ Гете, ибо Гете не только классикъ, но онъ и—символистъ. Съ Платономъ—философія существованія догмата. Съ Гете—жизнь, возведенная въ догматъ. Символизмъ есть въ томъ; символизация есть въ другомъ. Платонъ—философема символики; Гете—символь этой философемы.

Небосводъ, опустившійся въ землю, и земля, ушедшая въ небосводъ, соединились въ реальность Символа—Самого. Соединеніе небесной земли съ землей неба—символика христіанства. Пирамидъ Хеопса и Сфинкса здѣсь тоже отводится мѣсто: объясняется ея дѣйствіе.

БѢГСТВО ДОГМАТА.

«Око», глядящее на современную философію догматизма, есть слабѣйшее философіи догматизма (такъ она выглядитъ головой съ неросшимся теменемъ): это есть то самое мѣсто, гдѣ окружность не замкнута. Однбокій взглядъ на спираль лишь въ первое мгновеніе согласится, что проекція спирали есть дѣйствительный кругъ: кругъ здѣсь тоже—воображаемый. Кругъ—сѣченіе конуса вращенія спирали въ только что миновавшемъ движеніи. Въ подлинномъ мѣстѣ дви-

женія не получится круга. И потому-то конусъ вращенія spirali въ любомъ пунктѣ пересѣченія есть кругъ, кромѣ текущаго пункта: провозглашеніе недвижности догмата—узаконеніе процесса только что бывшаго его нарастанія: догмать—кругъ неподвижный для всей линіи развитія конуса отъ точки къ точкѣ сѣченія; но въ будущемъ самая неподвижность заширится и побѣжитъ колесомъ.

СИМВОЛИЗМЪ.

Символь есть третье измѣреніе догмата: его г л у б и н а; ибо въ символѣ догмать не кругъ: догмать—конусъ, а линія эволюціи не линія вовсе, а растущая плоскость вѣчнаго треугольника. Въ догматѣ эволюція превращается въ неподвижную точку; въ символѣ эволюція превращается въ треугольникъ съ неизмѣняемыми углами и растущими сторонами.

Эволюцію символизмъ пригоняетъ къ неподвижности догмата; вѣчно текуція точки линіи эволюціи вѣчно текутъ и здѣсь; но теченіе ихъ, расширяясь, образуетъ уголь межъ ними; вѣчно текуція точки—текутъ въ неподвижномъ углѣ, а въ вершинѣ угла—свѣтъ соединенія мгновенья съ Вѣчностью. Этотъ свѣтъ наполняетъ все пространство между угломъ, бьетъ по плоскости догмата такъ, что плоскость эта становится глубиной; такъ свѣтъ гонитъ догмать: догмать ширится. Такъ символъ бросаетъ свѣтъ Вѣчности въ эволюцію; такъ символъ дѣлаетъ самый догмать подвижнымъ.

Символь есть г л у б и н а догмата и третье измѣреніе движенія; смыслъ символа вовсе не въ томъ, что онъ опрокидываетъ догмать; наоборотъ: онъ—ростъ самого догмата.

Символь, опрокинувшій догмать и въ догматѣ не отображенный, поступателенъ, узокъ; онъ третье измѣреніе, какъ бы выхваченное изъ двухъ измѣреній: г л у б и н а безъ ш и р и н ы и д л и н ы; и онъ тогда—линія. А догматизмъ въ символизмѣ всегда ведетъ къ эволюціи; символъ безъ двухъ линій плоскости—эволюціонирующая г л у б и н а.

А догматическій символизмъ осозналъ себя культомъ мгновенья, мѣрой мига была провозглашена глубина; безъ догмата она стала эволюционировать; г л у б и н а преодолѣвалась г л у б и н о й; глубину измѣряли а р ш и н а м и. Глубина такой мудрости стала черпать мудрость у Спенсера. Г л у б и н а г л у б и н о й не оказалась.

Наоборотъ: догмать, изъ котораго выдохся символизмъ, уплощается тотчасъ же; такой догмать, называя себя шириною, есть плоскость.

Все плоское—наиболѣе широко; все узкое—длинно. Эволюціонная философія есть философія узости; философія чистаго догматизма есть чистая плоскость.

Два взаимно пересѣченные догмата—пересѣчены въ линіи; борьба философскаго догматизма въ началѣ XIX столѣтія разрѣшилась въ эволюціонизмъ. Эволюціонизмъ—пыль рухнувшихъ зданій. Философія мига—зданье изъ пыли.

КУДА МЫ ИДЕМЪ?

Догматическій символизмъ есть символика. Ея проекція въ плоскости философіи есть всегда теософія. Ея проекція въ линіи эволюціи есть живая теургія творчества.

То, что есть соединеніе теософіи съ теургіей,—мѣсто, къ которому планомѣрно приходитъ символизмъ, защищаемый нами на протяженіи десяти лѣтъ *.

ПУТЬ ВЪ ДАМАСКЪ.

Почему теософія есть философія символизма, очерченного не негативно, а даннаго положительно? Потому что единственнымъ догматомъ такой философіи есть догмать о Богѣ. Она—философія живого, а не мертваго Бога.

Почему теургіей должна стать практика символизма. Потому что единственнымъ человѣческимъ дѣломъ есть дѣйствіе обоготворенія: дѣйствіе созиданія въ Богѣ—себя и другихъ.

Два искаженія символизма встрѣчаютъ насъ въ люциферическомъ искусствѣ философскаго догматизма и въ ариманической иллюзіи эволюціи. Дважды въ себѣ мы должны распятъ ложь, чтобъ имѣть два видѣнія: видѣніе распятаго Аримана и потомъ Люцифера.

Таковы два видѣнія на пути въ Дамаскъ. Первое видѣніе у насъ было. Символизмъ долженъ имѣть второе видѣніе: но сперва символизмъ долженъ расправиться съ догматизмомъ. Тогда встанетъ третье...

СИМВОЛИЗМЪ ЕСТЬ ВСЕ ЭТО...

Символизмъ въ догматѣ не эволюціонируетъ, а онъ нарастаетъ. Въ контурахъ догматъ остается неизмѣннымъ; но въ размѣрѣ, въ объемѣ того

* См. мою статью: «Символизмъ, какъ міровоззрѣніе» («Арабески»). Сборникъ статей).

же все контура догматъ мѣняется: онъ ни линія эволюціи адогматизма, ни догматическій кругъ; онъ, такъ сказать, конусъ, со вписанной въ конусъ трехгранною пирамидою (вотъ гдѣ—пирамида Хеопса); кругъ, съ вписаннымъ треугольникомъ—подлинное сѣченіе символа: первоначальный догматическій кругъ, догматъ безъ Бога, уязвляется сперва точкою центра: но изъ точки центра ширится треугольникъ: самый мигъ тріединъ, какъ тріединъ и самъ символъ.

Подлинный догматъ коничень: эволюція въ конусѣ томъ бѣгаетъ по спирали: и спирально закручены три линіи пирамиды; треугольникъ сѣченія въ разнообразныхъ сѣченіяхъ конуса разнообразно поставленъ.

Эволюція въ этомъ догматѣ символизма пульсируетъ поворотами; повороты же не повинуются возвращенію; догматъ вѣчнаго возвращенія въ догматѣ символизма самъ вращается и бѣжитъ; разнообразныя сѣченія временемъ догматическаго крученія и бѣгства даютъ ту же все догматическую систему: и тотъ же кругъ съ треугольникомъ; но ихъ размѣры измѣнчивы; измѣнчиво поставленъ самъ треугольникъ.

Догматъ нашего символизма не знаетъ ни эволюціи, ни возвращенія: онъ—перевоплощается.

Человѣкъ въ томъ кругѣ есть точка: но и точка есть кругъ; треугольникъ вписанъ и въ человѣка: угломъ въ голову, угломъ въ сердце и угломъ въ руку: треугольникъ мы носимъ, треугольникъ мы движемъ мыслью, чувствомъ и волею.

Человѣкъ перевоплощается въ догматѣ; но и догматъ въ немъ перевоплощается—тоже; разнообразію положенія треугольника въ сѣченьяхъ эпохъ и въ сѣченьяхъ индивидуальностей вполне соответствуетъ круговое вращеніе способностей: голова-сердце-рука—мысль-чувство-воля; но мѣняется положеніе треугольника; и вотъ: мысль легла въ сердце; еще поворотъ: и мысль, павшая въ сердце, движетъ правой рукой: и себя волитъ рука въ осмысленномъ чувствѣ; въ то же время и голова себя чувствуетъ волею; сердце волитъ себя—стать, какъ мысль. Мысль, воля, чувство, проходя черезъ умъ, сердце, волю, соединяясь, расширяются въ одной горячей волнѣ—расширяются, соединяются въ Символѣ. Философія мига—вырванное изъ груди и впередъ побѣжавшее сердце; сердце хочеть вращенія: и сердце времени на себя повернулось. Но оно себя не осознало, какъ мысль: поворотъ горячаго сердца, вырваннаго изъ груди и оторваннаго отъ мысли,—поворотъ сгоряча—поворотъ къ эволюціи. «Эволюція»—«м и г ѣ»—«э в о

люція»—вотъ пульсація этого сердца: круговое вращеніе сердца, к р у г ъ
и з ъ п у р п у р а к р о в и, ставшій кругомъ грязнооранжевымъ. Фи-
лософія догматизма—мысль, вырванная изъ мозга: безмозглая висящая кру-
гомъ мысль небеснаго свода—мірового и голубого: но она себя не осознала,
какъ сердце: и застылая, виситъ въ неподвижности, кружа голову смертью:
это старая, уже погребенная старина, старина сѣдого Китая, собралась въ
ней пожрать насъ; голубая лазурь возвращенія Вѣч-
ности приняла въ насъ трупный отѣнокъ.

Наша воля, золотая отъ трескучихъ искръ дѣйствія, оттого-то и вырва-
лась изъ головы и изъ сердца; и въ механикѣ жизни она, какъ левъ, среди
песковъ; золотой ея солнечный свѣтъ сталъ воистину ж е л т о й пустыней.
Такъ зароемъ же въ этой ж е л т о й пустынѣ с и н ѣ ю щ і й разложе-
ніемъ трупъ нашей мысли: мысль въ могилѣ очистится, станетъ снова л а-
з у р н о й, и, мыслью очистится воля: и заискрится солнцемъ. З о л о т о
в ъ л а з у р и соединится въ новую б ѣ л и з н у; такъ кровь станетъ
пурпурной. Человѣкъ же встанетъ тогда надъ механикой эволюціи въ золо-
томъ кругѣ солнца—весь бѣлый и съ пурпурной кровію, какъ надвременный
великанъ. Тогда же и догматъ забьется въ м г н о в е н і и воистину че-
л о в ѣ ч е с к о й м ы с л ь ю, расцвѣтетъ, какъ роза, въ мгновеніи че-
ловѣческимъ сердцемъ, заглаголетъ, какъ солнце мгновенію и въ нашей
общей работѣ.

Символизмъ есть все это.

Андрей Бѣлый.

НАБРОСКИ КЪ КОММЕНТАРІЮ.

Предлагаемыя статьи являются непредназначеннымъ результатомъ нѣкоторыхъ подготовительныхъ работъ къ проектируемымъ «Путеводителямъ» по музыкальнымъ драмамъ Вагнера. Небольшія строго определеннаго размѣра книжки этихъ путеводителей должны прежде всего вмѣщать въ себѣ изложеніе содержанія драмъ и часть музыкальную (анализъ мотивовъ съ многочисленными нотными примѣрами), и только остальное мѣсто можетъ быть удѣлено вводнымъ статьямъ, въ которыхъ поэту даже не все то, что съ необходимостью само собою напрашивается на изложеніе, въ состояніи умѣститься. Ввиду недостатка русской литературы о Вагнерѣ рѣшаюсъ предложить читателямъ нашего журнала цѣлый рядъ набросковъ—только набросковъ, которые и должны стоять къ матеріалу, помѣщаемому мною въ путеводителяхъ въ отношеніи взаимодополненія.

I. Предварительныя замѣчанія.

(Проблема. Къ литературѣ вагнеризма. Ницше о Вагнерѣ).

Во всей исторіи культуры едва ли найдется дѣятель, котораго можно было бы сопоставить съ Вагнеромъ для того, чтобы путемъ сравненія, расширяя или суживая сложившіяся воззрѣнія, найти «слова», способныя дать о Вагнерѣ и объ его дѣлѣ достаточное представленіе, не вызвавъ въ то же время множества недоразумѣній. Конечно, то же самое можно было бы сказать и о Гёте и о другихъ вершинахъ человѣчества; больше того: внимательное изслѣдованіе жизни и характера крупныхъ дѣятелей то же самое вынуждаетъ сказать и о каждой незаурядной индивидуальности, но—именно, какъ о таковой, ибо всякая индивидуаль-

* Подъ этимъ заглавіемъ будутъ печататься статьи о Вагнерѣ различныхъ авторовъ.—Открыть этотъ отдѣлъ въ № 2 переводомъ статьи Х. С. Чемберлена объ автобіографіи Вагнера.

ность по существу своему неопредѣлима и даже неопишима. Говоря же такъ о Вагнерѣ, имѣешь въ виду не столько индивидуальность его,—пусть одну изъ самыхъ сложныхъ и таинственныхъ на нашей планетѣ, сколько особенность его дарованія, вызвавшую къ жизни особенный родъ искусства. Сочетаніе, на примѣръ, въ Шиллерѣ драматическаго поэта и равновеликаго ему философскаго эссеиста или въ Гёте лирика и равновеликаго ему естествоиспытателя—тоже конечно далеко не простыя арифметическія суммы двухъ способностей; въ особенности это такъ у Гёте съ его своеобразнымъ натурализмомъ въ лирикѣ и съ его ясновидящимъ лирическимъ методомъ природовѣдѣнія; но все же важно то, какъ сплетены у Гёте оба элемента въ одинъ органъ, а не то, что они вообще сочетаны; проблема «Гёте» кроется, слѣдовательно, опять-таки въ появленіи среди геніевъ культуры совсѣмъ невѣдомой ранѣ индивидуальности: тогда какъ въ проблемѣ «Вагнеръ» трудно постижимое и формулируемое зависитъ уже отъ самаго сочетанія въ немъ музыкальнаго и поэтическаго дарованій, ранѣ ни въ комъ съ такою равновеликостью никогда не сочетавшихся, такъ что сложность личности Вагнера только затрудняетъ самой проблему, а не является тѣмъ, что ее главнымъ образомъ создавало бы.

*

Великія трудности, которыя представляютъ собою вопросы вагнеровской поэтики и эстетики, привлекли множество изслѣдователей. Въ Лейпцигѣ былъ изданъ Эстерлейномъ четырехтомный Каталогъ бібліотеки о Рихардѣ Вагнерѣ, въ которомъ дана бібліографія только за 1882—1894 г. г. Новѣйшая бібліографія за 1907—1911 гг. составлена редакторомъ вагнеровскаго ежегодника (Richard-Wagner-Jahrbuch IV. 1912) Л. Франкенштейномъ, который издалъ ее и отдѣльной книжкой.

Все растущее количество сочиненій о Вагнерѣ въ такой мѣрѣ «обязываетъ» всякаго, желающаго сказать нѣчто о музыкальной драмѣ и объ ея творцѣ, что... остается только протестовать и сбросить съ себя всѣ обязательства.

Такъ какъ Вагнеръ самъ очень подробно * высказался о своихъ художественныхъ взглядахъ, намѣреніяхъ и произведеніяхъ, то казалось бы, что надлежитъ только придерживаться автентическаго толкованія, прене-

* R. Wagner. Sämtliche Schriften und Dichtungen.

брегая, въ особенности въ небольшомъ очеркѣ, работами вагнеристовъ и постороннихъ изслѣдователей.

Однако, независимо отъ некритичности такого способа изложенія и метода оцѣнки теоріи и практики музыкальной драмы, невозможно основополагаться исключительно на доктринѣ самого Вагнера, во-первыхъ, потому, что она во многихъ частяхъ своихъ носить полемиическій характеръ, съ которымъ связано неизбежное обостреніе формулировки, перехватывающей черезъ край, и потому ведущей неискушенныхъ читателей не столько къ окончательному разумнію, сколько къ безконечному недоразумнію. а во-вторыхъ, оттого, что самое ученіе Вагнера въ свою очередь подвергнуто переработкѣ и истолкованію какъ сторонниками и противниками его, такъ и безпристрастными судьями. Къ сожалѣнію, среди послѣднихъ нѣтъ ни одного, который бы не соединялъ съ безпристрастіемъ самого неинтереснаго и непродуктивнаго безстрастія, связаннаго или съ природнымъ недостаткомъ художественности или съ разочарованностью, какъ слѣдствіемъ богатаго, но во вкусовомъ отношеніи безпринципнаго эстетическаго опыта.

Что касается противниковъ, то они не заслуживаютъ никакого вниманія въ особенности со стороны тѣхъ, кто хочетъ просто ориентироваться въ Вагнерѣ. Никто изъ нихъ не отыскалъ дѣйствительно уязвимаго мѣста музыкальной драмы и изъ всѣхъ ихъ мимоидущихъ возраженій давно можно было бы составить сборникъ антивагнеріанскихъ банальностей, большею частью вдобавокъ противорѣчащихъ другъ другу.

Рѣ ш и т е л ь н ы й противникъ Вагнера, всецѣло его отвергающій, или не признающій за нимъ его генія, а за его идеей (независимо отъ ея осуществленія) великаго и притомъ не только художественнаго значенія, такой противникъ Вагнера оказался бы внѣ твердынь германо-европейской культуры и считаться съ нимъ было бы столь же напраснымъ дѣломъ, какъ, напримѣръ, съ мнѣніемъ о Вагнерѣ негра или малайца.

Ч а с т и ч н ы й противникъ Вагнера, который оказался бы способнымъ отмѣтить уязвимое мѣсто вагнеризма, конечно не съ тѣмъ, чтобы нанести ударъ самому Вагнеру, а всему тому, что, какъ сорная трава, выросло на почвѣ лжевагнеріанства, такой критикъ былъ бы крайне желателенъ, но ждать его можно лишь тогда, когда пронесутся мимо мутныя волны музыкальнаго эстетства и модернизма, и міръ увидитъ новаго художника звука,—Антивагнера, не въ смыслѣ протестанта по отношенію къ основному въ Вагнерѣ, а въ смыслѣ живого продолжателя довагнеровскихъ музыкальныхъ началъ, воспріявшаго однако изъ вагнеризма то, что само явилось естественнымъ ихъ ростомъ. Только основополагаясь

на творчество очень крупного «чистаго» музыканта послѣ Вагнера, а къ послѣднему подойдя съ любовью и безъ малѣйшаго сомнѣнія въ великой цѣнности музыкальной драмы для всей культуры и въ великомъ значеніи ея для дальнѣйшаго развитія отдѣльныхъ искусствъ и въ особенности музыки, будетъ въ состояніи этотъ ожидаемый первый критикъ Вагнера произвести оцѣнку всего явленія вагнеризма, намѣтивъ его опасности, тѣснины и еще яснѣе обозначивъ его неизсякаемый творческій источникъ и выходя къ широкимъ далямъ. Ибо все-таки музыка, о которой Гёте однажды, въ свихъ *Аннапахъ*, восторженно преувеличенно выразился, что все эстетическое будто исходитъ изъ нея и все въ нее, какъ къ своему истинному элементу возвращается, конечно является и у Вагнера неволью первымъ искусствомъ, хотя бы первымъ изъ равныхъ.

Въ ожиданіи будущаго безпартійнаго критика Вагнера, для ориентировки въ этомъ грандіозномъ явленіи, остается слѣдовательно изучать книги его горячихъ сторонниковъ. Надо отдать имъ полную справедливость: даже со всею осторожностью вчитываясь въ ихъ идеологію и осмотрительно выбирая въ ней только очевидно правильное и безусловно пріемлемое, вскорѣ приходишь къ убѣжденію, что почти все уже сказано о Вагнерѣ,— все, что можно было сказать, исходя изъ великаго его наслѣдія и пользуясь его искусствомъ, какъ комментариемъ къ его драматургіи и къ его міровоззрѣнію, а его теоретическими сочиненіями, какъ комментариемъ къ его художественной практикѣ.

Несмотря однако на этотъ выводъ объ исчерпывающемъ пока ориентировочномъ значеніи литературы вагнеристовъ, сознаешь, что въ двухъ направленіяхъ движеніе возможно даже сейчасъ: одно, это—свободное описаніе интимно-личнаго своего подхода къ Вагнеру и соответственная этому переоцѣнка отдѣльныхъ моментовъ вагнеризма, противопоставленная болѣе или менѣе соборно установленной байрейтской догмѣ; другое нынѣ возможное и далеко неиспользованное еще направленіе—обратно первому: оно не субъективно, а объективно, и притомъ уже слышкомъ, пожалуй, объективно для правовѣрныхъ вагнеристовъ; заключается оно въ томъ, чтобы, нисколько не боясь «отлученія» за нарушеніе байрейтскаго драматургическаго канона, технически изслѣдовать отдѣльно музыку драмъ Вагнера, какъ если бы она была «чистой», а не «прикладной». Ель небольшомъ очеркѣ приходится поневолѣ отказаться отъ обоихъ направленій и за исключеніемъ, быть можетъ, всего нѣсколькихъ отступающихъ парентезъ дать только необходимое и какъ бы безспорное. Отсюда въ свою очередь понятно и то, что, не желая испещрять страницы кovich-

ками и ссылками на сочиненія, которыми пользовался, авторъ ограничится небольшимъ спискомъ главныхъ работъ, признаваемыхъ имъ основными, и лишь изрѣдка, именно тамъ, гдѣ ему хотѣлось бы снять съ себя прямую отвѣтственность за сказанное, и тамъ, гдѣ будетъ приведена не только общая вагнеріанская мысль, но и рѣзко индивидуальная ея формулировка, будетъ дана точная цитата.

Изо всего написаннаго о Вагнерѣ какъ его сторонниками, такъ и его противниками безъ сравненія лучшее принадлежитъ перу Ницше. Его Р и х а р д ъ В а г н е р ѣ в ѣ Б а й р е й т ѣ—первый и притомъ самый прекрасный, сильный и благородный образецъ вагнеріанской литературы.

Въ этой удивительной книгѣ все сказано и многое не скрыто. Каждый разъ, когда, послѣ вновь полученныхъ отъ той или другой музыкальной драмы впечатлѣній, возьмешь въ руки этотъ философскій «паанъ», поражаешься его жизненностью; до чего каждая строка его насыщена переживаніями и потому таить въ себѣ (а иногда утаиваетъ) намекъ на мысли о Вагнерѣ, часто какъ бы исключаютъ другъ друга и все же равно правдивы...

Конечно, четвертое Несвоевременное Размышленіе по образу мыслей и по отправной точкѣ почти вполне правовѣрно-вагнеріанское, но именно благодаря этому «почти» оно гораздо болѣе, нежели всѣ другія, приближается къ той будущей ожидаемой критикѣ Вагнера, о которой говорено выше. Пока послѣдней нѣтъ, всякій, подходящій къ Вагнеру, обязанъ внимательно изучить это Размышленіе* и никакіе «путеводители» не призваны хотя бы отчасти замѣнить ему Размышленіе Ницше, которое на первыхъ порахъ должно быть непремѣннымъ *vademecum*. Огромное значеніе для правильного подхода къ музыкальной драмѣ и для постиженія организующихъ ее началъ имѣетъ и первое крупное сочиненіе Ницше Р о ж д е н і е т р а г е д і и, не даромъ посвященное Вагнеру и являющееся трудомъ, все еще недостаточно оцененнымъ и открывающимъ новую эру въ наукѣ объ искусствѣ**.

Но и изъ всего написаннаго противниками Вагнера, какъ на это было указано выше, лучшее принадлежитъ опять таки Ницше. Конечно *Nietzsche contra Wagner* и *Fall Wagner*, несмотря

* См. Полное собраніе сочиненій томъ II. Москва 1909 г. Въ этомъ томѣ напечатанъ мой комментарий къ Р. Вагнеру въ Байрейтѣ, разъясняющій между прочимъ нѣкоторыя двойственныя мѣста путемъ сопоставленія ихъ съ набросками изъ посмертныхъ сочиненій Ницше.

** Послѣ Ницше наиболѣе выдающимися теоретиками вагнеризма являются Х. С. Чемберленъ, Ф. Листъ, Г. ф.-Вольфогенъ и Г. ф.-Штейнъ. Лучшие біографы—Глазенаппъ, Таппертъ и Мункеръ. Подробнѣе о нѣкоторыхъ изъ названныхъ здѣсь писателяхъ будетъ сказано позднѣе.

на полную зрѣлость, великолѣпіе, красоту, сочность, выдержку, сосредоточенность отдѣльных мѣстъ, все-таки какъ памфлеты не могутъ выдержать сравненія съ Р. Вагнеромъ въ Байрейтѣ; и это—такъ при всей молодости автора Размышленія, несмотря на всю явную «зелень» иныхъ мѣстъ этого труда, въ которомъ вѣдь налицо—пласты трехъ десятилѣтій, ибо Ницше съ 14 лѣтъ думалъ упорную думу о Вагнерѣ и только 32 лѣтъ повѣдалъ о ней. Конечно, оба антивагнеріанскія сочиненія гораздо дальше отъ идеальной критики музыкальной драмы, нежели четвертое Несвоевременное: Ницше, оттолкнувшись отъ одного берега, очутился на мели другого и, конечно, попади онъ въ фарватеръ, у насъ была бы вѣрнѣйшая изъ возможныхъ оцѣнокъ Вагнера... Но все-таки, если ужъ читать что-нибудь противъ Вагнера, то спать Ницше, и притомъ не только названные памфлеты, но и всѣ наброски, написанные во время и вскорѣ послѣ работы надъ Р. Вагнеромъ въ Байрейтѣ и около того времени, когда возникли памфлеты. Кромѣ того необходимо замѣтить, что по всѣмъ шестнадцати томамъ Ницше разсѣяно множество отдѣльных афоризмовъ и замѣчаній о Вагнерѣ, часто слабо замаскированныхъ тѣмъ, что вмѣсто имени автора Кольца рѣчь идетъ какъ бы просто о художникѣ, актерѣ или музыкантѣ.

Если кто пожелалъ бы познакомиться съ новѣйшимъ образчикомъ антивагнеріанской литературы, тому можно посоветовать прочесть статью Леопольда Циглера, напечатанную въ нѣмецкомъ изданіи Логоса (В. I. N. III. 1910—11). Въ ней сведено на 33 страницахъ все, что тысячу разъ повторялось противъ Вагнера, начиная со строгаго пуриста Ганслика и кончая сентиментальными любителями стараго покроя, отстаивающими доступную мелодичность, начиная съ геніальнаго и до конца прошедшаго сквозь вагнеризмъ Ницше (который, борясь со своимъ кумиромъ въ «плоскости Послѣдняго», напрасно перенесъ поле сраженія въ область эстетическую) и кончая позитивистическими скопцами въ родѣ Макса Нордау, которыхъ въ такомъ количествѣ породилъ ХІХ вѣкъ.

*

Въ заключеніе авторъ выражаетъ надежду, что знающіе литературу о Вагнерѣ не стануть упрекать его въ весьма понятныхъ замимствованіяхъ у столповъ вагнеризма или въ субъективныхъ отгѣнкахъ, приданныхъ иной разъ воззрѣніямъ послѣднихъ; (правовѣрные вагнеристы-фанатики вѣроятно въ ближайшей статьѣ предлагаемаго опыта

высмотреть кое-что еретическое); остальные же читатели пусть не думают, что все, сказанное здесь принадлежит *всецѣло* къ личнымъ размышленіямъ и выводамъ автора.

II. Миѳъ, мистерія, символъ и мистика.

Кольцо Нибелунга сильнѣе и совершеннѣе всѣхъ другихъ музыкальныхъ драмъ Вагнера обнаруживаетъ его миѳотворческую стихію. Въ тетралогіи Вагнеръ занимаетъ въ отношеніи къ своему родному германскому миѳу ту же (давно въ Европѣ забытую) позицію, которую нѣкогда занимали эллины: Гомеръ и Эсхиль. Представителямъ христіанской Европы до Вагнера рѣдко и лишь мгновеніями удалось пробиться къ этой позиціи; такъ—Шекспиру (напримѣръ, въ Бурѣ), Гете, нѣкоторымъ «романтикамъ», напримѣръ Брентано (миѳъ о Лоре-Лай), а въ Россіи—Гоголю. Эта позиція доступна лишь такому художнику, который помимо личной геніальности и помимо непреднамѣренной и неразрывной связи съ народомъ, его породившимъ, обладаетъ дѣйственной вѣрой въ то, во что нѣкогда вѣрили его предки и что, если не считать просто-народа, продолжаетъ жить какъ блѣдное многократно преломившееся платоническое «воспоминаніе» или какъ смутное предчувствіе и ного въ будущемъ у немногихъ... чудаковъ.

Безъ этой вѣры нѣтъ «наивнаго» миѳотворчества, а возможно только «сентиментальное» внесеніе миѳологическихъ и этнографическихъ элементовъ въ искусство. Изъ сказаннаго не слѣдуетъ вовсе, что, во-первыхъ, миѳотворческой художникъ Европы является своего рода суевѣромъ и старовѣромъ, внутренне перешедшимъ изъ христіанства въ язычество, (хотя мыслимъ и такой случай), и, во-вторыхъ, что неосуществимо расширеніе миѳотворческой области проведеніемъ моста, соединяющаго данный этнической миѳъ съ христіанствомъ; самъ Вагнеръ черезъ Сумерки боговъ послѣ искушеній и отравъ Тристана проникъ въ мистерію Парсифаля; до него Гете строилъ подобный же мостъ въ Фаустѣ; еще раньше католически скрестилъ античные и христіанскіе мотивы Данте...

Безъ этой вѣры, несмотря ни на какое дарованіе художника, использованіе имъ *миѳическихъ* образовъ и событій дастъ не *символы*, а только фигуры и фабулы, такъ какъ эти образы и событія минуютъ стадію *мистическаго* переживанія; а въ такомъ случаѣ всякая подлинная, (т.-е. прошедшая эту стадію) *метафизика*, напримѣръ, Якоба Бѣме, Джордано Бруно, Плотина, Платона окажется, правда съ другого конца, но несравненно

ближе къ миѳу, нежели немиѳотворческое искусство, полунаучно художественно воскрешающее народныя вѣрованія съдой старины.

Чтобы облегчить вовсе непосвященному въ эти вопросы читателю совершенно необходимое для пониманія подвига Вагнера теоретическое усвоеніе его позиціи, надлежитъ хотя бы вкратцѣ сопоставить значенія только что упомянутыхъ терминовъ. Пусть послужитъ для этого слѣдующая схема, имѣющая, конечно, смыслъ лишь первоначальнаго руководства.

Вѣра въ чудо. (Благодать).

(Предпосылка религіи). Миѳъ (Тео- и космогонія).

Религія. (Образъ міра).

Художественное творчество. (Путь).

Фактическая причинность въ мистеріи и символизмъ.

Теургія.

Символическая мистика.

Мистическое переживаніе,

какъ внутренній опытъ.

ИДЕЯ—ИСТИНА.

Внутренній опытъ,

какъ мистическое переживаніе.

Аллегорическая мистика.

Натуральная магія.

Логическая причинность понятій и ихъ аллегоризмъ.

Теоретическое творчество. (Путь).

Наука. (Образъ міра).

(Предпосылка науки). Метафизика. (Натурфилософія).

Вѣра въ знаніе. (Власть).

См. Примѣчаніе къ схемѣ послѣ статьи.

Если въ центрѣ поставить Идею, какъ Истину, то движеніе къ ея познанію, закрѣпленію, воплощенію мыслимо съ двухъ сторонъ; и съ той и съ другой это движеніе возможно лишь при наличности или вѣры въ чудо (что не слѣдуетъ смѣшивать съ малодушнымъ требованіемъ чуда, какъ доказательства), или вѣры въ знаніе (что опять-таки не слѣдуетъ смѣшивать съ научнымъ суевѣріемъ, съ вѣрой во всезнаніе); одинъ путь—религіи и искусства, другой—науки и философіи; творчество и тамъ, и здѣсь одинаково таинственно, ибо высшее теоретическое творчество (отличное отъ рядовой научно-разсудочной работы) требуетъ столь же (если еще не болѣе) наитія, вдохновенія, нежели творчество художественное; если творчество (все равно: по ту или другую сторону Идеи—Истины) неотвратимо обращено къ Послѣднему (слѣдовательно: къ знанію *realissimum*'а или къ реальному Чуду), то это—знакъ, что творящій имѣлъ, имѣть или

будеть имѣть высокое внутреннее мистическое переживаніе; въ зависимости отъ размѣровъ его дарованія, объема и содержанія его личности и твердости его характера, а также и отъ свойствъ того коллектива, къ которому онъ принадлежитъ, его творчество болѣе или менѣе прочно и полно заключится въ художественную систему мистическихъ символовъ или въ теоретическую систему метафизическихъ аллегорій.

И тамъ и здѣсь мы имѣемъ дѣло съ мышленіемъ. Въ первомъ случаѣ мыслятъ образами, которые представляютъ собою плоды способности къ опыту и къ наблюденію творческаго воображенія; во второмъ случаѣ мыслятъ понятіями, которыя представляютъ собою плоды способности къ отвлеченію и къ обобщенію творческаго разсужденія.

И тамъ и здѣсь налицо свой «законъ достаточнаго основанія», своя причинность, своя взаимозависимость. Въ метафизикѣ требуется логикой причинная связь понятій, аллегорически вѣщающихъ о томъ знаніи, что за предѣлами только возможнаго сочетанія въ единство многообразныхъ воспріятій; въ мистикѣ необходимо заложена своя не логическая, но реальная, фактическая причинность, которая и связуетъ образы мистерій, символически несущіе съ собою и обрядно-повторяющіе «непостижное уму» чудо.

Для полнѣйшаго уразумѣнія только-что сказаннаго, надо умѣть совершенно отчетливо различать символъ и аллегорію. Отсылая особенно интересующихся къ сочиненіямъ теоретиковъ символизма, (каковыми въ Россіи являются Вячеславъ Ивановъ и Андрей Бѣлый), приведу три опредѣленія Гете, котораго не безъ основанія считаютъ отцомъ символизма, т.-е. впервые и вполне осознавшимъ символичность высокаго искусства.

«Истинная символика тамъ, гдѣ особенное является представителемъ болѣе общаго, но не какъ сонъ и тѣнь, а какъ жизненно-мгновенное открытіе неизслѣдимаго» (Spr. № 273).

«Символика превращаетъ явленіе въ идею, идею въ образъ и притомъ дѣлаетъ это такъ, что идея пребываетъ навсегда въ образѣ и безконечно-дѣйственной и недостижимой и пребудетъ несказанною, даже будучи высказанною на всѣхъ языкахъ» (Spr. № 743).

«Аллегорія превращаетъ явленіе въ понятіе, понятіе въ образъ, но въ такой, въ которомъ понятіе должно держаться и изъ котораго оно должно получаться постоянно все въ томъ же ограниченномъ и окончательномъ видѣ, и это должно быть такъ сдѣлано, чтобы понятіе всегда узнавалось и высказывалось по этому образу» (Spr. № 742).

Гете говоритъ о поэтической и изобразительной аллегоріи въ отличіи ея отъ символовъ и это противопоставленіе надлежитъ себѣ усвоить прежде

всего. Но затѣмъ примѣнительно къ тому, что было сформулировано выше, именно къ художественной системѣ мифическихъ символовъ и къ теоретической системѣ метафизическихъ аллегорій, приходится имѣть ввиду и иного рода противопоставленіе: именно, съ одной стороны—символь мифическій, т.-е. такой, который является представителемъ не только болѣе общаго, но и болѣе первичнаго стихійнаго, чего-то, стоящаго въ началѣ и въ концѣ всякаго временнаго процесса; съ другой же стороны—аллегорію не художественную, а метафизическую, т.-е. такую, о которой *mutatis mutandis* слѣдовало бы сказать словами Гете, что сначала она превращаетъ явленія въ понятіе, но затѣмъ превращаетъ понятіе въ терминологическій знакъ, въ которомъ нормальный (категоріальный) теоретикопознавательный смыслъ понятія частью сдвинуть и вложена взамѣнъ того иная (идейная) значимость, узнана мая и высказываемая иногда по перекликающемуся съ нею мифическому образу. (Примѣры: *Brahman*, *Prajapati Logos*).

Слѣдовательно (кстати замѣтить здѣсь), аллегорія въ области теоретическаго творчества производитъ дѣйствіе, обратное тому, которое оно выполняетъ въ творествѣ художественномъ; въ первомъ случаѣ она оплодотворяетъ, въ послѣднемъ—обезпложиваетъ, ибо въ первомъ случаѣ теоретикъ мистически прорывается къ самой идеѣ, въ послѣднемъ же художникъ, обходя идею и оставляя въ сторонѣ мистическій путь, одерживаетъ легкую побѣду, разсудочно облекая понятія (т.-е. абстракціи идей), въ готовое платье своего искусства...

Различіе отраженій одного и того же образа міра въ сознаніи религіозномъ и въ сознаніи научномъ каждымъ принимается какъ фактъ вполне понятный и нисколько не могущій смутить ни совѣсти просвѣщеннаго молитвенника, вѣрующаго въ чудо, ни совѣсти благочестиваго математика, вѣрующаго въ знаніе. Но различіе это начинаетъ смущать духъ по мѣрѣ того, какъ вступаешь въ области, словно непосредственнѣе приближающіяся къ идеѣ-истинѣ, въ области, гдѣ полярность той и другой вѣры постепенно слабѣетъ, гдѣ съ двухъ разныхъ сторонъ наблюдается одно и то же стремленіе: осуществить идеаль въ жизни (разумѣется не только въ личной, но болѣе или менѣе въ общей), а для этого познать закрѣпить воплотить идею,—конкретно—объективно—реально. Стремленіе это—очевидно и въ мифѣ и въ метафизикѣ (конечно и въ трагическомъ мифѣ и въ пессимистической метафизикѣ); но это стремленіе, а вмѣстѣ съ нимъ и то вышеуказанное смущающее различіе съ особенною яркостью выступаетъ въ области мистики, вплотную подходящей съ двухъ

сторонъ къ идеѣ-истинѣ; помимо двухъ основныхъ типовъ мистицизма художественно-символическаго и теоретико-аллегорическаго, которые въ наиболѣе творческихъ своихъ проявленіяхъ отливаются въ созданіи (или воссозданіи) міа и въ системахъ метафизическихъ, существуютъ типы синтетическіе, переходные, двойственные, еще болѣе смѣшанные и наконецъ прямо хаотическіе... Не даромъ у несомнѣннаго мистика Гете, вопрошавшаго, не лежитъ ли зерно природы въ сердцѣ человѣка, вырвались по адресу иной мистики выраженія въ родѣ «схоластика сердца», «діалектика сердца»; «соблазнительница, изрекающая о вещахъ, къ которымъ человѣкъ не въ состояніи добраться обычнымъ путемъ разсудка, разума и религіи»; «пещера Трофонія, въ которую пусть каждый погружается на свой страхъ и рискъ»... (Spr. №№ 295 etc. 328).

Итакъ, религія даже словно противопоставляется мистическому соблазну; и это—не обмолвка; въ другомъ афоризмѣ Гете говорить (имѣя въ виду христіанство и его тайнства), что въ предѣлахъ той религіи, «которая включаетъ подлинныя мистеріи, нѣтъ мѣста мистицизму»... Этимъ все сказано, ибо никакой схоластики и діалектики не надо тамъ, гдѣ переживается сама истина, гдѣ падаетъ дѣленіе на міръ внѣшній и міръ внутренній, гдѣ соприкасаются объектъ и субъектъ; гдѣ, слѣдовательно возникаетъ жизнь истины и начинается истинная жизнь.

Но мистеріи, не какъ произведенія міоотворческаго искусства. созданнаго гениальною индивидуальностью, а какъ всенародно воспринимаемого вѣчнаго возвращенія міа, съ его (sui generis) причинностью событій, съ неотдѣлимостью въ немъ слова отъ дѣйствія—этого, повидимому, не дожидаться и ашей культурѣ... Символизмъ есть то духовно-жизненное начало, которое намъ доступно и надъ утонченіемъ и разработкой котораго надлежитъ намъ трудиться.

Какое же происхожденіе символизма въ отношеніи его къ міру внутреннему, который онъ стремится сознательно соединить съ міромъ внѣшнимъ такъ, какъ это изначально само собою соединено въ живомъ міа? Воспріятіе событій и явленій міра внутренняго конечно не можетъ быть самостоятельно доведено до степени представленія, не въ состояніи найти для себя чистаго (не «эмпирическаго») выраженія; чистѣйшій мистикъ обреченъ на созерцательное молчаніе и бездѣйствіе; внутренній опытъ не только не нуждается, но прямо сторонится чувственныхъ представленій извнѣ; всякое же движеніе къ передачѣ, къ воплощенію внутренне-воспріятого сопровождается невольнымъ естественнымъ схватываніемъ именно этихъ (во время прохожденія внутренняго опыта избѣгаемыхъ) представле-

ній вѣшняго міра, чувственихъ образовъ, формъ, красокъ, звуковъ; непреложенъ законъ, устанавлюющій отсутствіе ихъ посредства тамъ и неизбежность его здѣсь; отсюда, нѣчто наиболѣе для чловѣка непосредственное передается наиболѣе посредствующимъ путемъ; сознательное же усовершенствованіе этого соединительнаго пути есть дѣло символизма и символическаго искусства.

Другой путь, именно путь аллегорической теоріи, часто выбираемый мистикою, представляется съ перваго взгляда менѣе посредствующимъ, болѣе прямымъ и чистымъ; но это лишь потому, что онъ—болѣе отвлеченный и оттого, конечно, отчасти удобнѣе, такъ какъ на немъ не встрѣтишь камней преткновенія въ видѣ излишней вѣшной вещественности, неотдѣлимой отъ конкретныхъ символическихъ образовъ; и многіе мистики увлеклись гладкостью этого пути, ушли въ схоластическую діалектику внутренняго чувства, постепенно теряя изъ сознанія различіе между абстрактностью вѣшняго выраженія и особенной конкретностью внутренняго воспріятія, ставя знакъ равенства между отвлеченностью и отрѣшенностью...

Такъ или иначе, съ литературной точки зрѣнія рѣчь мистика—(т.-е. или не дошедшаго до мифотворческой мистеріи художника, или не дошедшаго до метафизической системы мыслителя или, наконецъ, мистически-созерцательнаго полухудожника-полумыслителя)—всегда останется рѣчью знаковъ, сигнализирующихъ немногимъ родственнымъ душамъ; всегда останется только средствомъ для улавливанія послѣднихъ; только порывомъ высказать, чтѣ на сердцѣ; такая рѣчь—не самостоятельна, не монументальна; оттого культуро-созидательное значеніе ея невелико; строго говоря, это—не рѣчь, а діалектъ, распадающійся на множество «нуменальныхъ» жаргоновъ; аллегорія (притомъ двоякая) и символъ большею частью переплетаются и смѣшиваются въ ней; но, даже и не смѣшиваясь, они теряютъ свою полноцѣнность и представляютъ собою своего рода семіотику, т.-е. сводъ такихъ вѣшнихъ признаковъ, по которымъ приблизительно можно догадываться о происходящемъ внутри. Понятно, что при этомъ семіотическомъ характерѣ здоровый и отчетливый дуализмъ религіи и науки исчезаетъ у многихъ мистиковъ и замѣняется мутнымъ и нездоровымъ монизмомъ; различіе научнаго и религіознаго отраженій образа міра здѣсь не терпимо, ибо вѣдь здѣсь мнѣть непосредственно передать непосредственное воззрѣніе величайшей истины. Но только на первыхъ порахъ могло смущать это различіе сопоставляющаго мистику и метафизику; смущеніе при болѣе углубленномъ взглядѣ на то и другое смѣняется радостной увѣренностью, какъ въ

томъ, что въ миѳѣ все гармонически примирено, такъ и въ томъ, что внѣ миѳа, и въ частности въ метафизикѣ, этотъ монизмъ неизбежно долженъ преодолѣваться, оставаться за кулисами; въ специфической же мистикѣ самый монизмъ вопіеть о неискоренимомъ дуализмѣ образа міра и тѣмъ самымъ не перестаетъ смущать всѣхъ, кромѣ самихъ специфическихъ мистиковъ.

Такимъ образомъ мистицизмъ, какъ внутренній опытъ, какъ особый путь, необходимъ и для теурга и миѳотворца, и для натурального мага и метафизика, но мистицизмъ какъ особый смѣшанный способъ выявленія данныхъ этого внутренняго опыта, вовсе не необходимъ и отчасти является суррогатомъ мистеріи, заключающей въ себѣ достиженіе того, къ чему мистикъ только стремится, что имъ постигается лишь на мигъ и переживается лишь внутренне-субъективно и что только иллюзорно и несовершенно отражается въ его твореніяхъ. Слѣдовательно осуществленіе того, чего хочетъ мистика, подошедшая вплотную къ Идеѣ-Истинѣ, происходитъ въ сторонѣ и выше отъ нея. въ области фактической причинности мистеріи (какъ таинства); а наиболѣе полное отраженіе этого осуществленія имѣетъ мѣсто въ мистеріи, какъ въ высшемъ художественномъ миѳотворчествѣ.

Подводя итоги сказанному, можно слѣдующимъ образомъ сопоставить значенія миѳа, метафизики и мистицизма.

Миѳъ, какъ событіе, трансцендентное исторіи, мистерія, какъ сакраментальный обрядъ, въ которомъ осуществляется вѣчное возвращеніе миѳа, и, наконецъ, мистическое переживаніе какъ безъ-образное (во внутреннемъ опытѣ индивидуальной души происходящее) явленіе миѳа, какъ переживаніе, безъ котораго художникъ не становится миѳотворцемъ, а мыслитель—метафизикомъ; затѣмъ: миѳотворческое искусство и высшій видъ его драматическая мистерія, какъ символизированіе данныхъ внутренняго опыта въ миѳическихъ образахъ и событіяхъ, и, наконецъ,—метафизическое творчество, какъ научно-аллегорическое отраженіе тѣхъ же данныхъ, непосредственно невыразимыхъ, вотъ—терминологическая схема, которую прежде всего необходимо отчетливо усвоить себѣ, если желаешь отнестись къ произведеніямъ Вагнера не только какъ къ музыкально-сценическимъ пьесамъ на сюжеты германскихъ сагъ и легендъ.

Примѣчаніе къ схемѣ. Хотя данная схема, какъ уже замѣчено, имѣетъ лишь провизорное значеніе и авторъ не обязанъ (да и не можетъ, не отступая вовсе отъ темы) подводить подъ нее фундаментъ и обводить ее стѣною, чтобы оборонить отъ правомѣрныхъ и неправомѣрныхъ нападеній,

но кажется все-таки нелишним привести нижеслѣдующія три соображенія.

I. Возможны ли «Prolegomena ко всякой (?) будущей метафизикѣ, которая могла бы выступить какъ наука», возможно ли такое «предисловіе» въ свою очередь безъ метафизики пусть сокровенной, и... оттого только еще болѣе мистичной и подлинной,—вотъ въ чемъ вопросъ? Схематизирующая таблица можетъ дать здѣсь на этотъ коренной вопросъ лишь отвѣтъ отрицательно-голословный. Kritische Besonnenheit Канта есть конечно осмотрительность, но такая осмотрительность, которая можетъ являться исключительно отъ озаренія свѣтомъ Истины; здѣсь Sinn и Sonne реально коснулись другъ друга и хотя бы на мгновение, но слились воедино. Трансцендентальные моменты Критики чистаго разума образовали метафизическій трамплинъ для всяческихъ—настоящихъ, будущихъ, возможныхъ и «невозможныхъ»—трансцендентальныхъ методологій, которыя захотѣли бы выступить какъ научная философія. Но осознаніе метафизичности этого трамплина (отъ котораго несутся къ новой наукѣ, къ гносеологіи, создающей въ свою очередь общую базу лишь для родственной группы метафизическихъ системъ), само осознаніе это и представляетъ собою высшее и острѣйшее проявленіе критицизма; тогда какъ неосознанность или отрицаніе метафизичности въ данномъ случаѣ есть все еще недостаточная критичность, все еще тотъ самый догматизмъ, съ которымъ хотятъ вести борьбу критицисты. Желаніе быть болѣе Кантомъ, нежели самъ Кантъ, и срѣзаніе съ него метафизическихъ шишекъ (которыя, будучи сняты въ одномъ мѣстѣ, появляются въ другомъ) не есть исключительно правильное слѣдованіе завѣтамъ его критицизма: это—превращеніе его гениальной наивности, (которую наивно отрицать въ себѣ имѣлъ право только онъ самъ) наивности относительно критицистической «чистоты» въ догматичный приказъ очиститься во чтобы то ни стало, хотя бы содрвавъ себѣ кожу; допущеніе этой «наивности» и использованіе ея въ цѣляхъ познанія и творчества есть, можетъ быть, болѣе настоящее кантіанство, ибо не критично предполагать, что можешь стать до конца и только критичнымъ. Итакъ, схема не отрицаетъ четко сформулированныхъ научно-философскихъ предпосылокъ возможной въ будущемъ метафизической системы, но въ то же время, не боясь нелогичности, утверждаетъ, что созиданіе этихъ предпосылокъ Кантомъ нуждалось опять-таки въ своего рода предпосылкѣ, хотя бы въ видѣ нѣкотораго метафизическаго зерна при всей зыбкости очертаній—незыблемаго и при всей его внутренней осознанности мыслителемъ—не-

опредѣлимаго. Такое зерно чувствуется особенно въ трансцендентальномъ ученіи объ элементахъ, напримѣръ въ трансцендентальной эстетикѣ или въ главѣ о схематизмѣ чистыхъ понятій разсудка.

II. Слово р е л и г і я по глубокому предположенію Лактанція происходитъ отъ religare (привязывать, прикрѣплять), а не отъ relegere (тщательно обдумывать); схема, построенная въ предполагаемой статьѣ, подразумѣваетъ подъ религіей образъ міра, противоположный, но не противорѣчивый образу, слагаемому наукой; этотъ образъ имѣетъ различныя очертанія въ зависимости отъ того или другого христіанскаго или нехристіанскаго вѣронсповѣданія; этотъ образъ есть отраженіе образа того божества, къ которому «привязанъ» данный народъ; схема постулируетъ возможность сочетанія противоположностей обоихъ образовъ, научнаго и религіознаго; обнаружившуюся невозможность этого сочетанія она принимаетъ за знакъ того, что либо тамъ, либо здѣсь вкралась фальшь или муть, что искажены образы, а вовсе не вскрыта ложь двоякости устремленія духа человѣческаго.

III. Почему путь теоретическаго творчества стоитъ подъ знакомъ власти, а путь художественнаго—подъ знакомъ благодати? Таково нормальное соотношеніе, и, что это такъ, явствуетъ изъ случаевъ обратныхъ: искусство, проникнутое демонизмомъ, стремится къ власти, притомъ подчиняющей уже не только природу, но и самый духъ; эстетика теоретизированія, самодовлѣющая архитектурическая стройность и законченность системъ, красоты логики и діалектики, все это является отказомъ отъ власти, и становится въ высшихъ своихъ проявленіяхъ (какъ у Аристотеля или у Гегеля) божественной игрой, лишенной всякаго лукавства, свойственнаго наукѣ съ ея «рабочими гипотезами»,—игрой, которою можетъ быть спасались сами игравшіе.

Сентябрь 1913.

Эмилій Метнеръ.

Marginalia.

Вольфингъ. «Модернизмъ и Музыка».—Зенкевичъ, «Дикая Порфира».—
Гуро, «Осенній Сонъ».

1.

Въ книгѣ Вольфинга «Модернизмъ и Музыка»,—книгѣ бранчливой (такъ умѣютъ сердиться, кажется, только музыканты), книгѣ «фанатической», «реакціонной» и уже, конечно, полемически-несправедливой (такъ скажутъ, не безъ нѣкотораго основанія, ея противники, мы же повторяемъ эти эпитеты иронически, не боясь ни такого «фанатизма», ни такой «реакціи» и не требуя совмѣщенія въ одномъ лицѣ Марса и Эмиды),—книгѣ, прежде всего, глубокой, благородной, острой и дѣльной,—часто ведется рѣчь о Діонисѣ. Пишущій эти строки прилежно занимался этою темой и съ интересомъ прислушивается къ тому, что говорятъ о ней современники: отсюда побужденіе къ написанію нижеслѣдующихъ замѣчаній. Но книга, въ настоящую минуту, не подъ рукой у пишущаго: замѣчанія случайны, они основываются на воспоминаніяхъ о прочитанномъ и не представляютъ собой методическаго разбора воззрѣній Вольфинга на существо и значеніе Діонисова начала въ музыкѣ и культурѣ.

Впрочемъ, и самъ авторъ касался этой темы лишь мимоходомъ и, очевидно, не сказалъ и малой доли того, что думаетъ о столь важномъ предметѣ. Ибо по многимъ признакамъ явно, что Діонисъ слишкомъ многое значить для него самого, и какъ для одержимаго духомъ музыки, и какъ для человѣка духовной жажды. А о Діонисѣ трудно говорить тому, чье сердце имъ переполнено; бѣжать отъ Діониса—вотъ чего хочетъ законъ самосохраненія въ человѣкѣ, слышавшемъ его зовы... и автору часто хочется—бѣжать!

Есть и другой признакъ, свидѣтельствующій о томъ, что проникновеніе въ Діонисову тайну не чуждо душевному опыту автора: это—его негодующій протестъ противъ злоупотребленій именемъ Діониса, противъ

многообразныхъ проявленій лже-діонисійства въ модернизмѣ. Здѣсь нельзя быть достаточно непримиримымъ: въ подавляющемъ большинствѣ случаевъ, когда модернизмъ рядился въ небриды оргіазма, мы имѣли дѣло съ кошунствомъ и жалкимъ, кореннымъ непониманіемъ Діонисовой стихіи.

Но, помимо того священнаго ужаса передъ Діонисомъ, который вѣдомъ только его познавшимъ, есть для Вольфинга еще и особенное основаніе остерегаться своего собственнаго бога — бога музыки. Вольфингъ видитъ въ музыкальномъ модернизмѣ попытку и умысль—«развоплотить» музыку (какъ говорятъ теософы тамъ, гдѣ мы, въ закоренѣломъ матеріализмѣ нашемъ, сказали бы просто «умертвить»). Въ самомъ дѣлѣ; духъ музыки безсмертенъ, имя ему — Діонисъ; тѣло же — форма — можетъ разложиться. Вѣдь Діонисъ — не богъ формы; онъ — богъ всѣхъ формъ и ни одной, какъ пребывающей; онъ — божественный принципъ текучей смѣны воплощеній, и всегда, конечно, хочетъ разрушить полонившую его форму, какъ разрушить стремится и маску смертнаго человѣка, имъ одержимаго... Но Вольфингу дорого искусство музыки, какъ ея воплощеніе; онъ защищаетъ ея земную, тѣлесную жизнь,—какъ Ахиллъ, у Глука, защищаетъ дѣву Ифигенію отъ жреческаго ножа. Ему ничего другого не остается, какъ искать спасенія у жертвенника Аполлонова.

Мнѣ кажется, что онъ по существу правъ. Должно признать, что современность не обладаетъ (повидимому, вслѣдствіе своей безрелигіозности) достаточно крѣпкими и вмѣстительными легкими, чтобы дышать Діонисомъ. Поэтому лучше ей служить одному Аполлону, который милостивъ къ смиреннымъ и только гордымъ противится. Вспоминаю слова Зиновьевой-Аннибалъ: «Въ каждой стихіи могутъ жить только тѣ существа, которыя приспособлены ее вдыхать и претворять въ себѣ. Такъ и трагическое... Кто можетъ продохнуть черезъ себя трагедію, тотъ—спасенный—ея герой и усмиритель». Когда мы будемъ имѣть эту силу, тогда только можетъ опять возникнуть полное (т. е. двуединое, діонисо-аполлинійское воистину), верховное искусство. Иначе—одно изъ двухъ: или лжедіонисійство, или уничтоженіе искусства духомъ Діонисовымъ, — фанатическое самоистребленіе искусства.

Какъ въ поэтѣ таится противоборство между вдохновеннымъ пѣвцомъ, vates, и художникомъ, такъ и въ музыкантѣ борются разноприродныя начала: безумца, одержимаго духомъ музыки, и художника-подчинителя, устроителя, наѣздника ритмовъ. «Натискъ пламенный» и «отпоръ суровый»—этотъ «двойственный» составъ образуетъ психологическую организацію равно поэтическаго и музыкальнаго дарованія. Геній—побѣдоносное, зиждательное

объединеніе этихъ обѣихъ силъ; въ его творествѣ—вѣчный праздникъ дельфійскаго примиренія враждующихъ братьевъ: какъ будто нѣкто третій, невѣдомый и неизреченный, вѣетъ надъ обоими, образуя вмѣстѣ съ ними умопостигаемую триаду, и къ нему-то, этому третьему, быть можетъ, и относится по преимуществу нашъ суевѣрный лепетъ, произносящій таинственное слово—«Геній».

*

Но вотъ примѣръ зыбкости представленій, которая создаетъ страхъ передъ Діонисомъ. Вольфингъ вспоминаетъ знаменитые стихи:

Другой, женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеаль,
Волшебный демонъ,—лживый, но прекрасный...

И, соблазненный именно лже-діонисійствомъ модернизма, относить ихъ къ Діонису, повторяя прискорбный промахъ Д. С. Мережковскаго (въ его монументальной для своей эпохи книгѣ «о Толстомъ и Достоевскомъ»),—интерпретации котораго всѣ почему-то твердо повѣрили; пользуюсь случаемъ, чтобы возстать противъ этого важнаго по послѣдствіямъ недоразумѣнія.

Пушкинъ не называетъ по имени женообразнаго и сладострастнаго идола, манившаго воображеніе отрока «въ великолѣпный мракъ чужога сада». Но такъ какъ первымъ изъ двухъ соблазнительныхъ (для христіанскаго средневѣковья) кумировъ, или бѣсовъ (такowymi почитались тогда боги античнаго язычества), названъ Аполлонъ,—то Мережковскій немедленно заключилъ (на основаніи книги Ницше о Трагедіи), что другой бѣсъ—обязательный коррелятъ Аполлона, Діонисъ.

Но о такомъ соотвѣтствіи до Ницше никто не зналъ, кромѣ древнихъ дельфійскихъ жрецовъ, ученіе которыхъ, будучи мистическимъ, отнюдь не окрасило собою общераспространенныхъ, особенно въ болѣе позднюю эпоху, міеологическихъ представленій. Если бы Пушкину пришло въ голову сопоставить Аполлона именно съ Діонисомъ, это была бы интуиція, предвосхищающая въ извѣстномъ смыслѣ будущее откровеніе Ницше. Но въ то же время столь ненужно лестное предположеніе возлагаетъ на нашего, непогрѣшимаго въ отношеніи точности образовъ и словъ, великаго поэта, тяжелую отвѣтственность въ полномъ искаженіи характеристики того бога, котораго будто бы онъ имѣлъ въ виду очертить. Пушкинъ именно непогрѣшимо вѣренъ духу древности, и притомъ древности подлинной. Только въ

позднюю эпоху упадка можно встрѣтить изображенія Вакха, какъ юноши женственно-изнѣженнаго и отягченнаго виномъ; и все-же онъ никогда не гермафродитическій типъ, никогда не типъ «сладострастный» въ собственномъ смыслѣ слова; а Пушкинъ потому и классикъ, что всѣ его слова всегда употреблены въ собственномъ ихъ смыслѣ. Да и не «прекрасень», наконецъ, въ глазахъ древности Діонисъ, т.-е. не прекрасень преимущественно передъ другими богами, которые прекрасны всѣ.

Недоразумѣніе оказалось возможнымъ вслѣдствіе малопримѣтнаго измѣненія языка, благодаря которому не рѣдки въ наши дни случаи простого непониманія подлинныхъ мыслей Пушкина (вѣдь ставятъ же, напримѣръ, нѣкоторые издатели запятую между двумя нарѣчіями въ стихѣ: «служивъ отлично благородно...»). Слово «женообразный» мы обычно употребляемъ о мужчинѣ, похожемъ на женщину. Въ стихѣ Пушкина оно взято въ смыслѣ: «имѣющей образъ женщины». Итакъ, идолъ или бѣсъ, о коемъ идетъ рѣчь, былъ демонъ, принявшій обличіе женское. Рѣчь идетъ, очевидно, о Frau Venus, античномъ «бѣсѣ» *par excellence* въ глазахъ средневѣковья, самомъ страшномъ и соблазнительномъ. Ясно, что юношу эпохи Данта, по замыслу Пушкина, исторически глубоко вѣрному, прельщали, въ образѣ двухъ языческихъ дьяволовъ, облекшихся въ прекрасныя формы воплощенія мужского и женскаго,—два искушенія: искушеніе античной поэзіи и мудрости,— оно же искушеніе гордости духовной («полонъ гордости ужасной»).—и искушеніе языческаго сладострастія: Аполлонъ и Венера.

Любопытно, что Мережковскій не узналъ у Пушкина собственной «бѣлой дьяволицы». Его сбиль грамматическій мужескій родъ; но, вѣдь, прилагательныя согласованы съ существительнымъ «бѣсъ» или, если угодно, «идолъ», и этимъ согласованіемъ подчеркнуто, что женскимъ было лишь обличіе, душою же обоихъ кумировъ былъ самъ Сатана; женская форма была только «прелесть очей».

Грамматика имѣетъ свою жизнь въ культурѣ. Современность мало грамматична. Это — дурной симптомъ, показатель культурнаго упадка. Пишутъ и талантливо, но неправильно; это еще поль-бѣды: здоровая стихія языка обезвредить и уничтожить все наносное. Хуже, что мы перестаемъ понимать истинно русское и истинно грамотное; мы разучаемся—читать. Отсюда эти надоедливыя, неосмысленныя стenanія о «простотѣ», подъ коей разумѣется не простота послѣдняя въ художественномъ совершенствованіи стиля, побѣдоносная, благая, полная, разрѣшительная, но простота элементарная, простота до сложности, до расчлененія, до утонченности, до богатства.—простота нищая, простота дикая, простота обихода и

вѣчныхъ будней. Ради этого упрощенія («вторичнаго упрощенія», по терминологіи К. Леонтьева) и одичанія мы готовы пожертвовать всѣми старинными грамотами, привилегіями и памятниками своего національнаго благородства: богатый роскошными явленіями русскій синтаксисъ долженъ быть ограниченъ нужнѣйшими для цѣлей всероссійскаго газетнаго волапука явленіями, словарь сокращенъ соответственно, за словами закрѣплена семасіологическая цѣнность современной биржи, и даже орѳографію хотятъ обратить въ фонетическій снимокъ сегоднешняго интеллигентскаго жаргона. Мы переживаемъ эпоху языка въ сокращенномъ и упрощенномъ изложеніи для низшихъ классовъ культуры... Но я вижу самъ, что отступленіе, увы, было глубоко неумѣстно и, главное вовсе не оправдывается поводомъ къ предложенной экзегезѣ. Возвращаюсь къ предмету разсужденія.

*

Въ томъ-то и дѣло, что Діонисъ—вовсе не «идеаль». Не только не идеаль «сомнительный» и «лживый», но вообще не идеаль. Все, что идеаль—отъ Аполлона. Аполлонъ являетъ образъ цѣлей и видѣніе идеи воплощенной. Діонисъ только—движеніе.

Діонисъ—великій обманщикъ, какъ богъ маски и игры въ прятки и въ загадки. Но «Діонисъ лживый»—*contradictio in adiecto*. То, что выдается за Діониса, можетъ быть «сомнительно» и слишкомъ часто оказывается лживымъ; но Діонисъ—именно правда, впервые правда, и оттого такъ опасно имъ дышать. Вѣдь онъ снимаетъ мгновенно все, что утверждено по условію между людьми (*θέσει*) и обнажаетъ то, что сама сущность по своей природѣ (*φύσει*), земной или божественной. Вотъ что, думается мнѣ. Діонисъ: когда изъ духа пронзитъ душу лучъ абсолютнаго и душа, на мгновеніе, потерявъ себя, какой она себя знаетъ, вся засвѣтится этимъ абсолютнымъ, этою молніей и озареніемъ безусловной правды бытія,—она въ Діонисѣ. Онъ, мелькнувъ передъ взоромъ,—

Взоръ обжегъ, и разумъ вынулъ,
Ночью свѣта ослѣпилъ,
И съ души-рабыни скинулъ
Все, чѣмъ міръ ее купилъ.
И, въ обличьѣ безусловномъ
Обнажая бытіе,
Слилъ съ отторгнутымъ и кровнымъ
Сердце смертное мое....

Діонисъ—не идеаль. Но завѣтъ его, но слово его выше, чѣмъ всякій человѣческой идеаль. Это слово: «Stirb und werde»... О, чуткій Вольфингъ, какъ опрометчиво повѣрили Вы, хотъ и на одну только минуту, что Пушкинъ сказалъ «сомнительный и лживый идеаль» о томъ, безъ кого чело-вѣкъ—«только унылый гость на темной землѣ».

Und solange du das nicht hast,
Dieses: stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

Такъ какъ Вольфингъ думаетъ (вмѣстѣ съ Гете), что современные мажоръ и миноръ соотвѣтствуютъ изначальному присутствію въ стихіи музыки двухъ противоположныхъ началъ, sui generis мажору и минору, то онъ соблазняется привести эту двойственность въ связь съ діадой Аполлонъ-Діонисъ и высказываетъ гипотезу, что «пра-миноръ» (какъ бы я выразился) есть исконная область Діониса.

Въ подтвержденіе этой гипотезы можно было бы привести слѣдующее историческое соображеніе. Пра-миноромъ служили, повидимому, тѣ флейтистскіе лады, которые употреблялись при экстатическихъ служеніяхъ. Эренось, флейта, древнѣйшая «элегія» изступленныхъ плакальщицъ—эти неразрывныя явленія были колыбелью такихъ ладовъ. Мнѣ кажется вѣроятнымъ происхожденіе минора изъ «возбуждающихъ», «корибантіастическихъ» (какъ говорили греки) ладовъ, которые казались древнимъ столь опасными потому, что они увлекали душу въ вихрь самозабвенія, безудержной, безотчетной тоски и безудержнаго, самозабвеннаго ликованія...

Но чѣмъ глубже мы будемъ заглядывать въ эти «опасныя» тайны прошлаго человѣческой души, тѣмъ болѣе сомнительнымъ представится «познающему»—будущее нашего «wohltemperirtes Klavier», съ его укрошеннымъ и обезвреженнымъ миноромъ... За это не сердитесь, другъ Вольфингъ! Я готовъ воскликнуть съ Вами: «Zurück zu Beethoven!» Мнѣ все кажется, что его до конца еще не поняли!

2.

Живо заинтересовала меня книга стиховъ Зенкевича «Дикая Порфира» (изд. Цеха Поэтовъ, Спб. 1912); и такъ какъ Валерій Брюсовъ («Русская Мысль», Іюль, «Сегодняшний день русской поэзіи»), привѣтствуя автора, тѣмъ не менѣе даетъ болѣе холодную оцѣнку его книги, чѣмъ

какой она, по моему мнѣнію, заслуживаетъ, мнѣ хочется высказать по ея поводу нѣсколько замѣчаній.

Мнѣ кажется она доказательствомъ возможностей крупнаго дарованія. Сила, строгость и самостоятельная звучность стиха примѣчательны. Контуры и замысла, и словеснаго воплощенія обличаютъ большую самобытность, преодолевающую подчиненіе образцамъ. Паеосъ Зенкевича вовсе не научный паеосъ: дѣло не въ «попыткахъ вовлечь въ область поэзіи темы научныя», и я бы не упрекнулъ молодого поэта въ томъ, что онъ «довольствуется повтореніемъ научныхъ данныхъ». Зенкевичъ плѣнился Матеріей, и ей ужаснулся. Этотъ восторгъ и ужасъ заставляютъ его, своеобразно, ново, упоенно (именно, упоенно, пьяно, несмотря на всю желѣзную сдержку сознанія) развѣртывать передъ нами — въ научномъ смыслѣ сомнительныя—картины геологическія и палеонтологическія.

Поэтическая самостоятельность этихъ изображеній основывается на особенномъ, исключительномъ, могущемъ развиться въ ясновидѣніе чувствованіи Матеріи. Оно же такъ односторонне поглощаетъ поэта, такъ удушливо овладѣваетъ его душой, что порождаетъ въ немъ нѣкую мировую скорбь, приводитъ его къ границѣ философскаго пессимизма. Между строками его гимновъ слышится тоска по искупленію и освобожденію челоувѣческаго духа, этого прикованнаго Прометея. Отсюда ропотъ и вызовъ—глухіе, недосказанные, отнюдь не крикливые и не площадные, какіе столь типичны были въ періодъ недавняго моднаго «богоборчества».

Передъ нами отпечатлѣлась въ этихъ стихахъ начальная работа самобытно ищущаго духа. Я бы желалъ только, чтобы авторъ не развлекся и не утѣшился—ну, хотя бы литературнымъ мастерствомъ и ремесломъ. Насталъ вѣкъ специалистовъ по стиху; эта специальность можетъ пострадать отъ излишней серьезности и всяческой «духовной жажды»... Мудро предостерегаетъ Вал. Брюсовъ молодыхъ поэтовъ нашихъ дней: имъ, «при всемъ ихъ порываніи къ стихійности, угрожаетъ одно: впасть въ умѣренность и аккуратность». Со словами Брюсова, обращенными къ Зенкевичу: «поэтъ, во всеоружіи знанія (?), долженъ силой творческой интуиціи указывать пути впередъ, давать новый синтезъ за тѣми предѣлами, на которыхъ останавливается ученый; все это еще не подъ силу г. Зенкевичу»,—съ этими словами я также вполне согласенъ; но дѣло, разумѣется, не въ выработкѣ научно-объективнаго синтеза, а въ обрѣтеніи путей собственнаго духа... Со страхомъ смотрю я на будущее Зенкевича: если онъ остановится, его удѣлъ—ничтожество; если не успокоится, — найдеть ли путь?

Передо мной маленькая книжка, на заглавномъ листкѣ которой значится: «Осенній Сонъ.—Е. Гуро.—1912 г.»

Тѣхъ, кому очень больно жить въ наши дни, она, быть можетъ, утѣшитъ. Если ихъ внутреннему взгляду удастся уловить на этихъ почти разрозненныхъ страничкахъ легкую, свѣтлую тѣнь,—она ихъ утѣшитъ. Это будетъ—какъ бы въ глубинѣ косвенно поставленныхъ глухихъ зеркалъ—потерянный профиль истончившагося, блѣднаго юноши—одного изъ тѣхъ иныхъ, чѣмъ мы, людей, чей приходъ на лицо земли возвѣщаль творецъ «Идіота». И кто уловить мерцаніе этого образа, узнаеть, какъ свидѣтельство жизни, что уже родятся дѣти обѣтованія и—первые вѣстники новыхъ солнць въ позднія стужи—умирають. О, они расцвѣтутъ въ свое время въ силѣ, которую принесутъ съ собою въ земное воплощеніе,—какъ теперь умирають, потому что въ себѣ жить не могутъ, а міръ ихъ не пріемлетъ. Имъ нѣтъ мѣста въ мірѣ отрицательнаго самоопредѣленія личности, которая все дѣлитъ на я и не-я, на свое и чужое, и себя самое находитъ лишь въ этомъ противоположеніи. Это именно иные люди, не тѣ, что мы теперь,—люди съ зачатками иныхъ духовныхъ органовъ міровоспріятія, съ другимъ чувствованіемъ человѣческаго я,—люди, какъ бы вовсе лишенные нашего животнаго я: чрезъ ихъ новое я, абсолютно проникаемое для свѣта, дышетъ Христова близость...

Но уловить ли читатель этотъ нужный всѣмъ намъ образъ? Какъ было запечатлѣть свѣтъ, котораго не могла сдержать земная форма,—вѣяніе, проструившееся чрезъ еще почти безмолвныя уста? Любовь сдѣлала это, и спасла тѣнь тѣни и легчайшій слѣдъ дыханія. Изъ искусства было взято для этой цѣли очень мало средствъ (и все же еще слишкомъ много, ибо лучше было бы, если бы то было возможно, чтобы въ книжкахъ вовсе не чувствовалось художественной притязательности и ничего другого не было, кромѣ воспоминанія и непосредственной лирики). Въ общемъ было вѣрно угадано, что здѣсь нужно именно лишь нѣсколько разрозненныхъ почти несвязныхъ штриховъ. И эти нѣсколько намековъ и неточныхъ приближеній прониклись (не искусство это сдѣлало)—чудеснымъ оживленіемъ. И нѣжная тѣнь милаго вѣстника поселилась въ нѣсколькихъ душахъ, благодарныхъ за эту розу съ нечужой имъ отнынѣ могилы.

Вячеславъ Ивановъ.

Мюнхенскія письма.

I.

УМЕРЪ ЛИ СИМВОЛИЗМЪ?

Да, именно здѣсь, въ Мюнхенѣ, гдѣ все еще живы и грустно звучать затихающія ноты того незабываемаго и неповторяемаго взрыва, той невиданной вспышки всѣхъ старыхъ цвѣтовъ, но въ новомъ невиданномъ сочетаніи, того аккорда звуковъ, въ которомъ каждый звукъ запѣлъ по-новому, того страннаго, почти волшебнаго преломленія граней прошлаго, настоящаго и будущаго (вѣрный признакъ приближенія кризиса) именно въ Мюнхенѣ, гдѣ такъ ласково-грустно, по осеннему сладостно звучать въ сумеркахъ неприхотливыя мелодіи изъ полуоткрытыхъ оконъ каждаго дома, гдѣ въ пестрыхъ кафе, все еще увѣшанныхъ сверху донизу гротесками не платящихъ завсегдатаевъ-художниковъ, все еще бодро и весело кричащихъ до глубокой ночи за круглыми столиками и все еще, быть можетъ, втайнѣ вѣрящими, что бессмертныя традиціи «новаго искусства» не могутъ продолжать своего революціоннаго шествія иначе, какъ путями уютнаго анархизма кабачка или кафе, именно здѣсь въ Мюнхенѣ, гдѣ фонтаны еще не забыли жалобъ Заратустры, жалобъ, которымъ не было стыва, нѣтъ отзыва и не будетъ отзыва никогда, и гдѣ и въ этомъ году торжественно еще разъ прозвучали «мистеріи» Рудольфа Штейнера, невольно возникаетъ вопросъ: умеръ ли символизмъ?..

Есть ли связь между опять уже народившимся «старымъ» и «новымъ», вчера и сегодня, тамъ и здѣсь, мы и вы? Или снова борьба, низверженіе въ сѣхъ старыхъ формъ и ожиданіе новаго низверженія?

Или, быть можетъ, именно то, что столь различно, даже противоположно сейчасъ во внѣ—внутренне совсѣмъ не противоположно и передъ лицомъ столѣтій даже прямо одно и то же?

Всѣ эти вопросы я ставлю именно тамъ и именно потому, что всѣ три различныя отвѣта пришлось мнѣ выслушать здѣсь въ Мюнхенѣ, гдѣ для

многихъ и очень многихъ во истину двѣ, три улицы протянулись въ тысячи тысячъ верстъ, каждый день превращался въ столѣтіе, и гдѣ другіе, увы, конечно, немногіе увѣряли, что лишь теперь, впервые имъ стало ясно и явно все то самое завѣтное, но лишь смутно мерцавшее, о чемъ грезило тайное и послѣднее «святая святыхъ» всѣхъ новыхъ исканій нашихъ дней.

Были и такіе сторонники низверженій, которымъ вчера лишь народившееся «новое» и «старое» представлялось лишь однимъ изъ безконечныхъ звеньевъ безконечной цѣпи неуклонно и безцѣльно приходящихъ изъ неизвѣстности въ неизвѣстность изъ безконечностей въ безконечность низверженій. Вчера символизмъ, сегодня «окультизмъ», завтра еще что-нибудь новое, а, можетъ быть, снова символизмъ—чувствовалось въ ихъ словахъ, ибо вѣдь и эволюція остановиться не можетъ!

Конечно, много, много примѣровъ можно подыскать въ исторіи,—примѣровъ, одинаково подтверждающихъ всѣ три отвѣта!

Въ самомъ дѣлѣ, развѣ первые романтики, плакавшіе надъ Руссо, могли повѣрить, даже представить себѣ, что не много времени потребуется, и они предпочтутъ всѣмъ свободнымъ договорамъ отъ природы свободныхъ людей одинъ Договоръ, всѣмъ прелестямъ всегда чистой и во всемъ прекрасной Природы—полу-темные каменные своды, а голубымъ цвѣтамъ—черныя четки; могли ли думать первые поклонники и комментаторы *Commedia Divina* Данте, въ этой «самой средневѣковой изъ самыхъ средневѣковыхъ книгъ», что не раньше, какъ черезъ шесть вѣковъ въ эпоху наименьшаго интереса именно къ среднимъ вѣкамъ и въ странѣ, которая никогда не интересовалась особенно Данте, впервые въ непристрастно научной и абстрактной формѣ развернется тайная схема и обнажится гигантскій остовъ, по которому построено все грандіозное зданіе трехъ загробныхъ міровъ Данте и истолкуется точный смыслъ его звѣзднаго странствованія въ *Paradiso*. Я говорю о строго объективныхъ построеніяхъ современнаго научнаго, нѣмецкаго окультизма.

Да зачѣмъ непременно столь близкіе намъ примѣры? Возьмемъ другіе всѣмъ извѣстные, не менѣе убѣдительные!

Кто понялъ и объяснилъ удовлетворительно тяготѣніе стратегическаго и политическаго генія Наполеона, вся дѣятельность котораго была направлена на вышнія формы жизни, кто понялъ его непреодолимое тяготѣніе къ мистическому востоку? Не въ смутности ли этого исканія и невоплотимости его—разгадка трагедіи Императора и хаотическая незавершенность оставленнаго имъ прежде срока зданія, общій смыслъ и стиль котораго непонятны и непонятны?

Почему создавший духовную Германію Гете понималъ, любилъ и... сочувствовалъ ему, смертельному врагу родины? Какъ понять это, стоя на почвѣ принятыхъ опредѣленій, разграниченій и понятій?

Какъ объяснить такое универсальное явленіе, какъ вагнеризмъ, стоя на почвѣ классификаціи искусствъ, въ основныхъ чертахъ существующей чуть ли не съ эпохи Аристотеля?

Не должно ли было казаться первымъ вагнеріанцамъ, что ихъ Байрейтъ опрокинетъ всѣ инныя формы искусства, даже самое дѣленіе искусства на изобразительное и словесное? Не вѣрилъ ли въ свое время самъ Ницше, что съ Байрейтомъ вся исторія человѣчества станетъ иной?

А всѣ мы въ самомъ недавнемъ прошломъ не ждали ли конца всѣхъ формъ современной культуры, и ужъ, конечно, всякое исканіе новыхъ путей въ философіи казалось навсегда безповоротно оставленнымъ? И что же? Послѣ Байрейтскаго синтеза возникъ цѣлый рядъ анализовъ, послѣ отъѣзды Канта—цѣлое нео-кантіанское движеніе, послѣ поголовнаго увлеченія «Заратустрой»—странная, непонятная, почти жестокая несправедливость къ Ницше со стороны тѣхъ, кто во всемъ ему обязанъ!

Было ли бы мыслимо безъ Ницше, безъ напряженія въ его гениальности всѣхъ силъ и средствъ художественнаго созерцанія до ясновидѣнія послѣднихъ сферъ, до пророческаго паэоса, до встрѣчи лицомъ къ лицу съ тайными свершеніями всѣхъ нашихъ общихъ судебъ, до жертвеннаго восхожденія на послѣднюю, доступную человѣку, высоту—развѣ было бы мыслимо все то современное духовное движеніе, главной чертой котораго является спокойное сознаніе близкаго кризиса и вѣра въ помощь изъ высихшихъ міровъ, я говорю о всемъ томъ небываломъ религіозномъ подъемѣ нашихъ дней, въ которомъ такъ называемый «о к к у л ь т и з м ъ» начинаетъ играть все большую и большую роль.

Вотъ это отсутствіе преемственной связи съ Ницше, связи если не ученичества, то связи благодарности со стороны многихъ, называющихъ себя оккультистами, особенно со стороны оккультистовъ восточной и французской школь—является не только непонятнымъ, но и самоубійственнымъ явленіемъ.

Въ самомъ дѣлѣ, отчего «оккультисты» почти всѣхъ категорій не понимаютъ, неизмѣнно говоря отвлеченности объ «и м а г и н а ц і и», «и н с п и р а ц і и» и даже «и н т у и ц і и», что лучшихъ примѣровъ всѣхъ трехъ видовъ благодатнаго, непринужденнаго «познанія въ духѣ», чѣмъ образы «Заратустры» не найдется, пожалуй, нигдѣ кромѣ Іоаннова евангелія?

Отчего забыли его «символическую поэму», которую ему «труба не-

бесная протрубила», тѣ, кто всего болѣе отрѣшаются отъ абстрактнаго познанія міра и заговариваютъ о концѣ всякой философіи.

Неужели призванъ замѣнить Ницше... Э. Шюрэ?..

Или Ницше все еще опасенъ?.. Или недостаточное его безумное дерзаніе искуплено смиреннымъ безплодіемъ его учениковъ?... Однако, къ чему привожу я столько разныхъ примѣровъ, столь безконечно далеко отстоящихъ другъ отъ друга? Точно и кратко отвѣчу на этотъ вопросъ. Я хочу показать лишь двѣ вещи, одинаково важныя и неизбѣжныя для пониманія каждаго критика культуры.

Во-первыхъ: до тѣхъ поръ, пока сознаніе сопоставляетъ духовныя теченія и ихъ лозунги исключительно формально и руководствуется лишь собственнымъ мнѣніемъ и опредѣленіемъ каждаго изъ этихъ теченій, не дерзая сплошь и рядомъ прозрѣвать за явленіями совершенно различными, даже противоположными, явно враждующими, е д и н с т в а в ъ п о с л ѣ д н е м ъ и, съ другой стороны, видѣть явное противорѣчіе въ явленіяхъ, живущихъ подъ однимъ именемъ—оно никогда не пойдетъ далѣе внѣшней классификаціи и полемики.

Во-вторыхъ: явленія и особенно духовныя движенія, сохраняющія вѣка тѣ же названія, глубоко видоизмѣняютъ самое свое существо и всегда вводятъ въ роковое заблужденіе всѣхъ историковъ слишкомъ историковъ и эволюціонистовъ, эволюционирующихъ безъ конца.

Безъ соблюденія этихъ условій рѣшительно невозможно даже просто приступить къ—все болѣе и болѣе назрѣвающему вопросу о взаимоотношеніи символизма и оккультизма. Здѣсь почти неизбѣжно съ перваго же шага выпадаешь въ хаосъ противорѣчій и предубѣжденій съ обѣихъ сторонъ!

Всѣ тысячи часто взаимоисключающихъ оттѣнковъ въ этихъ обоихъ явленіяхъ, уже ставшихъ к у л ь т у р н ы м и, т.-е. отлившимися въ самостоятельную форму и развившимися въ себѣ творчески-созидательную силу, силу не только вліять на отдѣльныя души, но и сплачивать ихъ въ стройныя движенія духовныхъ токовъ, сразу вспыхиваютъ, обступаютъ и заговариваютъ на тысячи ладовъ.

Можно въ сущности стройно свести всѣ эти противорѣчія къ нѣсколькимъ основнымъ антиноміямъ.

Съ одной стороны, искони такъ называемое «символическое движеніе» въ Европѣ и особенно въ Россіи было не только теченіемъ эстетическимъ, философскимъ или научнымъ. Съ самаго начала оно стремилось къ синтезу всѣхъ элементовъ культуры и даже полу-сознательно приникло къ первоисточнику, т.-е. къ области, лежащей глубже понятія «к у л ь т у р а».

Въ Вагнерѣ оно непосредственно соприкоснулось съ первоисточникомъ религіознаго эотеризма, съ мессіонизмомъ («Парсифаль»); въ Ницше, въ формѣ невиданно напряженной и лишь ускорявшей свое стремленіе впередъ черезъ противорѣчія и самоотрицаніе, оно уже сознательно поставило вопросъ о религіозномъ самопосвященіи. (Предисловіе Ницше къ «Заратустрѣ», написанное въ Силь-Мари.)

Стало уже общимъ мѣстомъ, но основательно приводимымъ, что звѣри Заратустры классическій примѣръ такъ называемаго «оккультнаго символа», что на ряду съ ихъ живымъ и непосредственно-художественнымъ значеніемъ въ его поэмѣ они (какъ и нѣкоторые другіе символы: кольцо, напримѣръ) получили отънюдь специфически-мистеріозный, приближаясь къ условно-эотерическому значенію, такъ называемыхъ апокалиптическихъ животныхъ. Большинство образовъ и символовъ Вагнера въ «Парсифалѣ», начиная съ центрального символа Монсальвата и св. чаши Граала—имѣютъ (кто станетъ объ этомъ спорить?) не только произвольно-эстетическое (я не хочу ни на йоту умалить и такового одновременнаго ихъ значенія, безъ котораго весь Вагнеръ—сухой скелетъ), но и гіератическое значеніе, о которомъ прямо говорилъ и самъ Вагнеръ.

Развѣ лучшія строфы стиховъ А. Бѣлаго и всѣ его до сихъ поръ неразгаданныя «Симфоніи» не стремятся, оставаясь въ области *ars symbolica*, въ тоже время намекнуть на что-то гораздо болѣе реальное и объективное, не произвольно-сущее; можно ли постичь ихъ, не проникнувшись его ученіемъ о символизмѣ и теургіи, которыя онъ самъ въ своей синтетической работѣ «Символизмъ» недвусмысленно сочетаетъ въ одно великое цѣлое съ областью эотеризма религій и въ частности «оккультизма». Я привожу здѣсь лишь немногіе, самые яркіе примѣры, вѣря, однако, что число ихъ можно увеличить безгранично.

Съ другой стороны самое существенное и живое теченіе среди безчисленныхъ вырастающихъ повсюду школъ и направлений въ сферѣ «оккультизма», я говорю преимущественно о современномъ, нѣмецкомъ «наукомъ оккультизмѣ», всѣми силами стремится къ символикѣ и символизму. Но объ этомъ въ слѣдующемъ письмѣ.

Эллис.

Круговое движеніе.

(Сорокъ двѣ арабески.)

1.

Надъ зелеными струями Рейна кривогорбые холмики. Струи быстро летятъ. Домики растопорчились на холмахъ. Пространство черепичныхъ крыши зарѣетъ въ закатѣ. Яркопламенный, яркокаменный Мюнстеръ. На ту сѣрую башню упалъ пурпуровый воздухъ.

Отовсюду ярятся листы винограда. По стѣнѣ разбѣжалась листовъ струя розоватая. Струйчатый виноградъ упалъ надъ окномъ. Онъ упалъ и надъ бронзовымъ дракономъ бассейна, и надъ вывѣской кабачка. Онъ упалъ и надъ скатомъ. Крѣпкокостый горець задумался: отъ черепитчатого домишки—къ черепитчатому домишкѣ. Та вонь праздная кучечка стертыхъ лицъ и лиловыхъ носовъ...

Базель—городъ университетскій. Швейцарія—страна просвѣщенная. Прислушайтесь. Ни одно легучее слово не пересѣчетъ вашъ слухъ: острокрылатый глаголь не встаетъ. Слово здѣсь ползаетъ. К л я к л о какъ то прошлепаетъ тускловатое слово отъ кучечки къ кучечкѣ. Зобатая голова просунется изъ окошка и вздохнетъ на закатѣ. Протащится кривоногий кретинъ.

Здѣсь жилъ Ницше.

2.

Здѣсь ээиръ воздуха. Присутствіе Ницше отпечатлѣлось въ ээирѣ. Самого Ницше нѣтъ. Но присутствіе Ницше осталось: уху неслышимый трескъ ѣдко-солнечной злости и крутящаяся сатурническая печаль. Есть здѣсь Ницше.

Кто-то вздыхаетъ надъ быстролетящими водами: раскачается пурпуромъ на зеленой струѣ. И какіе-то въ вѣтрѣ—огневые шопоты.

Выйдешь вечеромъ на улицы Базеля и понюхаешь базельскій воздухъ. И знаешь навѣрное: именно здѣсь, межъ кретиномъ и зобомъ, п р о и с х о ж д е н і е трагедіи Ницше.

Здѣсь Рейнь—бурнобѣшенный. Опрокинувшись въ струи, ткеть солнце въ нихъ кольца: золотое солнечное кольцо бросается въ берега. Съ берега Нибелунги черпаютъ струю зеленозолотую: ловятъ золото Рейна. Рейнскій свѣтъ превращаютъ они въ бациллами зараженную гниль.

Здѣсь Рейнь отдавалъ свое золото и творцу Заратустры. Воду Рейна Ницше пресуществилъ въ чистый трепеть и блескъ. Встало солнце надъ Рейномъ. Къ Ницше приходили изъ Персіи поклонники Зороастра. И дикарь читалъ Ницше. Свѣтъ рейнскій былъ свѣтъ міровой. Чувство, воля и мысль пресуществились въ мысль, чувство и воленье міра. Распылался отсюда свѣтовой мечъ: новый Зигфридъ приподнялъ его надъ Европой.

Изъ синеватой дали на Базель уставились великаны. Ницше странствовалъ по горамъ. Попиралъ ихъ тѣла. Видѣлъ гнома и Саламандру. Глухонѣмая громада открывала пѣвцу свои земляныя зіянія: обрывала пѣсно головокругленіемъ склона. А по склону ползла злая тѣнь Заратустры. Заратустра не разъ содрогался, поворачиваясь на тѣнь: «Не высоты пускаютъ, а склоны» (Заратустра). Нибелунгъ, въ образѣ и подобіи базельскаго кретина, настигалъ Заратустру: въ тѣ мгновенія въ душу героя входила неправда повторенности.

Вспомнимъ мѣсто о Заратустрѣ и карликѣ. Карликъ былъ нибелунгомъ: «Заратустра», раздѣльно шушукать онъ, «бросилъ высоко ты самъ себя въ воздухъ но всякій брошенный камень—долженъ упасть» («Такъ говорилъ Заратустра»).

«На избіеніе самъ себя осудившій: о, Заратустра, ты высоко бросилъ свой камень,—но брошенный камень упадетъ на тебя» (Т. Г. 3).

Карликъ еще говорилъ: «Лжетъ все то, что протянуто прямо... Всякая истина выгнута: самое время есть кругъ» (Т. Г. 3).

Тонка ложь карлика; говоря о лжи прямой линіи, не неправъ карликъ: все протянутое прямо говорить о дурной безконечности. Въ прямолинейномъ движеніи и есть половинчатая правда; въ прямолинейномъ движеніи есть половинчатая ложь.

Мы мыслим контрастами. Мысль о линіи вызываетъ въ насъ мысль о кругѣ: въ круговомъ движеніи неправда—не все: и тутъ правда и ложь перемѣшаны.

Правда—въ спиральномъ движеніи.

Обманъ карлика тонокъ. Карлику надо сперва показать Заратустрѣ неправду прямого движенія, чтобъ поймать его на неправдѣ движенія кругового.

Заратустрѣ же показалось, что Нибелунгъ старается его просто-напросто запугать круговою повторностью, тогда какъ Нибелунгъ зналъ, что Заратустра подумаетъ именно это. Нибелунгъ подстрекалъ Заратустру. Заратустра поддался коварному подстрекательству. Ибо Заратустра воскликнулъ:

«Съ этой истиною* о духъ тяжести, не шути! Все, что бѣгаетъ, не пробѣгало ль по этой дорогѣ? Не проходило ли все, не случилось ли, не было ли всего, что можетъ притти?.. Не должны ли мы возвратиться, вернуться съ горечью, чтобы сызнавать побѣжать по другой—по той, вотъ вверху восходящей, дорогѣ? И не надо ли, чтобъ по этой грозногрозящей дорогѣ вѣчно мы возвращались?..»

Заратустра думаетъ, что карлика побѣдилъ. Но—тутъ же: онъ съ горь направляется къ морю. И горечь у него на душѣ. Горы суть озареніе, и образность—море. Принявъ возвращеніе, Заратустра тотчасъ же вернулся изъ горь. Возвращеніе его подобно паденію, ибо онъ возвращается—съ горь.

Мудрость насъ учить, что горы—проводникъ вдохновенія; море—текучая образность. Страстная вдохновенная пѣсня творца Заратустры чередуется со странными образами, протекающими въ его пѣсняхъ.

Ницше былъ и страстный, и странный.

6.

Всякое утвержденіе повторенія—поворотъ Заратустры на тѣнь Заратустры. Поворачиваясь на тѣнь, видѣлъ онъ ее висящей внизъ головою.

«Не высоты пугаютъ, а склоны» (Заратустра).

И склоняясь надъ склономъ, вѣроятно, Ницше казалось, что не тѣнь, а онъ самъ повисаетъ внизъ головой. Въ одно изъ такихъ иллюзорныхъ мгно-

* Т.-е. съ ложью кругового движенія.

веній гора сбросила Ницше. Такъ Ницше разбился. Склонъ—порожденіе Нибелунга—и для него всталъ высотами; тогда тѣнь встала Хагеномъ.

И герой былъ убитъ.

Нибелунгъ, опрокинувшій Хагеномъ Заратустру, и доселѣ шатается въ Базелѣ. Я его видѣлъ. Въ Базелѣ «безумцемъ становится узникъ! Съ безуміемъ также и плѣнная воля освобождаетъ себя!» (Заратустра).

7.

Жизнь наша—Базель. Зобы и кретины окружаютъ насъ каждый часъ. Въ груди нашей солнце. Иногда мы бросаемся въ горы. И тамъ мы поемъ. Но когда мы поемъ, намъ вдогонку летитъ черный хохотъ компаніи нибелунговъ: «Ты куда? Остановись, обернись!»

Если мы обернемся, мы видимъ насъ пугающій склонъ и предательницу тѣнь: головой летитъ она въ пропасть; но намъ кажется, что падаемъ мы; благоразуміе заползаетъ намъ въ душу.

И мы возвращаемся.

Возвращеніе наше подобно паденію въ пропасть съ опрокинутой головой. Вы представьте себя въ этотъ мигъ: надъ собой вы видите двѣ свои пятки; подъ вами—каменные лбы, многосотсаженные, многосотпудовые; съ потрясающей быстротой нападаютъ снизу они на васъ; мигъ: черепъ вашъ кракнетъ, какъ яичная скорлупа; изъ груди вырывается воздухъ; оглушительнъ вѣтра свистъ.

Если вы все это представите, вы содрогнетесь.

8.

Между тѣмъ всякое возвращеніе вспять есть именно—возвращеніе такимъ образомъ. И смыслъ возвращеній есть смыслъ вверхъ пятками.

Вы—въ описанномъ положеніи, когда послѣ пѣсни возвращаетесь вы къ своему благополучному очагу, чтобы засѣсть въ кабинетъ за критикой своего путешествія. Вы себѣ говорите: «Дѣтскія увлеченія мечтой закончились для меня; наступаетъ пора оцѣнки переоцѣнокъ и переоцѣнка оцѣнокъ».

Между о- и пере—всегда лежитъ бездна. Скачка между предлогами всегда опасная вещь (предлогъ всегда крутъ, нога всегда скользитъ по пред-

логу). Онъ—неприложимая ни къ чему, безглагольная несущественность. Скачка между предлогами насъ ведетъ развѣ только къ философіи, вовсе къ жизни не приложимой. Между *о*- и *пере*- всегда вы срываетесь.

Но странная вещь: между *о* и *пере*—всегда вы въ комфортѣ (*о*, этотъ карликъ!); вамъ кажется, что вы въ безопасности: вечеръ за окнами мирень; за стѣной звуки рояля; на столѣ тикаютъ часики; а вы пишете—«методологію своихъ путешествій»... Безумецъ, прислушайтесь: не стучитъ ли усиленно ваше сердце? Не снѣдаетъ ли душу тоска по безвозвратно-утраченномъ? Спите ли вы по ночамъ? Не страдаете ли мигренями? Вы отвѣтите съ раздраженіемъ (лучше не отвѣчайте)—вы отвѣтите: «Нѣтъ, нѣтъ, нѣтъ!..»

Будетъ день: кабинетъ останется тѣмъ же; тѣ же звуки рояля; тѣ же часики и «методологія»—та же. Но бытіе вашей почвы—вдругъ, безъ всякаго перехода—оторвется отъ ногъ: вы увидите—непосредственно съ кресломъ повисли вы въ пустомъ ужасѣ, изъ котораго подъ ноги глупо вылѣзла злая луна. Вы съ тоскою поднимете взоръ въ не-сущія, формальныя небеса (перепутавши положеніе линіи небосвода): вмѣсто не-сущихъ небесъ увидите вы не-сущійся каменный глобусъ размѣровъ неопи-суемыхъ—несущійся прямо на васъ, или нѣтъ, неподвижный, но со страшною быстротою васъ притягивающій къ себѣ.

Вы, конечно, нервозны. И, конечно, вы скажете: «Обычное нервное ощущеніе—только въ усиленной степени». Да, обычное нервное ощущеніе будетъ въ усиленной степени, столь усиленной, что нервное ощущеніе только и будетъ реально, а все иное, не нервное, будетъ тою вотъ пустотою, надъ которой повиснете вы—тою вотъ пустотою, которая съ быстротою оторвется отъ ногъ, чтобы ударить съ размаху вашу черепъ о... «нервное ощущеніе»—о громадный, каменный глобусъ, весь истыканный зубьями.

И тутъ вы поймете, съ какого утеса вы сброшены... въ благо-разуміе... Тутъ поймете вы, что такое возвратъ отъ горъ къ очагу.

9.

Наше спасеніе въ пѣснѣ*. Кто отъ пѣсни возвращается къ здравости, тотъ съ излишнею рѣзвостью, со странною рѣзвостью, кидается въ пропасть.

* См. мою статью «Пѣснь жизни» («Арабески». Сборникъ статей. К-во «Музагетъ»).

Рѣзвость эта есть рѣзвость послѣдняго мига. Но есть еще (кромѣ драмы) до конца не изученная болѣзнь рѣзвости: имя ей—современная философія. гдѣ слишкомъ очищенный разумъ—кантовскій разумъ, въ которомъ отъ Канта почти ничего не осталось—кидается въ пропасть, увлекая за собой философа-модерниста; модернистъ срывается головою внизъ; и съ нимъ летитъ «К р и т и к а ч и с т а г о Р а з у м а», которую онъ продолжаетъ читать снизу вверхъ и справа налево: вмѣсто «Р а з у м а» онъ читаетъ какую-то восточную ерунду, если только—не восточное заклинаніе, ибо онъ читаетъ: «А м у з а р ь»...

Или это—трагедія безъ названія, или это—сальтамортале человѣка... съ резиновой головою: упадетъ, подпрыгнетъ (ибо резина упруга), опишетъ въ воздухѣ кругъ, и опять, ощутивъ подъ ногами твердую почву, увѣренно побѣжитъ по улицѣ университетскаго городка—читать о случившемся рефератикъ, при помощи троякаго приставленія къ слову «Ф о р м а» слова «ф о р м а» *. Какъ будто бы если скажешь «сознаніе есть форма», то все еще разобьешься, а если скажешь «сознаніе есть форма формы сознанія», то станешь небьющимся. Но не есть ли подобное обращеніе съ Разумомъ превращеніе Разума въ... восточнаго человѣка... Амузарь—слово восточное...

10.

«Кантъ былъ идіотъ», сказалъ Ницше; и Ницше ошибся. Но сознаніе, составленное изъ суммы новокантіанскихъ сознаній, идіотично... до очевидности. Самое строеніе фразы «сознаніе есть форма формы сознанія»—строеніе круговое.

Движеніе философскаго модернизма—движеніе круговое; здѣсь сознаніе оплодотворяетъ себя самого: оно—гермафродитно; коллективно составленный новокантіанецъ—гермафродитень; этотъ гермафродитъ, и Ницше отвѣдавшій, опрокинулся огромною шаровой головою, превративъ все тщедушное тѣльце системы—въ кубъ шара; къ компаніи модернистовъ, этихъ «с н о б о в ъ, с а т и р о в ъ, э й л е н ш п и г е л е й» **), присоединимо еще одно чудище: чубатая голова... безъ всякаго организма.

Новокантіанецъ, коллективно составленный изъ въ отдѣльности взятыхъ остроумныхъ и вполнѣ разумныхъ людей, есть именно такое чудовище: смѣсь младенца со старичкомъ—ни ребенокъ, ни мужъ, а гадкій мальчишка, оскопившійся до наступленія зрѣлости и потомъ удивившійся, что у него не

* Каковое приставленіе есть въ одной изъ книгъ профессора Ласка.

** См. статью Вольфинга «Инвективы» (Тр. и Дни № 3).

растеть бороды. Этотъ веселый безстыдникъ—ф и л о с о ф и с т и к ъ. ф и л о с о ф у т и к ъ—чрезвычайно начитанъ и мозговитъ.

Но онъ—совершеннѣйшій идіотъ.

Мозгъ его, чрезмѣрно разбухшій, изнутри разбиваетъ свою черепную коробку, чтобъ безкостно вращать всѣ извилины; быстрота вращенія не даетъ возможности ни за что уцѣпиться: маховое, громадное колесо, съ котораго сбросило вырожденіе всякіе передаточные ремни, такъ что рядомъ цѣлая система колесъ совершенно бездѣйствуетъ; а систему ту приводитъ въ движеніе и менѣ развитой—не и д і о т и ч е с к і й—мозгъ.

Бѣдная голова съ несросшимся теменемъ, и бѣдное тѣлце—ф и л о с о ф и с т и к а, ф и л о с о ф у т и к а!

11.

Вѣчныя книги—не книги. Вѣчныя книги—источники. Между двухъ глотковъ тянется промежутокъ изъ лѣтъ. Открываешь страницу: бьющій струями ключъ подымается между строкъ. Вся комната затоплена струями. Живо текущее слово! Отъ земли до небесъ протянутый, ширококрылый Архангелъ!

Три книги сопровождаютъ меня: «Е в а н г е л і е», «З а р а т у с т р а» и «Г о г о л ь». Ежедневность разстилаетъ вокругъ своей песокъ, гдѣ ключи не кипятъ, не колышется ключами рожденная зелень. Гдѣ бы я ни былъ, я изнываю отъ жажды, если нѣтъ со мной «З а р а т у с т р ы», «Е в а н г е л і я», «Г о г о л я» (прежде со мной путешествовалъ Кантъ: книга оказалась неудобной при переездахъ).

Путешествовать хорошо съ неперемѣнчивымъ центромъ: мой неперемѣнчивый центръ—«З а р а т у с т р а», «Г о г о л ь», «Е в а н г е л і е». Опытъ каждаго путешествія возношу я къ дорогому трехкнижію. Оно—обѣтованіе, что на родинѣ кончатся странствія; оно—я, приподнятый надъ собой. И себя самого провѣряю я—у с е б я с а м о г о. Не замутняя кастальской струи въ меня бьющаго слова, все увидѣнное мной вновь отражается здѣсь: если струя золотая, значить было подлинно солнце; и былъ мѣсяцъ, если—серебряная; свинцовая—тучи у меня на душѣ.

Но сама струя остается прозрачной.

12.

Вѣчныя книги—не книги: онъ—изъ искръ сваянныя созданія. Самый видимый міръ—только бьющееся сердце какого-то электрическаго существа, летящаго отъ вселенной къ вселенной.

Книга воистину четырехмѣрное существо: это—до банальности очевидно. Четвертое измѣреніе, пересѣкая трехмѣрность, образуетъ, такъ сказать, кубъ въ видѣ книжечки и п о с т а в о, гдѣ страница есть плоскость, строка—самое прямолинейное время.

Переносъ строки, образующій плоскость страницы, есть присоединеніе къ прямому движенію движенія кругового; отъ строки до строки глазъ описываетъ кругъ. Присоединеніе къ страницѣ страницы, сочетая движеніе круговое съ движеніемъ по линіи, образуетъ спираль. Правда книги—спиральна; правда книги—вѣчная переменна положеній безсмѣнныхъ. Не въ эволюціи, и не въ безсмѣнности повтореній та правда. Эта правда въ перевоплощеніи о д н а ж д ы п о л о ж е н н а г о. Но однажды положенное есть Вѣчность.

Если бѣ въ мірѣ господствовала только л и н і я эволюціи, то книгъ не было бы: пока пишешь книгу, все въ тебѣ измѣнилось. Если въ мірѣ господствуетъ разъ навсегда описанный кругъ, то всѣ книги были бы созданы до созданія міра; и писать было бы нечего; все написанное имѣло бы видъ—одной плоскости: кругъ есть плоскость. Но книга возможна въ спирали: въ ней безконечныя перевоплощенія однажды написанной книги—книги Судебъ.

13.

Душа времени—единство себя сознающаго центра; этотъ центръ—наше «я»; душа строкъ—единство себя строящей мысли (ибо мысль человѣка себя строить—не виситъ готовою въ воздухѣ). Строка—первая въ мысли тѣлесность; нервное волокно, облекающее электрическій токъ могучаго мозгового удара; въ ударахъ—пульсація строкъ; и строка должна ударять п о п р е д м е т у; не бить воздухъ. Тѣло строки, соединительная, оплетающая нервы, ткань (изъ соединительной ткани строятся кости: нервную систему надо поставить на что-либо; нервная система безъ кости—самоковырание). Совокупность страницъ—мускулы; а заглавный листъ—кожа.

Книжечка есть послѣднее облеченіе плотью всерадостнаго и ж и в о г о созданія, трехмѣрная проекція четырехмѣрнаго существа: самая книга—всегда тѣло Ангела.

Распятый ради насъ въ косный хаосъ матеріи свѣтовой и огромный Архангелъ: вотъ—книга.

Архангелы управляютъ народными судьбами: всякая книга должна быть народною книгою.

Но книгу не читают...

Почитайте, прислушайтесь: вот ударь первозданья (предисловіе); причаститесь архангельской мысли, и вы постигнете въ книгѣ—народъ свой; и станете сами народомъ, расширяясь въ сторону родины: какое-то пульсирующее бѣненіе ощутите вы на аршинъ во всѣ стороны отъ себя; и оно-то теперь вамъ нарисуетъ вашу дѣйствительный контуръ; контуръ этотъ будетъ надъ вами переливаться золотыми и синими искрами; золотыми и синими искрами станетъ онъ переливаться—надъ вами; вы уйдете въ землю, подъ землю—сквозь землю; искры небеснаго свода, пульсируя, вамъ лягутъ на грудь, а орлиная, парящая голова будетъ гордо окидывать ваше н е б о и з е м л ю. Такъ вначалѣ были созданы съ ихъ землями небеса, ибо мысль дѣйствительно сотворила небеса и ихъ земли.

Какой тамъ въ пространствахъ огромный и сіяющій великанъ? Это вы—внѣ себя: это—в ы С а м и.

Обыденная ваша мысль теперь—крѣпкоостный скелеть этой солнечной мысли; мысль солнца теперь перекинула обыденное ваше чувство черезъ голову мысли: чувство это—чувство пространства, ибо пространство—мускулы солнечнаго созданія; ваша воля теперь перекинута черезъ голову мыслей, и за мускулы чувствъ, ибо воля та—время; времена—нервы лучистаго существа, а само оно—кровь вселенной: искрянородные свѣточки.

Вы теперь то самое солнце, которое озарило страницу, и то солнце, которое въ васъ вложено: отъ темени и до груди.

Это вы в н ѣ с е б я за чтеніемъ вѣчной книги: это вы—в н ѣ с е б я. Это вы—с а м и...

Это все я и ранѣе испыталь при чтеніи «З а р а т у с т р ы». Но впервые это я испыталь—здѣсь, въ Базелѣ.

«Заратустра»—со мною. Я привыкъ припадать къ моей чистой, нержавеющей струѣ, къ моему «Заратустрѣ». Вѣчно новое узнаю о себѣ и другихъ; все, что ни склонится надъ золотой строкой Заратустры, разструившись на множество еще не изученныхъ очертаній межъ строкъ, пролетитъ по строкѣ.

Все становится тамъ впервые собою; размѣры событій рисуются по-длинно—тамъ. Бывшее малымъ распухаетъ до ужаса, и въ горошину сжимается великанъ. Все ложится покорною тѣнью тамъ подъ пятой—с е б я

самого; свою тѣнь настагаетъ хозяинъ; самъ оттуда приходитъ къ себѣ—бесѣдовать изъ раскрытой страницы.

Въ Базелѣ подошелъ и я къ зеркалу «Заратустры». И оно мнѣ отвѣтило:

«Увы! Безуменъ становится узникъ! Съ безуміемъ также и плѣнная воля освобождаетъ себя». (Т. Г. З.).

Я увидѣлъ себя повернутымъ на себя самого; но то, на что повернулся я, было жалкою тѣнью: опрокинутую въ пропасть предстала мнѣ моя тѣнь; эта тѣнь держала въ рукахъ развернутый фоліантъ; тамъ стояли многія зловѣщія надписи: «Культурологія современной логики. Логика современной культуры. Логика взаимодействій и культура отдѣльностей. Мистагологія логики символизма. Логика символизациі мистагологіи!». И такъ далѣе, и такъ далѣе. Многія, зловѣщія слова!

Вѣтеръ язвительно зашепталъ листомъ Фоліанта: «Мистика, символика, философистика», а кругомъ меня летящія очертанія (всѣ они летѣли внизъ головой) повторяли въ азартѣ, но я слышалъ отчетливо одни окончанія словъ: «Свистика, истика, фистика». Это я слышалъ.

Но это было бессмысленно.

Всѣ очертанія проносились въ бездну благоразумія и сознанія формы формы сознанія: проносились съ книгой какого-то «Тнакъ»: прочелъ эту надпись я, и понялъ, что надо читать наоборотъ.

Всѣ очертанія нѣкогда восходили пѣтъ солнце—всѣ до одного; всѣ они вполсѣдствіи повернули на тѣнь: благоразуміе одолѣло ихъ. И вотъ всѣ летѣли.

Головокруженіе охватило бы и меня, если бъ не было у меня благоразумнаго мужества отвернуться отъ благоразумія.

16.

Передъ нами только что прошла эпоха исканій: плѣнная воля съ безуміемъ освобождала себя. И свѣтила надежда, что мы, мертвые, пробуждаемся.

Появилась символика горнаго восхожденія. Въ ней не было ничего отвлеченнаго; аллегорія не ночевала тутъ, ибо мудрость вѣковъ утверждаетъ: въ горахъ дѣйствительно мы овѣяны вдохновеніемъ. Вдохновеніе такъ же связано съ кряжами, какъ дѣйствіе магнетизма земнаго съ иными мѣстностями земли. Есть земныя обитатели, гдѣ магнитныя бури развиваются осо-

бенно часто: так же точно въ горахъ развивается вдохновеніе. Горы въ насъ входятъ реально.

Символика горнаго восхожденья у Ницше и Ибсена, слишкомъ знающихъ горы, не аллегорія вовсе: всѣмъ извѣстна сила ясновидѣнья горцевъ.

Ясновидѣнье посѣщало и Ницше и Ибсена. Ницше многіе мѣсяцы сплошь жилъ среди высей. Ибсенъ—житель Норвегіи.

На горахъ воздухъ сухъ; водяные пары надъ облачной зоной и вовсе отсутствуютъ; воздухъ, свободный отъ пара, разряжается тамъ; истончается быстро душевность: непосредственно чистое я касается тѣла. Тѣло отъ этого корчится. Неразвившіе духа, калѣчатся духомъ. Многихъ горы калѣчили. Кретины—тоже жители горъ.

Даже сильныя духомъ на высотѣ одержимы безуміемъ. Въ духѣ такого безумія творчество Ницше. Понимать Ницше—много имѣть путешествій. Заратустра подлинно говорить—въ высотѣ. И ледникъ опоясалъ театръ Ибсена.

17.

Въ выси мы не отправились.

Безуміе горъ, какъ дѣйственное переживаніе, подмѣнили мы переживаніемъ созерцательнымъ. Созерцаніе горъ—просто-напросто сидѣніе на верандѣ швейцарскихъ отелей, или «д і о р а м а», что, впрочемъ, то же. Въ такую-то д і о р а м у и попали мы вмѣсто горъ: д і о р а м о й символики явился усиленный спросъ на литературно-театральную новизну. Вмѣсто Рубека увидали актера, зашагавшаго по деревяннымъ подмосткамъ къ коленкорovýmъ ледникамъ; такъ: едва вдохнувъ воздухъ, мы его обмѣнили на воздухъ, пронизанный кулисною пылью и паровымъ отопленіемъ.

18.

Центромъ новаго слова о творчествѣ оказался театръ; бѣненіе въ насъ жизни смѣнилось—внѣ насъ театральнымъ набатомъ; онъ заключался въ смѣнѣ одной коленкоровой декорации другой—коленкоровой тоже; на одной намалеваны были деревья; на другой стали они вырѣзными; одна давала олеографическій пейзажъ, а другая давала пейзажъ стилизованный; этотъ послѣдній съ особою рѣзкостью подчеркнул не стилизуемую талию «перваго любовника»; надо было и актера, и дѣйствіе сцены къ декорации—к р и с т а л л и з о в а т ь; и театръ зашагалъ на прямыхъ девяностоградусныхъ углахъ, а актеры (всѣ до единаго) стали фресками изъ Египта.

Такъ на сценѣ всталъ стилизованный человѣкъ—упрощенный въ неупрощаемомъ; если мы будемъ упрощать линію человѣка, то мы придемъ къ линіямъ до-человѣческимъ.

Человѣкъ упростимъ въ чемъ угодно—не въ человѣчествѣ только: упрощенное человѣчество—кретинизмъ.

Человѣка на сценѣ мы упростили. Поэтому-то появился на сценѣ—кретинъ. На Заратустра вошелъ въ нашу душу, а арлекинъ, кретинъ, выродокъ. Патологической гримасою обернулась въ насъ даже самая высота.

19.

А другая особенность пресловутой реформы театра заключалась въ введеніи вертящейся сцены.

Круговращеніе сцены, конечно, не имѣло ничего общаго съ содержаніемъ изображаемыхъ драмъ; оно было аллегоріей другого изображенія, изображенія бѣгства по кругу актеровъ, репертуара, даже самой драматургии вокругъ одинаго центра. Въ центрѣ же сталъ режиссеръ.

Репертуаръ описалъ полный кругъ.

Онъ символъ горнаго восхожденія, онъ побѣждалъ къ символической запредѣльности Метерлинка и Лерберга; для изображенія запредѣльности русской сценѣ понадобился кретинъ. И кретинъ загулялъ въ образѣ и подобіи Т ю *. Въ «Д р а м ѣ Ж и з н и» есть все запредѣльное; но въ предѣлѣ ничего не заключено. Оттого-то тамъ безъ цѣли и смысла въ стилизованныхъ позахъ шагаютъ какіе-то музыканты: съ сѣвера на югъ и съ юга на сѣверъ; и приходитъ Горячка; вотъ и все; виноватъ: въ комъ-то еще кричить красный пѣтухъ. Все въ драмѣ вывернуто наизнанку, даже Т ю ходить... въ вывернутыхъ сапогахъ; уже здѣсь предѣлъ, гдѣ безумія касается полоуміе. Но серьезное полоуміе сцены встрѣчаетъ насъ въ слѣдующемъ этапѣ эволюціи, въ драмѣ Андреева, въ «Анаемѣ»: тамъ анаемскій Разумъ вѣщаетъ намъ съ двухъ громадныхъ бревенчатыхъ ногъ, какъ... пьяный купецъ изъ Островскаго

Театральная эволюція прошла всѣ стадіи объясненія: стадію легкой и оживленной веселости (реформа театра), стадію несуразностей (кретинизмъ), наконецъ, стадію Зеленаго Змія («Анаема»). Далѣе, воспослѣдоваль сонъ; и за сномъ—пробужденіе. Репертуаръ описалъ полный кругъ: Островскій, Ибсенъ, Метерлинкъ, Гамсунъ, Андреевъ, Островскій.

Обновленіе жизни сценой благополучно закончилось и видѣніе восхожденія стало сценой въ трактирѣ.

* См. «Драма жизни» Кнута Гамсуна.

Такъ вращалась собой довольная сцена: не отъ театра къ мистеріи, а отъ грезъ о мистеріи... къ мистеріи кулиснаго анекдота. Зритель же, призванный къ «Діонисову дѣйству» и сценою не задѣтый, сталь вращаться обратно: отъ Ибсена къ мело рамѣ, кинематографу и шантану. Когда благополучно закончилось обновленіе сцены, благополучно окончилось обновленіе сценою російскаго обывателя въ обновленномъ... шантанѣ.

Современная сцена не зацѣпилась за зрителя; современная философія не зацѣпилась за жизнь; философская техника мозгового вращенія соответствуетъ техникѣ кругового движенія сцены. Тамъ мысль превратилась въ таинственный аппаратъ безъ всякаго примѣненія; здѣсь ледникъ превратился въ кусокъ коленкора, лавина—въ летящія части изъ... прессованной ваты.

Философія логически оправдала подобное превращеніе: ледникъ де равняется коленкору въ проблемѣ ихъ данности предъ свѣтомъ логической истины, виновать,—предъ отсутствіемъ свѣта, ибо свѣтъ та же данность сознанію; истина оказалась внѣ данности: истины не оказалось нигдѣ.

Творчество вмѣстѣ съ истиной погрузились въ непроницаемый мракъ, проводимый, какъ теорія, съ каедръ, и какъ практика, сценою.

Лектора тогда усиленно посѣщали театръ, а актеры публичныя лекціи. Нѣкогда на моей лекціи о театрѣ * были актеры. Иные изъ нихъ подходили ко мнѣ и соглашались со мною.

Тотъ же кругъ описали и чисто художественные вкусы; подчинилась и живопись круговому вращенію; отъ технической неумѣлости маляра, олеографіи и отбросовъ фотографіи ухитрились они добраться до Врубеля, чтобъ свалиться съ Врубеля къ красочному бахвальству и пасть низменно у ногъ одного колоссальнаго маляра.

Тотъ же кругъ описала литература. Было время—читали Мачтета и удивлялись дерзанію; потомъ—Боже мой!—Нише, Ибсенъ, Бодлеръ, Стефанъ Маллармэ, Гофмансталь, даже... Георге и Рильке; и вдругъ: Пшибышевскіе, Мачы и всѣ шестьсотъ шестьдесятъ шесть писателей изъ Норве-

* Гдѣ я доказывалъ то же, что доказываю и здѣсь.

ги (всѣ эти имена, было время, мы помнили). А теперь болѣе мы не читаемъ норвежцевъ: мы читаемъ испанцевъ—Эччегарайа и Ибаньеса. Кого кого не читаемъ мы; болѣе всего мы читаемъ... Аверченку: онъ такъ легко пишетъ—опережаетъ въ легкости Ницше. Мы читаемъ Аверченку: мы читаемъ и «С и л а в н у т р и в а с ъ» (помните рекламу въ газетѣ—большой черной глазъ и изъ глаза исходящія молніи).

То же, все то же круговое движеніе!

23.

Увлеченіе Ницше и Ибсеномъ было подлиннымъ увлеченіемъ. Подлинно захотѣли мы въ горы. Но бездуховность занавѣсила горизонты исканій облаками душевности при попыткѣ подняться на горы, гдѣ господствуетъ духъ; слишкомъ мы оказались сырыми и теплыми: на горахъ отъ насъ пошелъ клубомъ паръ.

Въ этомъ парѣ поражала насъ только странность контуровъ Заратустры: такъ страстность зовущаго преломилась въ насъ странностью представшаго образа. Зовущую глубину содержанія не разглядѣли мы въ Ницше; мы въ Ницше увидѣли только—литературную форму; и она поразила насъ. Еще бы не поразить! Изломы той формы—отраженіе тѣла, ломимаго духомъ. Подражать такой формѣ нельзя: можно только гримасничать.

24.

Въ духѣ—не улыбаются, а вопіютъ, взываютъ, глаголятъ; наблюдая въ лорнетъ къ намъ взывающаго пророка, безотносительно къ содержанію зова удивляемся мы развѣ что необычности тѣлодвиженія. Въ горахъ корчится напряженное тѣло въ цѣпкихъ, орлиныхъ, духовныхъ когтяхъ. Духъ, какъ орелъ терзаетъ намъ тѣло. Корчи—неизбѣжная болѣзнь горъ; благополучное разрѣшеніе ея—печать достигнутаго совершенства; разрѣшеніе неблагополучное—улыбка кретина: вѣдь и тѣло кретина—развалины зданія, въ которое грянула молнья.

На горахъ то пляшутъ, то корчатся. Иногда и пляска, и корчи одновременны. Въ П л я с о в о й п ѣ с н ѣ Заратустра танцуетъ. Въ «Е с с е Н о т о» онъ корчится, онъ—идіотъ.

Иногда онъ и пляшетъ и корчится, онъ и страстенъ, и страстенъ. Страстно—все обращенное къ Солнцу. Странно—все, связанное съ землей. Воду, воздухъ, огонь побѣдилъ Заратустра; землю

онъ не побѣдилъ. Въ образѣ и подобіи карлика приходила земля къ Заратустрѣ, вознесенному въ воздухъ. И Заратустра воскликнулъ: «Не высоты пугаютъ, а склоны» (Т. Г. З.).

Оттого-то онъ искажилъ пѣсню вернувшейся Вѣчности въ хриплое восклицанье о томъ, что все возвращается. Возвращалось не все—возвращалась лишь Вѣчность. Но и она—не возвращалась, вращалась.

Подходилъ къ вѣчности самъ Заратустра: подходилъ слишкомъ рано и споткнулся о карлика.

25.

Вспомнимъ: первое вѣянье пресловутаго возвращенія начинается и Заратустрѣ пѣніемъ воскреснаго пѣтеля.

«На ночи ты, кружащая голову мысль, явленная глубиною существа моего! Я—твое пѣніе пѣтеля, твоя утренняя заря и заснувшій драконъ!.. На ночи!.. Изъ ушей вырви вату: послушай! Я хочу, чтобы ты говорила... Здѣсь достаточно грома, чтобы даже гробницы научились насъ слушать...» (Т. Г. З.)

Въ этихъ словахъ къ Заратустрѣ крадется возвращеніе. Но его встрѣчаетъ какъ Вѣчность онъ, потому что возвращеніе—искаженіе Вѣчности. Въ чемъ же кроется искаженіе? Оно кроется въ самомъ Заратустрѣ.

Въ приведенныхъ словахъ есть черная точка; черная точка та выросла въ тучу—у Ницше въ душѣ. Вотъ слова эти «я... заснувшій драконъ».

Что есть драконъ?

Драконъ—соединеніе ящера и орла: орель ширяетъ по воздуху, ящеръ крадется по землѣ. Ящеръ—это земля Заратустры, а орель—его духъ. Соединеніе чистаго духа съ землею ведетъ черезъ гада. Преодоленіе гада—прохожденіе мимо, на еще большую высоту.

А Заратустра тутъ останавливается (сцена съ карликомъ).

Обуреваемый духомъ, Ницше чувствуетъ первое трепетаніе гадины—въ себѣ самомъ. И пока трепетаніе это, едва слышное трепетаніе, Ницше ликуетъ: «Радость! Я слышу тебя—ты идешь: Бездна моя говорить. Я вернулся къ свѣту моего послѣдняго углубленія». (Т. Г. З.)

Но гадъ какъ бы ему отвѣчаетъ: «Ты вернулся, значить ты и прежде бывалъ: если бывалъ, то и будешь: будешь приходить и опять уходить—безъ конца, безъ начала».

И внезапно обрывается радость. «А, оставь! А, а!.. Отвращение! Отвращение! Отвращение!.. Увы мнѣ». (Т. Г. З.).

Мы подставили слова гада. Гадъ, вѣроятно, молчаніемъ говорилъ. Нѣкое молчаніе бывало у Ницше: и оно ужасало. Вспомните «Т и х и й ч а с ь» Заратустры.

«Тихій часъ» случился и тутъ.

Тѣнью тихаго часа омрачилась послѣдняя высота: оттого тихій часъ повторялся вполсѣдствіи, пока самъ Ницше не сталь т и х и м ь часомъ.

Развѣ послѣдніе годы существованія Ницше не сплошной тихій часъ.

«Ты это знаешь, но ты не говоришь» (Тихій часъ. Такъ говорилъ Заратустра).

26.

Поразило и Ницше мозговое вращеніе.

27.

Разговоръ кретина и бога налагаетъ на Ницше отпечатокъ той с т р а н н о с т и, о которой выше шла рѣчь.

Вдохновеніе—горная инспирація, воображеніе—и имажинативная вода. Такъ учить насъ мудрость.

Ницше шель сначала отъ воображенія къ духу: воображеніе одухотворилось въ немъ до... пункта возврата. Разговоръ съ карликомъ миноваль—Заратустра съ г о р е ч ь ю опускаться сталь къ морю: съ высей вдохновенной изобразительности къ воображенію; и тамъ у моря в о о б р а з и л ь себя духа, и подлинный духъ опрокинулся въ Ницше: возвращеніе Вѣчности стало вѣчнымъ возвратомъ. Борьба гадины и орла продолжалась безъ всякаго результата: всюду видѣлъ въ себя онъ борющееся сплетеніе ящерицы съ орломъ, и вообразилъ дракона. Драконъ воображенія побѣдилъ.

Сталь Ницше с т р а н е н ь.

Странность есть выраженіе дикости: дикость же есь моментъ динамической драмы, перенесенный въ вѣчныя времена. Изображеніе міра въ видѣ драмы безъ просвѣтленія—вотъ предѣлъ одиченія.

И такой предѣлъ, конечно,—идіотизмъ.

28.

Въ точкахъ своего высочайшаго напряженія и новое искусство было искусствомъ и н с п и р а т и в н ы м ь. Но низина не можетъ постигнуть

высь инспираціи, не облачивъ ее въ свой страннѣйшій туманъ. Все лучшее въ новомъ, мы восприняли только, какъ странную новизну; и бранили мы и хвалили однѣ только странности.

Символизмъ опустился къ намъ въ опереніи страннаго: странное опереніе это мы приняли... въ импрессионизмѣ. Символизмъ же отвергли, а задачи импрессионизма истолковали натуралистически.

Возвести странность въ канонъ значить не увидать орла за дракономъ. Но принять дракона—еще полбѣды. И принявши дракона, можно въ немъ увидѣть точку орлиности.

Мы же и въ драконѣ увидали всего только ящера: объяснили драконъ натуралистически, и свели импрессионизмъ къ реализму, свели не реальный для насъ ледникъ (на ледникахъ не бывали мы) къ... коленкору и къ марлѣ.

Насъ драконъ бы убилъ, какъ убилъ онъ несчастнаго Ницше. Ящеръ просто растлилъ насъ: задышалъ порнографіей.

29.

Самодовлѣющее мозговое вращеніе наконецъ осознало себя: осознало себя, что оно всего на всего—голова; мозговой организмъ сталъ прискивать себѣ тѣло; въ этихъ поискахъ тѣла мозговой организмъ утверждалъ хотѣніе это, какъ желаніе обновиться въ самой жизненной гущѣ (какъ будто жизнь была гущею, какъ будто тончайшее строеніе человѣческихъ органовъ было кашицей, а мозгъ не былъ гущею).

Въ подлинной гущѣ (не въ жизни, не въ тѣлѣ) кишѣли Аверченки; и навѣрное голова туда бы и влипла. Но традиціи ницшеанства приподняли голову, въ ней увидѣвши каменный шаръ, при случаѣ и удобно метаемый; скоро всѣ мы замѣтили, что въ томъ шарѣ, какъ никакъ, совершается уму непостижимая жизнь; и мы стали разсматривать голову... Голова была круглая и имѣла видъ циферблата. Циферблатъ зазвонилъ:

«Разъ! Глубокая полночь, схоластика!»..

«Два! Исторія новой философіи Виндэльбанда—Томъ Первый»...

«Три!.. Кантканткантъ!..»

«Четыре! Фихте и шши»...

(Въ мѣстѣ Шеллинга часы были сломаны и некстати воскликнули:

«Философія Владиміра Соловьева!»)

«Пять! Гегель и Когенъ!..»

«Шесть! Чортъ всаъми—»

«Риккертъ!..»

«Семь! Священная седмирица на двѣ недѣли: Зиммель, Гуссерль, Христіансенъ и Натюрпъ».

(Далѣ—неотчетливо и лѣнливо).

«Ви...гв...арты!..»

(Далѣ—не отчетливо вовсе; наоборот, совершенно отчетливо, съ тяжкимъ хрипомъ):

«Ка-ссси-ррреррр!!!»

«Восемь! Кантъ!

«Девять! Кантъ!

«Десять! Кантъ!

«Одиннадцать! (съ громкимъ трескомъ) Философія Ласма!..

«Двѣнадцать!.. Возрожденіе схоластики!..»

И опять затрезвонило:

«Разъ! Глубокая полночь схоластики!» и т. д.

Голова слишкомъ быстро вращалась...

30.

Ницше приняли мы; и всё странности Ницше мы приняли. Это значитъ: Ницше былъ бациллою нашей болѣзни, а могъ быть бациллою здоровья, дрожжами (броженіе—микроорганическая дѣятельность). Круговое движеніе мозга и вращеніе сцены есть грубѣйшее повтореніе словъ на Ницше напавшаго карлика—словъ о томъ, что самое время есть кругъ. Эту ложь думалъ Ницше осилить, прививъ намъ и себѣ опаснѣйшій ядъ глубины; но вѣчное повтореніе осилило Ницше; и далѣ отразилось въ возвращеніи развращеннаго вкуса къ Аверченкѣ. Ложь повторенья приняли мы у Ницше не сознаньемъ, конечно, а тѣломъ, въ ту эпоху былъ Ницше зенитомъ, а Мачтетъ былъ надиромъ: полукругъ отъ зенита къ надиру описанъ былъ; надо было понять, что описанный путь есть спираль, а мы поспѣшили сомкнуть нашу линію; и сомкнули... въ Аверченкѣ, въ кинематографѣ, въ Вербицкой, въ шантанѣ, въ Матисѣ. *U b e r m e n s c h* сталъ кретиномъ.

Еще разъ возьмемся за посохи и—вверхъ, вверхъ! На этотъ разъ—по спирали!

31.

Кретиномъ некуда падать. Наоборотъ, паденіе грозитъ—намъ, ибо мы—какъ разъ посредникъ: на томъ мѣстѣ, гдѣ Ницше бесѣдовалъ съ карликомъ; между вѣчнымъ возвратомъ и вѣчностью. Діалогъ карлика съ Ницше продолжается—въ насъ. Мы забили отбой отъ малярнаго полотна ницшеанства и пошли не на верхъ, а по самому краю стремнины. Край той стремнины: переоцѣнка переоцѣнки. Но зачѣмъ мы стоимъ у стремнины? На стремнину

Аверченки не подымутся: не отъ кого охранять утесистый кряжъ. Прочь отъ бездны и—къ Вѣчности!

Но мы Вѣчности все еще не хотимъ и страдаемъ головокруженіемъ. У стремнины мы вспомнили спасительный логическій нашатырь и укусъ здраваго смысла; и логическій нашатырь оказался при насъ... Впрочемъ нѣтъ—нашатырь былъ особеннымъ, не логическій вовсе: нашатырь когеновской логики.

Отъ него отшибаетъ сознание и все—только пуше вращается.

32.

Запустѣніе мерзости созерцаетъ нашъ негодующій взоръ; мы подъемъ достиженія защищаемъ отъ мерзости; а о томъ, что нашъ путь не оконченъ, некогда и подумать. Запустѣніе—воистину взора съ насъ не спускающій неподвижный удавъ; порой кажется, что не мы созерцаемъ удава, а онъ насъ; въ такомъ случаѣ на взоръ г а д а мы только отвѣтствуемъ взоромъ. Такъ птичка: эмѣя на нея поглядить, и птичка кидается въ пасть. Можетъ быть думаетъ и она, что она нападаетъ.

33.

Мудрость Божія насъ не такъ научаетъ поступать съ запусѣніемъ мерзости.

«Когда же увидите мерзость запусѣнія... стоящую, гдѣ не должно, тогда... да бѣгутъ въ горы» (Маркъ).

Стоить только отвернуться отъ мерзости: горы то съ нами. Далѣе сказано: «Кто на кровлѣ, тотъ не сходи въ домъ... и кто на полѣ, не обращайся назадъ взять одежду свою...» (Маркъ).

А мы только и дѣлаемъ, что обращаемся: обращеніе на мерзость—начало въ ней себя повторенія.

Почему же мы обращаемся?

34.

Мудрость Божія краснорѣчиво вѣщаетъ: «Заповѣдалъ имъ ничего не брать въ дорогу, кромѣ посоха» (Маркъ).

А мы взяли съ собой въ путешествіе все, что имѣли; и завязли на полпути.

«Они пошли и проповѣдовали» (Маркъ).

Проповѣдовалъ Ницше, ибо и проповѣдь—творчество; вѣдь нашъ путь есть активность, активность безъ мѣры, безъ-устали; самое утомленіе

пропадаетъ тогда, когда некогда утомляться. И стоянье на мѣстѣ — предѣлъ утомленія и змѣнный гипнозъ.

35.

Не въ стояньѣ съ мечомъ—охраненіе идеаловъ к ѣльтуры, завѣщанныхъ Ницше: линія пути здѣсь обрывается точкою. Охраненіе идеаловъ культуры не въ нападеніи на ниже лежащее: нападеніе на подножіе есть паденіе: подлинно нападая, мы неуклонно восходимъ. Съ мельницей кругового движенія должны мы бороться, игнорируя мельницу: Донъ-Кихотъ, напавшій на мельничное крыло, описалъ полный кругъ и отбилъ себѣ бокъ. Наша побѣда надъ мельницей—въ бѣгствѣ отъ мельницы. Въ Евангеліи тоже сказано, чтобъ бѣжали мы.

Что же, странники мы? Что жъ, бѣжимъ мы? Нѣтъ, стоимъ предъ всею тою же мельницей и уже начинаемъ вращаться: къ зачумленному невозможно прикосновеніе... даже ударомъ. Бить по чумѣ—стать чумными.

Но мы это дѣлаемъ. Почему мы такъ дѣлаемъ?

36.

Теоретически приняли мы высоту; проповѣдниковъ высоты мы даже любимъ; гарантіей любви является охрана завѣтовъ любимыхъ. Но въ охранѣ любимые не нуждаются, ибо они за насъ и умираютъ, и умерли; умереть же во имя ихъ—еще боязно намъ; поэтому мы охраняемъ ихъ... бюсты.

Всякій разъ, какъ къ намъ обращается жизнь съ велѣніемъ ей рискнуть безъ возврата, мы съ подчеркнутымъ уваженіемъ принимаемся охранять... бюстъ проповѣдника жизни, переплетаемъ твореніе проповѣдника въ замшевый переплетъ; даже мы... нападаемъ на чангалу. А внять зову нѣтъ времени, ибо мы въ культурной борьбѣ..

Но культурное творчество не въ борьбѣ; и оно не въ охранѣ; охранное отдѣленіе творчества—музей: въ музеѣ творимое покрывается пылью и съдается мышью. Спрятать цѣнность въ музей—вѣрное средство поскорѣй ее уничтожить.

37.

За Ницше—культура ли? Или наоборотъ, Ницше—въ культурѣ? Кто въ чемъ? Если Ницше въ культурѣ, то гдѣ ея нормы? Культурологія пока не написана. Поскорѣй бы засѣлъ за эту работу Когень: однимъ «цѣнымъ вкладомъ въ науку» было бы болѣе.

И мѣра культуры все еще—великая личность, если мѣрой культуры

не является культуръ-трегеръ: но культура не съ трегеромъ, да и нѣтъ такихъ трегеровъ, кто бы могъ носить Наполеона или Ницше, не будучи чѣмъ-то отъ нихъ; а въ послѣднемъ случаѣ трегеръ есть дѣлатель.

По прочтенію Заратустры трегерствомъ мнѣ нечего дѣлать: остается Заратустру отвергнуть, или Заратустру принять, то-есть, стать тѣмъ, кого ждалъ Заратустра: остается стать знаменемъ идущаго вслѣдъ за нимъ. Трегеромъ Заратустра бы назвалъ верблюдами.

По прочтеніи Заратустры мы должны проклясть Заратустру, или стать дерзновеннѣе самого Заратустры, чтобы тучею голубей изъ грядущаго низлетѣть къ нему въ грудь. Мы же Голубя гонимъ.

Мы не проклинали Заратустру: еще менѣе возносились мы ввысь голубиной стаей; пережили мы съ Заратустрою всего нѣсколько сладкихъ минутъ у себя въ кабинетѣ; и потомъ отдали переплетчику.

Оттого-то рано намъ говорить о культурѣ, какъ о чемъ-то, что твердо мы вѣдаемъ. Наша мысль о культурѣ—все еще сладкое обѣтованье, если мысль эта не мысль носорога.

Мы пошли съ Заратустрою въ выси сладкаго чаянья и мы видѣли: погибъ Заратустра. Не одно ни осталось: именно начать съ того мѣста, гдѣ кончилъ онъ—начать такъ, какъ онъ кончилъ (погибнуть для всего, что ниже его), чтобы такъ кончить, какъ началъ онъ: а онъ началъ съ... мистеріи.

О, безумцы, безумцы! мы скосили глаза на уютности кабинета, на книжныя полки, на отчаянныя чаепитія; если думаемъ мы возвратиться, то не поняли мы: Заратустра погибъ отъ возврата для того, чтобы мы, свидѣтели его смерти, не возвращались.

38.

Заратустра училъ міровому и горному. Міровому и горному учить насъ и Спаситель. Оба требуютъ дерзновенія: а дерзновеніе—съ безумными: «Съ безуміемъ... плѣнная воля освобождаетъ себя» (Заратустра).

Наша трусливая гордость замыкаетъ насъ въ узы круговаго вращенія, ибо лучшіе среди насъ бьютъ отбой дерзновенію во имя всяческой трезвости; нѣкогда были сверхъ-умны и они; а теперь они ухватились за разумъ; но ухватились съ отчаянья; такой ухватъ не охватъ; и ухватившись за разумъ, они—сверхъ-безумны; были сверхъ-умны, а теперь они сверхъ-сверхъ... что? Міра они испугались: міровое повер-

гаеть ихъ въ ужасъ: чудится катастрофа, землетрясеніе, ураганъ. Они не вѣрятъ словамъ:

In deinem Denken leben Weltgedanken...
In deinem Fühlen weben Weltenkräfte...
In deinem Willen wirken Weltenwesen...
(«Hüter der Schwelle». Steiner).

На эту простую, честную правду они отвѣчаютъ уловкою Аримана изъ той же мистеріи:

Die Weltgedanken, Sie beirren dich...
Die Weltenkräfte, Sie verführen dich...
Die Weltwesen, Sie verwirren dich..

Ариманъ, открывая намъ склоны, зазываетъ насъ въ самую глубину земли, чтобы тамъ сконцентрировать насъ на нашихъ маленькихъ интересахъ.

Gewinne dich in Weltgedanken kraft,
Verliere dich durch Weltenkräften leben;
Du findest Erdenziele, spiegelnd sich
Durch deine Wesenheit im Weltenlicht.

Въ міровомъ потеряться боимся мы, ибо свѣту міра мы боимся повѣрить; мы его принимаемъ за хаосъ; рассуждающимъ сознаниемъ нашимъ мы стараемся проглотить самый міръ: и на этотъ ужасъ способны мы, чтобы въ міръ не быть.

Ну что же?

Сознаніе наше, проглотившее міръ, срывается съ мѣста и начинаетъ вращаться: вотъ ужъ подлинно сверхъ-сверхъ-уміе. И на этотъ разъ сверхъ-сверхъ-уміе ужасающей формы: сила хаоса разрывается въ насъ; и мы мчимся съ безудержнымъ ревомъ, одержимы: хаосомъ.

39.

Возвращаясь къ утвержденію въ насъ нашего я, мы въ дѣйствительности утверждаемъ лишь я нашего кабинета; это не индивидуализмъ, а скорѣй «бывовизмъ»; даже лучшіе изъ насъ буржуазны въ своемъ возвращеніи!

40.

Разумъ нашъ давно сорвался: возвращеніе къ разуму—опасная пастораль... на днѣ дѣйствующаго вулкана уголь, сѣра, селитра—полезнѣйшіе

продукты; только вмѣстѣ ихъ все не слѣдуетъ смѣшивать: вѣдь мѣшая ихъ, мы — надъ порохомя... Менуеть съ философией нашъ можетъ тоже закончиться... тарантеллой!.. Происхождение тарантеллы—укусъ тарантула.

Начнется атмосферное электричество въ центрѣ своего кабинета, превращаемъ мы атмосферу этого кабинета въ атмосферу грозы: какъ бы не было молнии. Молнія подъ открытымъ небомъ не опасна нисколько; тамъ она—игра фиолетово-розовыхъ огней: молнія же среди стѣнъ—молнія, поражающая насъ въ сердце.

41.

Когда мы разумны, то мы—сверхъ-сверхъ-умны: нѣтъ въ насъ тогда ни радости разума, ни радости неразумной, и мы задыхаемся; и задыхаясь, мы такъ охраняемъ дары свѣтлой культуры, что выгладитъ наша охрана—проклятиемъ; и вотъ мы—оцѣнщики, только оцѣнщики достижений; но въ этой оцѣнкѣ теряемъ мы все: и видѣніе наше на пути въ Дамаскъ становится воистину... привидѣніемъ. Такъ Павелъ становится Савломъ.

Видѣніе на пути въ Дамаскъ—мы имѣли: и грядущее наше мы видѣли. Что теперь намъ скажетъ грядущее, когда придетъ его часъ? Не скажетъ ли это грядущее «при»видѣніе намъ: «Савль, Савль, тебя я не знаю, но ты любилъ меня—прежде». И Павелъ, ставъ Савломъ, будетъ преслѣдовать и э т о видѣніе во имя... лишь памяти о все томъ же, видѣномъ имъ когда-то: и гоненіе свое оправдаетъ охраной завѣта.

42.

Въ Базель я подходилъ къ зеркалу Заратустры: и оно мнѣ отвѣтило. Я ходилъ надъ зелеными, быстролетящими водами. Кто-то тамъ вздыхалъ надъ водой. Именно здѣсь—межъ кретиномъ и зобомъ—понялъ я еще разъ и свое расхождение съ современностью.

Отовсюду шептались листья винограда; по стѣнѣ разбѣгалась ихъ пурпуровая сѣть. Я смотрѣлъ на черепицы, на башни и на каменный Мюнстеръ: на стѣнѣ въ броню закованный рыцарь застылъ движеніемъ, нападающимъ на дракона. Рыцарь былъ каменный; и драконъ былъ каменный тоже.

За спиной проходилъ кривоногій кретинъ.

Андрей Бѣлый.

Базель.

Открытое письмо Андрею Бѣлому по поводу статьи «Круговое движеніе».

Дорогой Борисъ Николаевичъ!

Я Вашъ старый читатель. Съ первыхъ же опубликованныхъ Вами и прочтенныхъ мною строкъ я опредѣленно понималъ, что Вы, во-первыхъ, человѣкъ существенно и безповоротно устремленный къ великой Истинѣ, а, во-вторыхъ, писатель и художникъ совершенно исключительныхъ размѣровъ и быть можетъ вѣчнаго значенія. Затѣмъ я сразу почувствовалъ (и это чувство никогда не оставляло меня впослѣдствіи, что бы написанное Вами я ни читалъ), что Вашъ громадный талантъ еще не встрѣтился съ Великой Истиной. Отсутствію этой встрѣчи, которая одна только и даруетъ міру геніевъ и геніальныхъ произведенія, я и приписывалъ тотъ характеръ несовершенства и приблизительности, который досадною тѣнью неизмѣнно ложился на каждое новое произведеніе Ваше. Но это не пугало меня. Я твердо вѣрилъ, что Ваше творчество освободится отъ приблизительности, когда кончится процессъ приближенія Вашего дарованія къ Истинѣ, я твердо вѣрилъ, что оно освободится и отъ несовершенства, когда свершится впаденіе таланта Вашего въ лоно Истины и Вѣчности. Если я говорю «вѣрилъ», то говорю это не потому, что больше уже не вѣрю, но лишь потому, что все еще вѣря, не знаю твердо, смогу ли вѣрить и въ будущемъ. Настоящее же безъ будущаго есть уже прошлое.

Ваша послѣдняя статья «Круговое движеніе», написанная съ громаднымъ мастерствомъ, представляется мнѣ симптоматически очень важной, и я чувствую въ себѣ какое-то принужденіе высказать Вамъ по ея поводу нѣсколько возникшихъ у меня мыслей, органически группирующихся вокругъ растущаго во мнѣ убѣжденія, что въ Вашей писательской дѣятельности наступилъ моментъ опаснаго расхожденія искомой Вами Великой Истины и Вашего прекраснаго дарованія.

То, что въ Вашей статьѣ подлинно вѣрно, то нынѣ знаютъ уже всѣ. Объ этомъ кричатъ на всѣхъ перекресткахъ всѣ популяризаторскіе умы и закоулочные наблюдатели жизни. Сущность же этой, всѣми ощущаемой нынѣ истины сводится къ слѣдующему:—нѣсколько лѣтъ тому назадъ многимъ казалось, что «всѣ все понимаютъ», нынѣ же оказалось, что никто ничего не понималъ; нѣсколько лѣтъ тому назадъ многимъ казалось, что «мы

всѣ на вершинахъ», нынѣ же оказалось, что на вершинахъ никто не былъ, что всего только нѣсколько человѣкъ, что шли впереди, эти вершины дѣйствительно видѣли, остальные же, видя всего лишь спины этихъ немногихъ счастливицевъ, громко кричали о вершинахъ вершинъ и о сладостномъ восторгѣ великаго послѣдняго восхожденія. Я повторяю, покаянная истина эта настолько стала дешева, что о ней давно уже говорить всѣ не на шутку встревоженные представители «штемпелеванной культуры», совершенно растерявшіеся отъ невозможности пристроиться къ какому-нибудь «идейному движенію» за рѣшительнымъ отсутствіемъ всякихъ идей, и всякаго движенія; о ней читаются публичныя лекціи въ большихъ аудиторияхъ, уходя съ которыхъ, каждый студентъ, съ мало-мальски декоративною наружностью, чувствуетъ себя плѣнникомъ Доврскаго дѣда и оплакиваетъ свое паденіе съ духовныхъ вершинъ, на которыя онъ никогда и не думалъ всходить.

Не ясно ли, что открытіемъ и вѣщаніемъ этой затрепанной истины. Вы никакъ не могли заинтересовать Вашу серьезный и сильный талантъ, а потому, поставленный въ положеніе безотносительности къ ней, лишенный необходимости серьезной работы надъ ней, онъ естественно обернулся на самого себя, залюбовался самимъ собою, и, наконецъ, облегченно выигралъ въ пустотѣ своего безотвѣтственнаго проявленія. Такъ сильный и пышный жеребецъ, освободившись отъ уздечки и сѣдла, съ легкимъ и веселымъ ржаніемъ, кокетливо выбрасывая свои точеныя ноги, игриво кружится и носится по темнѣющему росистому лугу.

И дѣйствительно, чѣмъ, какъ не этимъ отсутствіемъ свершаемой Вами работы надъ Истиной, объяснить мнѣ всѣ только ассоціативныя оближенія Вашей статьи, всѣ ея прихотливыя и подмигивающія аналогіи, всѣ ея безотвѣтственныя обобщенія, всѣ ея по балетному головоломные и по балетному остроумные скачки, всю ея методологію однимъ словомъ, вскрытіе и анализъ которой долженъ быть рѣшительно изъять изъ компетенціи философіи и эстетики и вручень, какъ это ни странно, компетенціи хореографіи.

Въ чемъ же собственно дѣло, что разгнѣвало Васъ? Отвѣтъ не труденъ. Вы опредѣленно обвиняете нашу культуру въ томъ, что она во всѣхъ областяхъ культуры описала полный кругъ. Островскій, Ибсенъ, Метерлинкъ, Гамсунъ, Андреевъ, Островскій—вотъ порочное развитіе театра. Мачтеть, Ницше,

Ибсенъ, Бодлеръ, Маллармъ, Гофмансталь, Георге, Рильке, Пшибышевский, Маннъ, Эчегарай, Ибаньесъ, Аверченко—вотъ круговое движеніе въ литературѣ. Техническая неумѣлость маляра, олеографіи и отбросы фотографіи. Врубель и колоссальный маляръ Матисъ, вотъ судьба и развитіе художественныхъ вкусовъ. Наконецъ, философія, на которой Вы останавливаетесь подробнѣе всего; она также описала полный кругъ отъ схоластики къ схоластикѣ. При чемъ ея положеніе особенно отвѣтственно, ибо она не только фактически возвратилась, но она кромѣ того по Вашему оправдала такое возвращеніе.

Всматриваясь въ эти круги, что указываете Вы на поверхности жизни нашей, я невольно спрашиваю себя: гдѣ же они вертятся? Дѣйствительно ли въ жизни нашей или у Васъ въ головѣ? (Вы согласитесь, что третьяго мѣста по самой сущности вопроса быть не можетъ). И вотъ, Борисъ Николаевичъ, послѣ долгаго размышленія надъ Вашей статьёй, я пришелъ къ заключенію, что круговое вращеніе происходитъ въ Васъ самихъ, что циферблатъ, о которомъ Вы пишете, находится у Васъ въ головѣ, а быть можетъ глубже: у Васъ въ душѣ. Доказать это мое положеніе я смогу, конечно, только пользуясь методомъ исключенія; это значить, что мнѣ предстоитъ убѣдительно показать Вамъ, что внѣ Вашей головы никакого кругового движенія не происходило и не происходитъ. Я не буду детально спорить съ Вами ни о театрѣ, ни о литературѣ, ни о живописи. Не буду, во-первыхъ, по той внѣшней причинѣ, что у меня нѣтъ мѣста для этого, во-вторыхъ, по той формальной причинѣ, что Вы съ сущности не даете достаточнаго повода, отдѣляясь отъ всѣхъ этихъ областей совсѣмъ бѣглыми замѣчаніями, и, наконецъ, по той существенной причинѣ, что круговоротъ этихъ областей есть лишь историческій фактъ, но не есть одновременно и принципиальное обоснованіе его правомѣрности, даваемое по Вашему мнѣнію лишь современной философіей, которую Вы, очевидно, въ виду такого ея рѣшающаго значенія, и ставите въ центръ своего вниманія, и на которой и я потому имѣю поводъ, право и долгъ сосредоточить всѣ мои возраженія.

Но все же, передъ тѣмъ какъ перейти къ этой, наиболѣе дорогой мнѣ области, я не могу не высказать нѣсколько соображеній и по поводу другихъ задѣтыхъ Вами сторонъ культурной жизни Россіи.

Ваши строки о театрѣ: онѣ публицистически, блестящи, и я остро чувствую ихъ живое обаяніе, но вѣдь въ нихъ нѣтъ ни единой

крохи истины, и прежде всего онъ абсолютно не доказываютъ, что театръ описаль кругъ. Вы вполне правильно выдвигаете три момента театральной реформы: первый моментъ технической—вращающаяся сцена, второй эстетической, стилизація на сценѣ и третій моментъ мистической—устремленіе къ «Діонисову дѣйству». Гдѣ же кругъ? Вращающаяся сцена не отмѣнена, стилизація процвѣтаетъ въ цѣломъ рядѣ постановокъ, а Діонисову дѣйству никто не измѣнялъ, ибо до абсурда его реализація въ условіяхъ нашей культуры дѣло еще ни разу не доходило, и не доходило по цѣлому ряду причинъ, о которыхъ никто не писалъ лучше и убѣдительнѣ Васъ самихъ (Театръ и современная драма. «Арабески»). То же самое и въ литературѣ. Весь пунктиръ перечисленныхъ Вами именъ, изображающій кривую литературнаго развитія, совершенно не вѣренъ, не вѣренъ въ двухъ отношеніяхъ: во-первыхъ, въ хронологическомъ и, во-вторыхъ, въ психологическомъ. Что касается хронологіи, то нѣтъ никакого основанія ставить Пшибышевскаго послѣ Гофмансталя, Георге и Рильке, ибо его начинали читать вмѣстѣ съ Ибсеномъ и Метерлинкомъ, затѣмъ Ибсена совершенно невозможно приковать къ удѣленному ему Вами аристократическому второму мѣсту, ибо онъ не переставалъ все время оказывать и на театръ и на публику серьезнаго вліянія и т. д. *). Но гораздо важнѣ психологическая сторона вопроса. Вѣдь рядъ Вашихъ именъ имѣлъ бы смыслъ лишь въ томъ случаѣ, если бы означалъ развитіе какого-либо субъекта. Но такого субъекта я рѣшительно не въ силахъ построить, ибо безусловно знаю (такъ же, какъ и Вы это знаете), что тѣ, которые дѣйствительно читали Ибсена, Ницше, Маллармэ и Рильке, и понынѣ читаютъ не Аверченко и Ибаньесовъ, а снова Ницше, Ибсена, а кромѣ того, Гоголя, Эккхартта, Плотина, Беме, Гете и Штейнера. Тѣ же, что нынѣ читаютъ Аверченко и Ибаньесовъ, и раньше никогда не заглядывали ни въ Маллармэ, ни въ Георге, ни въ Рильке. Ницше и Ибсена они, правда, нюхали и вертѣли, но развѣ Вы не скажете вмѣстѣ со мной: слава Богу, что они ихъ оставили и принялись за родственныхъ ихъ душамъ Аверченко. А если я правъ, то никакого круга и нѣтъ, и не было.

Наконецъ, о живописи: Я рѣшительно не понимаю смысла Вашего утвержденія, что она подчинилась круговому вращенію, когда ея начало, какъ Вы сами утверждаете, въ технической неумѣлости, конецъ же

*) Переставляя же имена перечисленныхъ Вами авторовъ, я уничтожаю всю начерченную Вами кривую литературнаго развитія.

не въ технической виртуозности. Начало въ олеографической грязности колорита, конецъ же въ чрезмѣрной самодовлѣющей красочности. Тутъ совсѣмъ нѣтъ круга, а если что и есть, такъ или два безотносительныхъ другъ къ другу явленія, или спираль, огибающая идеальный центръ врублевской живописи.

Не думайте, Борисъ Николаевичъ, что я не чувствую, дo чего блѣдны мои трезвые соображенія и банальныя истины на ряду съ тѣмъ фейерверкомъ афоризмовъ, который Вы сжигаете въ Вашей блестящей статьѣ. Я прекрасно понимаю, что похожъ на того Чеховскаго учителя, что постоянно утверждалъ, что Волга впадаетъ въ Каспійское море, а лошади ѣдятъ сѣно и овесъ. Но что же мнѣ дѣлать, если мнѣ такъ хочется, чтобы талантъ Вашъ избавился отъ опеки фальшивой оригинальности, чтобы онъ пересталъ жить за счетъ игривыхъ парадоксовъ, за счетъ абсурдныхъ утверждений, что Волга впадаетъ въ Сѣверный Ледовитый океанъ, а лошади ѣдятъ звѣзды и жемчуга. Что же мнѣ дѣлать, если я вѣрю, что совсѣмъ большіе таланты не нуждаются въ насиліи надъ нашими маленькими истинами, и что въ свѣтѣ дѣйствительнаго постиженія должны быть неминуемо оправданы всѣ банальности, всѣ очевидности указаніемъ и имъ определеннаго метафизическаго мѣста. Что мнѣ дѣлать, если я твердо увѣренъ, что всякая гениальность есть въ извѣстномъ смыслѣ мужество банальности и умѣніе до неузнаваемости измѣнить все очевидное, не измѣняя его простоты, ясности и очевидности.

Но перехожу къ философіи. Борисъ Николаевичъ, сердца пылкія и преданныя истинѣ, но не умѣющія о ней говорить иначе, какъ въ формѣ «исповѣди горячаго сердца вверхъ пятами»; умы острые и рѣзвые, но абсолютно недисциплинированные, неподкованные, и сидящіе въ мозгу «на бекрень»; страстные защитники свободы, не умѣющіе, однако, проявлять свою преданность иначе, какъ въ формѣ грубаго искаженія чужихъ мнѣній—всѣ они такъ долго и такъ много говорили о томъ, что современная кантіанская философія—схоластика, что въ профессорскихъ кабинетахъ стало душно, что нужны форточки, вентиляторы и свѣжій воздухъ, что все это, право, застряло въ ушахъ, застряло неотвязно, какъ нудная мелодія уличной шарманки. Зачѣмъ же и Вы приплясывая побѣждали за уличной шарманкой, безопасно насвистывая ея затрепанный мотивъ? Ну что общаго между современной философіей и философіей схоластики, кромѣ того,

что и схоластика и неокантианство суть подлинно философскія устремленія духа. И дѣйствительно: въ отношеніи другихъ культурныхъ областей положеніе схоластической философіи—гетероманично, положеніе же современной философіи—автономично; въ отношеніи метода—философія схоластики—догматична, современная же философія—критична; въ отношеніи своего предмета философія схоластики—онтологична, современная же философія—гносеологична; въ отношеніи исходной точки философія схоластики прежде всего теологична; современная же философія прежде всего сціентична.

Не ясно ли отсюда до очевидности, что между схоластикой и современной философией—историей вырыта непреступаемая бездна.

Или быть можетъ я не правъ. перенося споръ въ плоскость такихъ существенныхъ и исторически оправданныхъ опредѣленій; быть можетъ, говоря о схоластикѣ, Вы подразумѣваете подъ схоластикой не то, что подъ этимъ словомъ понимаетъ историческая наука, но ту «схоластичность», о которой постоянно слышишь въ разговорной рѣчи, и которая такъ же мало говорить о подлинной схоластикѣ, какъ мало говорить объ Эрость Божественнаго Платона платоническая любовь русскаго интеллигента. Если такъ, то я, конечно, еще ничего не доказалъ.

Но вотъ Вамъ мои доказательства того, что современная философія отнюдь не схоластична не только въ смыслѣ непохожести на схоластику, но и въ томъ популярномъ смыслѣ этого слова, которымъ Вамъ угодно пользоваться въ Вашей статьѣ. Схоластичность, очевидно, означаетъ въ Вашихъ устахъ: 1) разсудочность («самодовлѣющее мозговое вращеніе»), 2) враждебность конкретной культурѣ, («сознаніе оплодотворяетъ себя самого, оно гермафродитно») и 3) трусливое бѣгство отъ жизни («современная философія не зацѣпилась за жизнь»). Всѣ эти три момента безусловно исключаются какъ самимъ Кантомъ, такъ и всей порожденной имъ современной философией.

Что же въ сущности сдѣлалъ Кантъ? Говоря кратко, онъ превратилъ трансцендентное въ трансцендентальное, онъ переложилъ горизонтъ философіи такъ, что абсолютное осталось какъ бы за ея горизонтомъ. (Этимъ своимъ шагомъ онъ рѣшительно ушелъ отъ рационализма, ибо окончательно изъялъ абсолютное изъ ряда рационально познаваемыхъ предметовъ). Но какъ зашедшее солнце остается жить въ вечернемъ мѣрѣ, одѣвая всѣ предметы свѣтомъ и тѣнью, а тѣмъ самымъ и формой, такъ и покоящееся за горизонтомъ познаваемости Абсолютное одѣваетъ всѣ предметы духовнаго космоса: научныя сужденія, художественныя произведенія,

религиозные подвиги и символы, своими отсвѣтами, т.-е. ихъ трансцендентально предметными формами; (такимъ пониманіемъ Абсолютнаго, какъ формы саморазвивающейся въ культурѣ жизни, Кантъ рѣшительно избѣгъ «бѣгства отъ культурной конкретности» и «гермафродитности философскаго сознанія», ибо указалъ философіи безусловную необходимость проникновенія во глубины и тайники культуры и жизни) и, наконецъ, какъ освѣщенность стоящихъ въ вечерѣ предметовъ есть только ихъ форма, но не полнота ихъ бытія, такъ и трансцендентальныя формы Канта являются формами неспособными породить изъ самихъ себя своего матеріала. Единство формы и матеріала, а тѣмъ самымъ и цѣлостность міровой данности является, значить, по Канту фактомъ философски необъяснимымъ, «счастливой случайностью» (Лотце), но лишь переживаемымъ, ирраціональнымъ. (Такимъ сбрасываніемъ верховной философской проблемы въ послѣднюю глубину жизни Кантъ рѣшительно становится выше всякихъ упрековъ въ томъ, что его философія не задѣваетъ жизни). Впрочемъ, все это относится пока что, правда, только къ самому Канту, Вы же утверждаете, что въ современной философіи «отъ Канта почти ничего не осталось». Позвольте мнѣ попытаться показать Вамъ съ фактами въ рукахъ, что мнѣніе это ни на чемъ не основано, кромѣ какъ на чрезмѣрной смѣлости Вашихъ сужденій, (Mut hat ja auch der Mameluck, Gehorsam ist des Christen Schmuck), и что въ отношеніи всѣхъ выдвинутыхъ мною въ міросозерцаніи Канта моментовъ, современное неокантіанство движется виѣ всякихъ сомнѣній по священнымъ путямъ, завѣщаннымъ ему величайшимъ мыслителемъ новой философіи, а потому и не въ форватерѣ схоластическихъ устремленій.

Но въ чемъ же состоятъ тѣ измѣненія, которыя неокантіанство внесло въ систему Канта? Была въ историческомъ Кантѣ прежде всего одна громадная непоследовательность: «вещь въ себѣ». Означала она не что иное, какъ рациональное заглядываніе за утвержденный самимъ Кантомъ горизонтъ рациональнаго. Неокантіанство сплоченнымъ фронтомъ двинулось противъ этого рудиментарнаго понятія и тѣмъ усилило ирраціональный моментъ классической системы.

Затѣмъ, несмотря на то, что Кантъ исходилъ въ своемъ открытіи отсвѣтовъ Абсолютнаго, т.-е. объективно-трансцендентальныхъ формъ изъ конкретныхъ данныхъ культурнаго творчества, и прежде всего изъ данныхъ физико-математическаго міропредставленія Ньютона, у него все же была тенденція замкнуть наличность этихъ формъ въ законченный кругъ и построить этотъ кругъ въ связи съ «таблицею сужденій». Что сдѣлало неокантіанство? Оно прежде всего разорвало связь трансцендентальныхъ формъ

съ «таблицею суждений» т.-е. оторвало трансцендентализмъ отъ начала формальной разсудочности, а затѣмъ оно разомкнуло законченный кругъ категорій и начало вытягивать его въ безконечную спираль, при чемъ вытягивающимъ факторомъ утвердило ирраціональное начало сомосозидающагося культурнаго космоса. Почти все неокантіанство можетъ повторить вмѣстѣ съ Наторпомъ слова Гётевскаго Фауста: «am Anfang war die Tat». Все оно утверждаетъ, что роль философа есть прежде всего роль возвѣстителя чело-вѣчеству тѣхъ новыхъ моментовъ Абсолютнаго, которые все снова и снова выносить на своихъ волнахъ свободно творящая мощь челоуѣческаго духа. Какъ бы ни называли неокантіанцы открываемые ими къ жизни и исторіи покровы Абсолютнаго: категоріями, цѣнностями, идеальнымъ бытіемъ, смысломъ, трансцендентальными формами, объективнымъ составомъ зна-нія, и, т. д. и т. д.—всѣ они согласны, что эти моменты Абсолютнаго до-ступны имъ только потому, что они сіяютъ надъ всѣми истинными твореніями челоуѣческаго духа, подобно безплотнымъ лучамъ Благодати надъ головами праведниковъ и святыхъ. Такъ глубже, чѣмъ это дѣлалъ самъ Кантъ, врывааетъ неокантіанство систему кантовскаго трансцендентализма въ плодоносную почву живой культурной работы.

Но остается еще одинъ вопросъ. И только отвѣтъ на него окончательно разбиваетъ пресловутое мнѣніе о разсудочности и безжизненности неокантіанства. Это вопросъ о методѣ неокантіанской философіи, т.-е. вопросъ о томъ, какимъ образомъ отдѣляеть современная философія въ предстоящемъ ей культурномъ «благѣ» моментъ Абсолютнаго, т.-е. моментъ категорій, цѣнности, идеальнаго бытія, формы и т. д. и т. д. отъ момента не абсолютнаго, т.-е. отъ момента апостеріорнаго, матеріальнаго, переходящаго, эмпирическаго. Для защиты моей позиціи, т.-е. для отклоненія отъ современной философіи незаслуженнаго упрека въ разсудочности, доста-точно указать лишь на то, что если полнаго соглашенія въ положительномъ опредѣленіи метода еще и не достигнуто, то во всякомъ случаѣ среди всего неокантіанства нѣтъ двухъ мнѣній о томъ, что такимъ методомъ не можетъ быть дискурсивность и силлогистичность (т.-е. разсудочность).

Согласно телеологизму Виндельбанда наличность цѣнностей не доказы-уема, но лишь указуема. Она не дана, но задана. Она присутствуетъ въ мірѣ въ концѣ концовъ только для этическаго паеоса воле-вого начала. Въ безусловной зависимости отъ Виндельбанда стоитъ и «Предметъ познанія» Риккерта, ибо разница лишь въ томъ, что эта книга

Риккерта сильно суживаетъ и утончаетъ этической телеологизмъ Виндельбанда, опредѣленно замыкая его въ сферѣ логическихъ проблемъ и понятій. Послѣднія же работы Риккерта, равно какъ и построенія Ласка, сводятся къ интеллектуальному узрѣнію міра цѣнностей и формъ, какъ міра живущаго и проявляющагося въ цѣлой системѣ опредѣленій, абсолютно не примѣнимыхъ къ явленіямъ психо-физической дѣйствительности. Исходнымъ же пунктомъ такого раскрытія глазъ на этотъ міръ отъ Абсолюта является, какъ для Риккерта, такъ и для Ласка, непосредственное переживаніе, при чемъ Ласкъ идетъ такъ далеко, что утверждаетъ мыслимость «категорій сверхчувственного» въ связи съ безусловной принципиальной возможностью переживанія метафизическаго міра. Безусловнымъ и интереснымъ защитникомъ метода созерцанія въ аспектѣ критической философіи является Гуссерль, все рѣшительнѣе освобождающій свое феноменологическое узрѣніе смыслового состава знанія отъ изначальныхъ путей дескриптивной психологіи. Очень далека отъ разсудочной дискурсивности и вся школа «созерцательнаго интеллектуализма» Когена, стоящая подъ очевиднымъ вліяніемъ Платона. Если ко всему этому прибавить еще то, что, пользуясь всѣми этими разнообразными методами, современная философія во всѣхъ своихъ проявленіяхъ не переставала ни на минуту бороться за чистоту осуществленія своего метода, не переставала, значить, тратить всѣ свои силы на то, чтобы по прекрасному и точному выраженію Б. В. Яковенко, взять Абсолютное такъ «какъ если бы оно не бралось, а просто было», или говоря иначе, говоря въ предѣлахъ моего образа зашедшаго солнца, не переставала все время стремиться къ тому, чтобы отдѣлить въ освѣщенномъ предметѣ не свѣтлую его часть отъ темной, но свѣтъ отъ освѣщеннаго имъ, то проведеніе основныхъ контуровъ современнаго неокантіанства въ цѣляхъ этого письма можно считать законченнымъ.

Я не сказалъ о неокантіанствѣ ничего новаго и ничего оригинальнаго. Все сказанное мною Вамъ будетъ не трудно провѣрить, перелиставъ труды затронутыхъ мною вслѣдъ за Вами мыслителей и Вашъ «Символизмъ». Перелиставъ же ихъ, Вы убѣдитесь, надѣюсь, въ томъ, что я правъ въ каждомъ своемъ положеніи. Убѣдитесь въ томъ, что Вамъ нельзя серьезно говорить о недостаткахъ неокантіанства, о томъ, что въ немъ почти ничего не осталось отъ Канта. И нельзя потому, что какъ бы геніальны ни были Вашъ «взглядъ и нѣчто» на философію, все же Вы не имѣете нравственнаго права противопоставлять его тому громадному и серьезному труду, который мно-

гіе изъ кантіанцевъ несли всю свою жизнь надъ усовершенствованіемъ завѣщанной имъ Кантомъ системы. Нельзя Вамъ также высмѣивать и Ласка съ его «формой формы», ибо Ласка Вы серьезно не знаете, ибо не вѣдаете Вы, что его форма формы знаменуетъ собою глубокомысленное воскрешеніе Плотина, непосредственную разработку центральной мысли платиновскаго ученія о категоріяхъ. Высмѣивать же Плотина даже и Вамъ не подь силу...

Кончая изложеніе тѣхъ мыслей, которыя должны были показать Вамъ, что никакого круговаго движенія въ дѣйствительности не происходило, и что Ваше толкованіе неокантіанства совершенно невѣрно, я не могу не высказать Вамъ моей послѣдней надежды, что Вы искренне признаете себя разбитымъ на голову, если только Ваша новоявленная ненависть къ «головѣ» еще не окончательно обезглавила Васъ.

Итакъ, круговаго движенія въ дѣйствительности не происходило. Согласно вступительнымъ замѣчаніямъ моего письма, фактъ этотъ обертывается для меня необходимостью предположить, что если и не круговое движеніе (это было бы слишкомъ закономѣрно), то нѣкоторое хаотическое вращеніе всѣхъ проблемъ и вопросовъ произошло въ Васъ самихъ. Я не могу закончить моего письма, не сказавъ Вамъ нѣсколько словъ по поводу этого вращенія Вашего Я.

Вы сами признаетесь въ томъ, что въ Базелѣ Вы увидѣли себя «повернутымъ на себя самого». Это созерцаніе Вашего прошлаго я считаю моментомъ зарожденія въ Васъ Вашей гнѣвной статьи, ибо прошлое Ваше вызвало въ Васъ пламенное самоосужденіе. Въ чемъ же Вы осудили себя? Отвѣтъ ясенъ: въ томъ, что Вы пережили «Трагедію безъ названія». Свершили «сальтомортале челоуѣка съ резиновой головой». Вѣдь не скажете же Вы мнѣ, что я ошибаюсь, и что рисуя челоуѣка летящаго въ бездну внизъ головою и читающаго въ этомъ положеніи «Критику чистаго разума» снизу вверхъ и справо налѣво, такъ что вмѣсто разума выходитъ «восточная ерунда Амузарь», Вы могли имѣть ввиду когонибудь другого кромѣ себя самого. Нѣтъ, Борисъ Николаевичъ, для этого Вашъ автопортретъ слишкомъ точенъ. Не Вы ли летѣли еще такъ недавно въ бездну внизъ головою, не Вы ли ухватились затѣмъ за кантіанство и приспособили его такъ, что смогли расположить свой богатый опытъ мистика и художника въ наглядныхъ графахъ его методологическихъ построеній (Эмблематика смысла). Не Вы-ли, наконецъ, были тѣмъ единственнымъ «философомъ модернистомъ», который, постоянно, летая по безднамъ, долженъ былъ придать новоусвоенной системѣ большую портативность, и который избралъ для этого путь легкой стилизаціи нео-

кантіанства въ духѣ восточной мудрости, о чемъ опредѣленно свидѣтельствуеъ свершенное Вами въ «Символизмѣ» превращеніе Риккерта, этого наиболѣе трезваго изъ всѣхъ мыслителей кантіанства, въ восточнаго дервиша.

Одно только непонятно мнѣ въ Вашемъ раскаяніи. Зачѣмъ Вы, вмѣсто того чтобы винить себя, говорите какъ-то неопредѣленно о какихъ то философахъ модернистахъ вообще? Я думаю, что этого дѣлать не слѣдовало бы, ибо самосѣченіе позорно и бессмысленно только для унтеръ-офицерской вдовы, для философа же оно крайне полезно и цѣлительно, во всякомъ случаѣ предпочтительнѣе ломки стульевъ по поводу того, что Александръ Македонскій оказался вовсе не героемъ и окончательно заблудился.

Ну если бы, понявъ свою ошибку, понявъ, значить, что Вы лично понимали Канта невѣрно, наоборотъ, Вы бы, просто перевернули раскрытый передъ Вами фоліантъ, и стали бы читать Критику чистаго разума еще разъ, то все было бы очень хорошо, все обстояло бы вполне благополучно.

Вы же предпочли сдѣлать совсѣмъ другое, предпочли завести колесо какой то круговой поруки. Изначально повернувъ неокантіанство лицомъ къ Востоку, Вы повернувшись на себя, недавняго приверженца неокантіанства, увидѣли передъ собою какого-то восточнаго человѣка, бессмысленно лепечущаго: «Тнакъ Амузарь, Тнакъ Амузарь». Не желая однако принять на себя вину порожденія этой безжизненной куклы, Вы обвинили въ ея созданіи какихъ то мионическихъ «философовъ модернистовъ» «зловѣщихъ» проповѣдниковъ «логики взаимодѣйствія и культуры отдѣльностей». Быть можетъ, Вы хотѣли бы тутъ остановить свою круговую поруку, но ложное обвиненіе естественно рождало дальнѣйшую ложь. Для созданія образа русскаго философа-модерниста Вамъ пришлось напасть на все западно-европейское неокантіанство. Пришлось съ «бахвальствомъ красочности» рисовать его безжизненность и духовную нищету, его «мѣщанскій бытовизмъ» и его комфортабельное созерцаніе послѣднихъ высотъ съ террасъ швейцарскихъ отелей. Я долженъ сказать: образы Ваши изумительно пластичны, и я увѣренъ, что эта самодевлѣющая пластичность будетъ многими и очень многими наивно принята за портретную мѣткость и точность. Но тѣхъ, кто Вашихъ вчерашнихъ друзей знаетъ воочію, тѣхъ вы не обманете, тѣ за всю пышность и всѣмъ остроуміемъ Вашихъ образовъ прекрасно увидятъ Вашу личную глубокую вину; прекрасно поймутъ, что Вы только потому были нынѣ принуждены повернуть Ласка къ схоластикѣ, что уже раньше вращали Риккерта на Востокъ.

Я прекрасно понимаю, что вынести такое круговращеніе ответственности, такое бѣгство отъ собственной вины, душѣ человѣческой крайне трудно, почти невозможно. Поэты же издавна врачуютъ свои души тѣмъ, что бессознательно проецируютъ происходящее въ нихъ во внѣшнюю дѣйствительность, въ дѣйствительность окружающаго ихъ міра. Къ самоисцѣленію такой объективацией естественно прибѣгли и Вы, и вотъ Ваше бѣгство отъ собственной вины побѣжало по міру въ формѣ Вашего обвиненія, направленнаго противъ театра и живописи, литературы и философіи. Но цѣлительная объективация эта исцѣлила Васъ не окончательно. Увлечшись литературною игрою въ катанье обручей, несаясь за подпрыгивающими по зеленому лугу жизни самодѣльными обручами кругового движенія во всѣхъ областяхъ культуры и подстегивая ихъ Вашимъ мѣткимъ сатирическимъ бичомъ, Вы совершенно не замѣчаете, что самый зловѣщій кругъ вѣчнаго возвращенія уже готовъ замкнуться въ Вашей рѣзвящейся душѣ.

Вы призываете: «еще разъ возьмемся за посохи и—вверхъ, вверхъ, на этотъ разъ по спирали». По спирали,—хорошо, но при чемъ тогда цитируемая Вами «простая, честная правда»

«In deinem Denken leben Weltgedanken...

«In deinem Fühlen weben Weltenkräfte...

«In deinem Willen wirken Weltenwesen...

Истина этихъ словъ неоспорима; но не слишкомъ ли ужъ неоспорима она, не слишкомъ ли ужъ бѣдна! Вѣдь если вытянуть въ одинъ безконечный фронтъ всѣ философскія системы безъ различія направленій и значительности, отъ Анаксимена до Л. М. Лопатина, то возвѣщаемая Вами истина протянется вдоль всѣхъ ихъ длинною прямою нитью, прямою линіей «дурной безконечности». Но, будучи дурной безконечностью, т.-е. только банальностью, приводимая Вами истина не признаетъ себя въ Вашихъ устахъ за таковую. Нѣтъ, она стремится выдвинуться впередъ, какъ нѣчто существенное и оригинальное, какъ нѣчто такое, что нужно помнить тѣмъ, которые стремятся вверхъ, вверхъ по спирали. Но безнадежно старое, выдающее себя за новое, приводитъ по разоблаченію своихъ ложныхъ притязаній все къ тому безнадежно старому, къ разбитому корыту у синяго моря, т.-е. описываетъ полный кругъ. Цитируемая Вами строки,

не только дурная безконечность, но и порочное круговое движеніе.

Берегитесь, берегитесь!. Не съѣли ли Вы, собравшись путешествовать вверхъ по спирали, верхомъ на деревяннаго карусельнаго коня. На такомъ конѣ Вы далеко не ускачете, во всякомъ случаѣ, не дальше профессорскихъ кабинетовъ и швейцарскихъ отелей.

Борисъ Николаевичъ, истина философіи воистину дается только тѣмъ, что берутъ ее безкорыстно, а не спасаются ею отъ мистическихъ головокруженій. Она дается только тѣмъ, кто любитъ ее—какъ синимъ небомъ. а не лѣчится ею, какъ «логическимъ нашатыремъ». Вѣрю, что если Вы войдете въ Истину философіи, и встанете въ ней твердою стопой, то она перестанетъ предательски вертѣться и возвращаться вспять. До тѣхъ же поръ, пока Вы будете только корыстно увиваться вокругъ нея, Вамъ будетъ постоянно казаться, что она вертится вокругъ Васъ, и не только вертится сама, но и оправдываетъ всякое верченіе.

Но, конечно, постиженіе философской истины требуетъ громадной работы, а потому оно требуетъ времени, времени и еще разъ времени.

Вы же ежегодно мѣняете свою философскую точку зрѣнія и ежегодно оповѣщаете читающій міръ о свершившемся въ Васъ превращеніи. Но нельзя публично жить на авансценѣ своей личности. У авансцены расположена суфлерская будка. У суфлерской будки говорить чужія слова.

Борисъ Николаевичъ, я, и не я одинъ, но вмѣстѣ со мною и многіе другіе,—мы всѣ ждемъ отъ Васъ Вашихъ собственныхъ словъ, словъ свѣтлыхъ, новыхъ и большихъ. Мы не хотимъ, мы окончательно не хотимъ, чтобы Вы,—Андрей Бѣлый, на котораго мы всѣ смотримъ снизу вверхъ, которому безконечно вѣримъ и отъ котораго ждемъ совсѣмъ большого,—вѣшалъ бы и остроумничалъ подъ суфлера.

Федоръ Степунъ.

О задачахъ и цѣляхъ служенія культурѣ.

Цѣлью, задачей и наградой каждого дѣла, каждого предпріятія, вдохновеннаго мыслью объ идеальномъ служеніи, можетъ и должна быть—культура, какъ опредѣляющая цѣнность.

Совмѣстная работа и дружное общее служеніе, лишь внѣшней формой котораго является систематическое изданіе книгъ, объединенное однимъ общимъ планомъ, можетъ быть цѣннымъ лишь постольку, поскольку оно—служеніе на почвѣ и во имя культуры. Точное воззрѣніе на сущность культуры, страстное исповѣданіе ея живыхъ лозунговъ и сознательное планомерное осуществленіе ея задачъ—таковы три главныхъ условія культурнаго самоопредѣленія, безъ которыхъ возможно лишь созиданіе частныхъ, разрозненныхъ цѣнностей и невозможно то, что является самымъ существеннымъ въ культурномъ служеніи, началомъ связующимъ и организуемымъ: единая цѣльность многихъ сложностей. Сущность и живой духъ культуры не столько въ созиданіи элементовъ, сколько въ ихъ сочетаніи, въ способѣ ихъ взаимно-координировать и іерархически обуславливать, т.-е. въ гармонизации. Отсюда великая, священная связь истинной культуры съ интимной сущностью творчества, которое всегда заключается въ преодоленіи хаоса, въ превращеніи его въ Космосъ, руководимомъ чувствомъ мірового Логоса.

Выступая скромными работниками по частностямъ культуры, мы прежде всего должны точно опредѣлить себѣ и другимъ наше воззрѣніе на культуру, категорически высказать наши основные лозунги и намѣтить (хотя бы схематически) будущій путь реализаціи нашихъ задачъ.

Какъ понимаемъ мы слово «культура», это одновременно какъ будто бесконечно-значительное и совершенно пустое своей широтой слово? Съ этого опредѣленія пусть начнется наше самоопредѣленіе...

Формально культура может быть определяема, как сложная, координированная иерархически система ценностей, бесконечно раскрывающаяся в созерцании и осуществляемая в действии, и при этом бесконечно способная сочетать оба эти основных начала (созерцательное и деятельное) в процесс самоопределения, в этом завершенном и самом существенном моменте культурного развития. Формально культура налицо уже там, где впервые возник вопрос о существовании и взаимной связи этих трех элементов, где борьба с данным во имя идеального ценного в границах возможного, а следовательно, где налицо и великий непрерывный процесс сознательного и планомерного образования из прошлого через настоящее будущего. Разница в уровне относительной ценности между настоящим и прошлым является самооправданием и оценкой этого развития, однако возможность реальная такой оценки предполагает идеальное бытие будущего. Напротив, идеальное-сущее будущее в своем бытии опирается и со своей реализацией и при последней, на реально-сущее настоящее, т.е. культурные идеалы и культурные традиции оказываются органически и неразрывно соединенными.

Отсюда и возникает идея о границах возможного при реализации идеального-ценного, что вносит ритмически-закономерное начало в сочетание идеального-ценного с реально-данным. Прошедшее, настоящее и будущее суть неизменные, конкретные символы реального и идеального и самого живого их соединения. Отсюда, трилика всякой культуры, понимаемой, как живое развитие. Мы не знаем, как и откуда возник первый лик, не понимаем, как возникло это дробление, но все же верим в конечное слияние всех трех ликов в единый совершенный лик, снимающий деление на реальное и идеальное, лик, одаренный истинным бытием, но пока доступный нам лишь символически, как вечно-ценное, лишь смутно, из бесконечной дали просвечивающее нам сквозь все ступени реально-сущаго и идеально-возможнаго. И тем не менее, именно в нем, в этом последнем, едином Лике—вся высшая ценность и все оправдание культуры и ее развития для нас символистов (в созерцании) и мистиков (в самосозерцании).

Как бы мы ни определяли культуру научно, то как постепенное преобразование целей в средство, то как превращение потребностей в способности, как бы ни конструировала метафизика самая общия схемы и основоположения, находя последний смысл и оправдание

бытія, то въ безконечномъ самоотрицаніи Воли (Шопенгауэръ), то въ безконечномъ самоутвержденіи Разума (Гегель), то, въ наши дни, въ ученіи о самодовлѣющемъ «царствѣ цѣнностей» (Риккертъ), какъ бы мы ни чувствовали себя связанными съ любой научной теоріей или философской системой,—все равно мы должны были бы признать, что послѣднее основаніе, оправданіе и объясненіе мірового развитія погружено въ великую тайну, куда насъ вводитъ только р е л и г і о з н о е п е р е ж и в а н і е. Въ немъ лишь послѣднее основаніе культурнаго самоопредѣленія, всегда активнаго, сверхъ-сознательнаго, доступнаго лишь символическому обозначенію. Всякое иное отношеніе къ культурному развитію ограничено вышеуказанной формулой тройственнаго распада, тайна котораго неизмѣнно ускользаетъ.

Процессъ развитія культурнаго—восхожденіе по безчисленнымъ ступенямъ, но къ единой цѣли; каждая эпоха культуры, отживая, какъ бы завѣщаетъ себя послѣдующей, при чемъ каждая эпоха является одновременно и наслѣдодателемъ, и наслѣдникомъ, но мы вѣримъ и предчувствуемъ, что есть единый незаблѣмый планъ и единая конечная цѣль этихъ многократныхъ завѣщаній. Преемственность развитія здѣсь лишь форма реализаціи конечной, идеальной цѣнности, пока лишь прозрѣваемой нами въ самомъ общемъ направленіи развитія и въ законмѣрности смѣны эпохъ развитія. Если бы не было этого общаго, лежащаго глубже каждой данной эпохи, абсолютнаго плана, покоющагося на самодовлѣющей и конечной цѣнности, какъ могли бы быть связаны другъ съ другомъ всѣ эти ступени развитія? Конечный синтезъ всѣхъ эпохъ развитія, возможный лишь при самомъ концѣ послѣдняго, какъ безусловно-сознательное «Да», теперь открывается намъ лишь при сопоставленіи отдѣльныхъ звеньевъ единой цѣли, лишь изъ наблюденія различныхъ границъ самоопредѣленія. Безъ вѣры въ это послѣднее, конечное торжество и д е а л ь н а г о, немислимо никакое опредѣленіе, даже простое различеніе отдѣльныхъ ступеней развитія, никакое самоопредѣленіе!.. Напротивъ, вѣра въ послѣднюю цѣль развитія единственная опора для всякаго научнаго и философскаго созерцанія.

Сущность культуры—религіозна!

Есть аналогія между развитіемъ индивидуума и развитіемъ человѣчества. Идея о возрастахъ человѣчества содержитъ въ себѣ одновременно и представленіе о развитіи и послѣдовательную законмѣрность эпохъ развитія и сознаніе предѣла этого законмѣрнаго развитія, т.-е. метаморфозу его въ иную сущность столь таинственную, сколь и послѣдовательно-

неизбѣжную. Мы особенно подчеркиваемъ этотъ эсхатологическій моментъ въ нашемъ религіозномъ отношеніи къ проблемѣ культуры, не только не раздѣляя обычно связаннаго съ нимъ безпокойства, но напротивъ, именно въ немъ видя освобождающее оправданіе и смыслъ всякаго развитія. Иначе всякое развитіе превратилось бы въ дурную безконечность, въ нелѣпую и сумасшедшую модель *perpetuum mobile*, одно представленіе о которой грозитъ безуміемъ. Наша вѣра въ конечное торжество абсолютно-идеальнаго начала, завершающаго весь циклъ самоопредѣленія нашей вселенной черезъ развитіе, заставляеть насъ въ дѣлѣ культурнаго самоопредѣленія стремиться къ двумъ цѣлямъ: опредѣлить общій смыслъ и общее направленіе этого развитія и обозначить ступень въ закономерномъ ходѣ послѣдняго, которую предстоитъ пройти намъ самимъ. Мы должны сперва построить общую схему прогресса, а затѣмъ уже перейти къ опредѣленію данной намъ культурной эпохи. Такъ самъ собой совершится процессъ нашего самоопредѣленія!

Отвѣчая на первый вопросъ, мы полагаемъ общій ходъ и смыслъ развитія въ постепенномъ торжествѣ цѣннаго надъ даннымъ, идеально-должнаго надъ реально-сущимъ, въ великомъ законѣ спиритуализаціи бытія, отлагающемся въ субъективномъ сознаніи, какъ призваніе неуклонной и планомѣрной борьбы съ матеріей во имя идеи*. Съ изобрѣтенія и усовершенствованія орудій труда вплоть до утонченнѣйшихъ формъ художественнаго творчества и высочайшихъ моральныхъ движеній—все многообразіе развитія человѣчества тотъ же единый законъ прогрессивной спиритуализаціи. Стадіи, планы и аспекты обнаруженія послѣдняго—различны, основная тенденція и связующая, внутренняя цѣль и цѣнность его—едина и безусловна. Каждая культурная эпоха поэтому должна быть опредѣляема по отношенію къ этому закону прогрессивной спиритуализаціи. Здѣсь возникаетъ возможность различать три основные моменты каждой культуры, всегда однако пребывающіе во взаимной связи, ибо каждая культура есть новый синтезъ элементовъ, а каждый синтезъ содержитъ въ себѣ примать. Мы различаемъ въ каждой культурѣ тѣло ея, душу и духъ, пользуясь терминами по аналогіи отъ индивидуума.

Тѣло культуры (ея внѣшняя, временная оболочка)—совокупность матеріальныхъ и утилитарныхъ средствъ реализаціи идеальныхъ

* Это дѣйствительно, независимо отъ тѣхъ или иныхъ чисто метафизическихъ воззрѣній на сущи духъ и матерію. Здѣсь дѣло идетъ объ ихъ относительномъ соответствіи.

цѣнностей. Таково значеніе и самая сущность цивилизаціи, какъ внѣшней формы культуры.

Душой культуры является то внутреннее цѣльное ядро уже реализованныхъ и возможныхъ идеальныхъ цѣнностей, которое строго опредѣляетъ уровень самосознанія данной культурной эпохи въ ея специфической окраскѣ съ ея синтетическимъ единствомъ, содержащимъ въ себѣ опредѣленный приматъ догматически самоутверждающійся. Душа культуры даетъ жизнь культурной эпохѣ, даетъ ей индивидуальную физиономію, какъ живому организму въ процессѣ единого развитія.

Духъ культуры имѣетъ ближайшее отношеніе къ послѣднему основанію самаго этого процесса развитія, къ самому таинственному источнику всякаго идеальнаго бытія и къ конечному освобожденію въ процессѣ мірового развитія абсолютно-цѣннаго, божественнаго начала. Невозможны никакія теоретическія опредѣленія этого духа, ибо здѣсь конецъ всякой космологіи и начало теологіи и тайновѣднія. Здѣсь свято и строго начинаютъ звучать слова А. Шопенгауэра, перваго прозрѣвшаго душу нашей эпохи, нашей культуры: «Здѣсь именно тотъ пунктъ, относительно котораго только мистики даютъ положительныя откровенія и за которымъ не остается ничего, кромѣ мистики». Строгое соотвѣтствіе заключается между послѣднимъ религіознымъ основаніемъ всякаго бытія и всякаго самосознанія Послѣдняго, т.-е. культуры, и способомъ познанія Послѣдняго (чисто и исключительно мистическомъ), откуда неизбежно слѣдуетъ выводъ, что послѣдняя сущность и смыслъ каждой культуры—религіозны. Только исходя изъ мистическаго активно-творческаго созерцанія этого «духа всякой культуры», мы можемъ іерархически конструировать иными болѣе простыми и болѣе внѣшними средствами душу и тѣло послѣдней (наука, философія, искусство).

Попробуемъ теперь опредѣлить душу той культурной эпохи, которая является нашей культурой, а слѣдовательно, и душой нашей души, уловить главныя черты ея обнаруженія. Для этого должно спросить себя, во-первыхъ, «Въ чемъ синтезъ ея?», и во-вторыхъ, «Гдѣ приматъ въ этомъ синтезѣ?» Самымъ общимъ отвѣтомъ здѣсь должно быть безспорное уже теперь положеніе, что самое существенное устремленіе нашей эпохи—всесторонняя реакція противъ матеріализма недавняго прошлаго и неудержимый возвратъ, хотя и въ новыхъ формахъ, къ великому и строгому іерархизму, признающему центральное и верховное значеніе за идеально-

цѣннымъ, за эстетическимъ творчествомъ, философскимъ самосознаніемъ и особенно за вѣнчающимъ ихъ религіознымъ созерцаніемъ. Въ наши дни осознанъ безповоротный конецъ натурализма въ искусствѣ, агностицизма въ точномъ знаніи, позитивизма въ области философской творческой мысли, и, что всего знаменательнѣе, конецъ рационализма и субъективизма въ мистикѣ и, съ другой стороны, — конецъ схоластической метафизики и мертвого, бытового, религіознаго догматизма. Трудный и страшный искусь пережили мы, прежде чѣмъ съ нами снова заговорилъ великій все-единый «Духъ культуры» и снова передъ нами смутно очертились гигантскіе абрисы новаго универсальнаго синтеза; мы нашли свое мучительное исцѣленіе въ критицизмѣ Канта, пессимизмѣ Шопенгауэра, имморализмѣ Ницше, далѣе въ демонизмѣ Бодлэра. Цѣна этого исцѣленія была страшна: за каждую каплю откровенія платили мы безуміемъ и самоотрицаніемъ. Эти великія имена были и навсегда останутся какъ бы чистилицемъ души нашей культуры, страшнымъ мѣстомъ страданій, но необходимымъ для того, чтобы вывести насъ изъ Ада матеріализма. Для многихъ, переступившихъ это преддверіе, пережившихъ эпоху глубокаго кризиса всей культуры, быть можетъ, и въ достиженіи самого Рая навсегда останется прообразомъ слѣпая, страдальческая тѣнь Гетевскаго Фауста, безпомощно упавшаго въ собственную могилу передъ самымъ своимъ искупленіемъ. Но все же самая страшная и мучительная эпоха упадка кончена. «Великій Духъ» снова заговорилъ съ нами и изъ насъ! Вздохъ великаго освобожденія и радость возрожденія всего завѣтнаго, на что мы едва смѣли надѣяться, снова насъ укрѣпляетъ итти впередъ безконечно!.. Въ чемъ же лозунгъ нашей эпохи, души нашей культуры? Гдѣ та мѣра закономѣрно-возможнаго, въ которой рисуется и предстаетъ намъ въ ближайшемъ будущемъ идеально-цѣнное, которое мы считаемъ себя призванными воплотить? Здѣсь едва ли возможны какія-либо колебанія. Этотъ живой и единый во всемъ своемъ многообразіи лозунгъ — сим-волизмъ.

Начиная отъ проникновеннаго ученія о созерцаніи А. Шопенгауэра и отъ сокровенныхъ страницъ «Фауста» В. Гете, черезъ великое единство и еще болѣе знаменательную борьбу двухъ замѣчательнѣйшихъ учениковъ Шопенгауэра, Ф. Ницше и Р. Вагнера, черезъ изысканнѣйшія, чисто эстетическія исканія лириковъ-символистовъ, созданныхъ школой Бодлэра-Маллармэ, и вплоть до внутренняго духовнаго кризиса символизма нашихъ дней, кризиса, уже начинающаго себя осознать а, слѣдовательно, и себя врачевать, — развивается

единный знаменательный процесс переоцѣнки всѣхъ цѣнностей культуры. Первоначально болѣе спекулятивный и только эстетическій, онъ становится все глубже и шире и, наконецъ, въ Ницше-вагнеріанской проблемѣ достигаетъ универсальнаго значенія. Здѣсь же и возникаетъ вопросъ о самомъ существенномъ распутѣ. Кто изъ двухъ—Ницше или Вагнеръ? За кѣмъ? За Ницше или за Вагнеромъ? Этотъ вопросъ до сихъ поръ стоящій во всей своей остротѣ, явился кульминаціоннымъ пунктомъ развитія и раскола символизма нашей эпохи; въ немъ основной корень и всего современнаго кризиса символизма. Передъ исключительной остротой этой дилеммы отходить на второй планъ внутренняя антиномія символизма, съ одной стороны, все еще стремящагося сохранить отжившія, узкія рамки чисто-созерцательнаго, эстетическаго міросозерцанія, а съ другой, уже поставившаго вопросъ о синтезѣ и осознавшаго себя, какъ цѣльное міросозерцаніе, лишь исходной точкой котораго является такъ называемый «эстетизмъ». Знаменательно, что даже самый «имморализмъ» крайнихъ представителей воинствующаго символизма оказался, въ концѣ-концовъ, переоцѣнкой морали, лишь жаждой и предчувствіемъ новаго синтеза исконной антиноміи Добра и Красоты. Самое отрицаніе моральнаго долга неминуемо стало долгомъ, т.-е. моралью, откуда и возникъ процессъ реабилитаціи моральныхъ цѣнностей въ символизмѣ, нашедшій себѣ самое яркое проявленіе хотя бы въ творческой эволюціи и личной трагедіи Гюисманса и Верлена. Здѣсь во второй разъ, подобно романтизму, символизмъ соприкоснулся съ великими тайнами, бессознательно хранимыми католичесствомъ.

Слѣдуетъ строго различать аморализмъ эстетовъ, возстающихъ противъ морали во имя Красоты, и имморализмъ Ф. Ницше, возникшій изъ цѣльнаго процесса переоцѣнки самыхъ основъ всякой морали, изъ желанія произвести взрывъ ея изнутри. Первая форма протеста скоро сама обнаружила свою наивность и безвредную бесплодность. Гораздо опаснѣй и бесконечно глубже оказалась дерзновеннѣйшая попытка Ницше, которая шагъ за шагомъ привела его къ идеѣ сверхъ-человѣка, т.-е. къ универсалистическому индивидуализму, т.-е. самопротиворѣчію.

Въ этомъ именно пунктѣ Ницше и встрѣтился съ Вагнеромъ, рѣшительно и незыблемо-твердо шествовавшему по совершенно противоположному пути. Къ моменту рѣшительной битвы Вагнеръ уже окончательно преодолѣлъ свою безмѣрно-хаотическую титаничность, въ общихъ чертахъ уже завершилъ неслыханный и всесторонній переворотъ современной му-

зыки и драмы, т.-е. самой сущности культуры, и увѣренно приблизился къ самой послѣдней своей задачѣ, къ прекраснымъ и строгимъ формамъ сокровенной символики, давъ высочайшій образецъ драмы-мистеріи въ «Парсифалѣ».

Такимъ образомъ, въ творествѣ Р. Вагнера всего болѣе выразилось основное стремленіе символизма къ безконечному самоуглубленію, превращающему «символическое искусство» въ сокровенный ритуаль. образъ-символь—въ саморазвивающійся миѣъ, а миѣъ—въ предѣльную форму доступнаго намъ въ творествѣ, въ христіанскую мистерію.

Мы вѣримъ и знаемъ, что въ этой мистеріи съ нами и въ насъ говорить голосъ самого Духа культуры, говорить о будущемъ, раскрывая передъ нами послѣднія глубины души нашей культуры.

Здѣсь и встаетъ передъ нами неотложный мучительный вопросъ, за кѣмъ же итти намъ, за Ницше или за Вагнеромъ, за самопроизвольнымъ, всегда лишь изъ себя растущимъ творчествомъ, становящимся всѣмъ, за безконечнымъ движеніемъ лишь въ себя вѣрящей воли, или за строго-прекрасной и добровольно покоящейся на вѣрѣ символикой испупления; за полководцемъ, гнѣвно ведущимъ на завоеваніе новыхъ странъ, или за рыцаремъ, преклоненно охраняющимъ не имъ созданную, но ему лишь порученную свыше святыню, къ сверхъ-человѣку Ницше или къ Монсальвату Р. Вагнера?

Въ Ницше-Вагнеровскомъ вопросѣ всего ярче и напряженнѣе встаетъ въ наши дни вопросъ не только эстетическій или формально-культурный, но вопросъ о самомъ послѣднемъ существѣ всякой культуры вообще, о духѣ культуры и, наконецъ, вопросъ о сокровенномъ первоисточникѣ культуры, лежащемъ въ области болѣе глубокой и лишь извнѣ доступной культурной оцѣнки.

Давая противоположный, непримиримо-различный отвѣтъ на вопросъ о первоисточникѣ духовной культуры, Вагнеръ и Ницше пришли однако къ тому же послѣднему вопросу, къ вопросу о неизбежномъ кризисѣ в с е й культуры и о необходимости выхода изъ него сверхъ-культурнымъ путемъ. Таковъ смыслъ мессіанистической идеи «сверхчеловѣка» у Ницше и «ученія о возрожденіи», основанномъ на благодати (Gnade) у Р. Вагнера. Давъ синтезъ искусства въ «Кольцѣ», Вагнеръ далъ соподчиненіе искусства религіи въ «Парсифалѣ», понимая религію не догматически, а мистеріозно и сохранивъ въ этомъ соподчиненіи основное условіе всякаго искусства—свободу творчества.

Въ этомъ все центральное значеніе его «Парсифаля», какъ «сценической мистеріи».

Въ «Заратустрѣ» Ницше, въ формахъ, еще никогда невиданнаго до него, свободнаго, поэтическаго творчества, даль общій очеркъ грезящагося ему синтеза всей культуры будущаго и совершенно иначе, но столь же гармонически, всю ее соподчинилъ религіозной идеѣ, понимаемой имъ мессіонистически.

Въ этомъ весь сокровенный смыслъ его «Заратустры», какъ «символической поэмы».

Такъ, въ формѣ «сценической мистеріи» и «символической поэмы» прозвучалъ намъ критическій голосъ двухъ вождей о кризисъ всей культуры и о новыхъ мессіонистическихъ путяхъ культуры грядущаго! Если вся исторія культуры нашей эпохи, начиная отъ народненія христіанства, была послѣдовательной смѣной господства отдѣльныхъ идей (идеи теократической и церковной, идеи гуманистической, идеи рационализма, критицизма и, наконецъ, эстетизма), понимаемыхъ религіозно, часто безсознательно, то въ Вагнерѣ и Ницше всталъ неотложный вопросъ о пересмотрѣ всей культуры, о новомъ духѣ новой культуры, о новомъ культурномъ синтезѣ, о новой благодати.

Благодатью, нисходящей и созидающей новый духъ культуры въ эпохи кризисовъ,—всегда была и будетъ благодать не сценическихъ, а дѣйствительныхъ мистерій, свѣтъ и мудрость, любовь и познаніе—лежащее неизмѣримо глубже самаго духа культуры. Вѣра въ этотъ свѣтъ и эту мудрость должна вдохновлять насъ въ нашей работѣ во имя служенія духу и душѣ культуры; безъ этой вѣры не могли бы служить имъ рыцарски и самоотверженно, но въ этомъ служеніи мы должны всего менѣе забывать, что эта неизреченная благодать не можетъ ничего разрушить изъ тѣхъ цѣнностей, которыя уже добыты нами, что ея вѣяніе несказанно и всегда созидательно! Еще болѣе должны мы сознать, что непосредственное служеніе ей лежитъ въ области выводящей за предѣлы культуры, сокрыто въ томъ «святая святыхъ» вѣчнаго храма культуры, гдѣ всякое дерзновенное посяганіе остается безъ плода и карается безъ милосердія; если въ работѣ для тѣла культуры нужны неизбѣжно специализація и методъ, если въ служеніи душѣ и духу культуры необходимы даръ творческаго созиданія и вдохновеніе (геніальность), то въ алтарѣ великаго храма культуры только избранники среди избранниковъ, руководимые непостижимыми голосами и видѣніями несказанными—во истину служители и созидатели. Здѣсь не

можетъ быть исключеній, и здѣсь вѣчно будутъ звучать слова Гурнеманца
объ избранныхъ Монсальвата:

«Лишь тотъ къ Граалю путь найдетъ,
Кого Грааль самъ поведеть!»

И конечно не мы, скромные труженики во имя культуры, призванные
къ специальной работѣ, лишь вѣрующіе въ ея благодатныя, намъ незримыя
глубины, должны совершить переоцѣнку ея основъ; еще менѣе имѣемъ мы
право пренебрегать той скромной работой, которая—нашъ долгъ во имя
будущаго, и въ исканіи четвертыхъ измѣреній забывать три измѣренія,
безъ которыхъ даже добытое четвертое, увы, станетъ лишь снова только
первымъ. Мы лишь стоимъ въ храмѣ, путь въ алтарь намъ заказанъ, но мы
знаемъ, что тамъ молятся и за насъ, и о той скромной работѣ, которую мы
совершаемъ.

Эллис.

С. В. Рахманиновъ.

(Музыкально-психологическій этюдъ).

«Припоминаю пѣсни мои въ ночи, бесѣдую съ сердцемъ моимъ, и духъ мой испытываетъ:

неужели навсегда отринуть Господь и не будетъ болѣе благоволять?»

Псаломъ Асафа.

«...се, гряди скоро; держи, что имѣешь, дабы кто не восхитилъ вѣнца твоего».

Откр. св. Іоан. III, 11.

Всякое трактованіе музыкальнаго произведенія въ терминахъ философскихъ и даже богословскихъ—должно оставаться недоказуемымъ. Тогда какъ искусства изобразительное и словесное предпосылаютъ своему, болѣе обшему, смыслу—смыслъ частный, запечатлѣнный въ словѣ, либо опредѣляемый словомъ (тема, фабула, образъ), музыка ни въ темѣ, ни въ планѣ своемъ совершенно не зависитъ отъ слова; а образы ея обладаютъ той степенью текучести, при которой они становятся какъ бы живо-родящимися, процессуальными. Лишенный, такимъ образомъ, навязчивой помощи слова, всякій судъ надъ музыкальнымъ произведеніемъ, поскольку выходитъ онъ за предѣлы профессиональнаго и эстетски-эмоціональнаго толкованія, долженъ быть совершенно произвольнымъ. Есть, конечно, границы, нащупанныя долготѣннымъ опытомъ, которыя вѣрно и для всѣхъ одинаково непременно отмежевываютъ разные роды музыки, хотя бы, на примѣръ, свѣтскую и церковную, другъ отъ друга. Такому отмежевыванью помогаетъ, отчасти, легализація музыкальныхъ формъ, т.-е. приноровленіе той или иной музыки къ болѣе подходящей для нея формѣ, такъ что, на примѣръ, ораторія и какой-нибудь оперный речитативъ уже сами, въ заданности своей, говорятъ о полной своей разнородности. Разницѣ по формѣ (связанной съ практическимъ вопросомъ о предназначеніи музыки) соответствуетъ и выработанная принудительность извѣстныхъ музыкальныхъ способовъ, пріемовъ, средствъ

(хотя бы лады или тональности); но все это лишь до известной степени. И не взирая на эти, в опытѣ найденныя и подтверждаемыя границы, нѣтъ «раціональных» основаній, по которымъ мы могли бы рѣшать вопросъ о религіозномъ и философскомъ качествѣ данной музыки.

Не найду и я никакихъ раціональныхъ основаній для тѣхъ мыслей, которыя собираюсь здѣсь высказать. Читатель можетъ принять или не принять эти мысли, можетъ имѣть свои собственныя, обратныя моимъ, но отвергать ихъ ему было бы такъ же невозможно, какъ и мнѣ стараться ихъ доказать.

*

Музыка Рахманинова—явленіе настолько значительное, что сама вынуждаетъ имѣть о ней мнѣніе. Но именно мнѣнія-то о ней и не высказывается. Ее разбираютъ генетически, по-школьному; принято съ наивной поспѣшностью и даже съ какимъ-то внутреннимъ облегченіемъ, точно снятіемъ съ себя отвѣтственности, связывать ее (въ обычныхъ классификаціяхъ) съ музыкой Чайковского. Встрѣчаются иногда попытки разсматривать ее подъ классовымъ угломъ зрѣнія («интеллигентство», «барство» etc.), имѣющимъ именно у насъ въ Россіи свой, часто предательскій и невѣрный, смыслъ. И въ концѣ концовъ мы знаемъ о ней мало, почти ничего. Она вовсе не таинственна тою шумливой и предупреждающей о себѣ таинственностью, которая, словно дѣвочка въ жмуркахъ, нарочно вскрикиваетъ и суется подъ ноги, чтобъ ее скорѣе «поймали». Въ ней нѣтъ ничего взрывчатого; ничего, специфически-новаторскаго. Она очень обыкновенна на первый взглядъ. И то, что она слишкомъ не съ нами, слишкомъ сама по себѣ, своя,—даже въ этой своей обыкновенности,—дѣлаетъ ее для внимательнаго немного страшной, для небрежнаго безопасной. Инымъ приходится въ голову, что и знать-то о ней трудно, именно потому, что она такъ сознательно-обыкновенна...

Во всякомъ случаѣ она не переживается безъ остатка, со скользкой легкостью, съ которой пропускаетъ душа чрезъ себя все, лишенное плотности. Въ ней есть какая-то драгоценная внутренняя угловатость, твердость, сжатость, застревающая въ ушахъ слушателя; и эта облатка внѣшней обыкновенности и гладкости начинаетъ казаться не такой ужъ простой, какъ думалось раньше: не смягчаетъ ли она цѣлебную горечь того, что такъ бережно, такъ заботливо утаено въ ней?

Люди, очень много думающіе все объ одномъ и томъ же, пріобрѣтаютъ особенную, иногда тяжелую, пристальность взгляда. У музыки Рахманинова есть эта пристальность, ложащаяся на слушателя странной, на первый

взглядъ необъяснимой и безпокойной тяжестью. Тѣ, кто не принимаютъ ее въ себя, принимаютъ ее на себя, ощущаютъ ея вѣсъ, ея давленіе; и тогда дѣйствіе этой музыки, не заискивающей у слушателя, становится почти непріятнымъ. Ей совершенно нельзя «предаваться»,—какъ блаженному опьянѣнію, въ которомъ мы сглаживаемъ и расплавляемъ свои шероховатости; она не разжижаетъ насъ, и это кажется намъ, привыкшимъ «вливать въ музыку свои душевныя нечистоты» и тѣмъ какъ бы очищаться при ея помощи,—это кажется намъ почти предательствомъ. Мы уходимъ, унося впечатлѣніе какой-то упругости, съ которой мы соприкасались, не соединяясь, и которая вызвала въ насъ странное сознаніе нашей собственной непроницаемости, съѣденности. Тайный голосъ говоритъ намъ, что мы недовольны, и требуетъ отчета въ недовольствѣ; но мы избѣгаемъ отчета, какъ бы предчувствуя, что онъ выйдетъ неожиданно обвинительнымъ, заставить насъ принять отвѣтственность, которой мы страшимся, и припомнить обязательства, о которыхъ мы надѣемся возможно дольше не вспоминать. И взаимныя сужденія о музыкѣ Рахманинова, появляется либо общая фраза о пессимистическихъ ея тенденціяхъ (обычный способъ вваливанія съ большой головы на здоровую), либо усиленные комплименты, либо усиленное ненавистничество, которое звучитъ такъ же неловко, какъ и комплименты.

Кстати, на ненавистничествѣ, съ какимъ многіе наши музыкальные критики отбрасываются отъ Рахманинова, слѣдовало бы серьезно остановиться. Въ немъ есть что-то подозрительное,—слишкомъ истерическое, слишкомъ теряющее хладнокровіе. Такъ могутъ вспылить люди отъ наступленія на мозоль, отъ удара по нерву: люди, въ физиологій своей задѣтые. Думаю, что тутъ замѣшивается именно физиологическая задѣтость, быть можетъ не сознанныя, но тѣмъ ярче выраженная. И не является ли она многозначительнымъ показателемъ того, что съ этой «обыкновенной» музыкой дѣло вовсе ужъ не такъ обыкновенно? Иначе съ чего бы заживо взволновываться, стулья ломать, точно чувствуешь тайный намекъ, лично для тебя оскорбительный?

Безстрастнаго взгляда на музыку Рахманинова нѣтъ. Это не плохо. Но важно (и очень важно), чтобъ страстный взглядъ на нее сдѣлался вполне сознательнымъ, зрячимъ. А до сихъ поръ не было и этого: вокругъ нея, направо и налево, и въ положительную и въ отрицательную сторону, расходятся лишь волны темнаго пристрастія.

*

Чтобъ читателю стали вполне понятными мысли, которыми я хочу тутъ подѣлиться съ нимъ, я принуждена буду пойти вверхъ, по линіи мо-

ихъ впечатлѣній,—къ границамъ ихъ. Какъ бы ни были интимны и непередаваемы эти личныя впечатлѣнія, границы ихъ до извѣстной степени связаны если не съ общими музыкальными принципами, то хоть со вспомогательными схемами,—и знакомство съ этими схемами прояснить и внутренней ходъ впечатлѣній.

Современная музыка (и особенно ея дурные апологеты) ввела въ моду такія слова, какъ «космическое», «міровое», «супра-натуральное»; въ этихъ расплывчатыхъ масштабахъ устанавливаются музыкальныя темы, сюда втягиваются, съ мучительными усиліями и натяжкой, всякія душевныя настроенія и устремленія. Силятся подогрѣть ихъ до подлиннаго сверхчеловѣческаго паэоса—и приводятъ музыку къ безсиьной «экстатической» хрипотѣ. Такія неуклюжія посягательства на «запредѣльное» показываютъ какъ въ сущности мало думаютъ нынче о природѣ самой музыки. Поглощенные идеей о какомъ-то, высосанномъ изъ пальца, супра-натурализмѣ, музыканты превращаютъ свое искусство въ сомнительное средство для «объятій необятнаго», а еще вѣрнѣе—для разъятій уже объединеннаго. Между тѣмъ именно музыку не слѣдовало бы искушать въ этомъ направленіи.

Прежде всего надобно согласиться, что музыка, по природѣ своей, представляетъ наименѣе человѣческое изъ искусствъ. Это, конечно, не мѣшаетъ ей вмѣщать полноту собственно-человѣческаго,—но только какъ видъ, какъ species—отнюдь не какъ нѣчто, въ ней преобладающее.

У гностиковъ ранняго средневѣковья музыка имѣетъ свои «чины», подобныя чинамъ тварнымъ, человѣческимъ и ангельскимъ, она нисходитъ внизъ и восходитъ вверхъ отъ человѣка. Музыка въ профессіи своей, какъ чистое искусство, считалась въ средніе вѣка смертнымъ грѣхомъ (музыканты допускались къ Причастію лишь два раза въ годъ, да и то послѣ усиленнаго покаянія и отреченія). Это потому, что, по толкованію церковныхъ іерарховъ, музыка несла въ себѣ нѣчто, лежащее ниже человѣческой природы, и музыканты, вызывая къ жизни это темное, отжитое, звѣриное, заставляли ее (т.-е. природу человѣческую) возвращаться вспять, утрачивать образъ и подобіе Божіе... Восхитительныя страницы у Кампанеллы, посвященныя «музыкѣ сферъ»,—этому междупланетному танцу,—посвященные тоскѣ пространства по заполняемости, какъ бы говорятъ, между строкъ, о томъ, что музыка родилась изъ мистическаго horror'a vacui.—Наконецъ, у Шопенгауэра окончательно формулируется мысль о природѣ музыки: она, въ противовѣсъ всѣмъ другимъ искусствамъ, отображающимъ міровую

волю косвенно (через отображеніе идей), запечатлѣваетъ въ себѣ самую волю, минуя идеи.

И вотъ на этомъ-то междупланетномъ языкѣ, на языкѣ, доступномъ звѣрю, понятномъ для ребенка, которымъ, быть можетъ, переговариваются межъ собою поющія звѣзды (древніе астрономы думали, что у каждой звѣзды есть, кромѣ своего ритма, еще и своя мелодія);—вотъ на этомъ то языкѣ современные композиторы взываютъ къ стихіямъ, безконечно превышающимъ способности ихъ представленія и даже воспріятія. Точно дѣти, играющіе съ порохомъ. А между тѣмъ и с к у с с т в о музыки (именно «искусство», а не она сама) начинается съ того момента, когда человѣкъ устанавливаетъ себя въ центрѣ этой міровой зыбкости,—беретъ музыку эгоцентрически, пытается ею выразить с в о е, для того, чтобъ воистину имѣть на нее уши.

Учитывая все, сейчасъ происходящее, приходишь къ печальному выводу, что нынѣшняя музыка все болѣе и болѣе откалывается отъ человѣка. И тѣ вихри, которые завиваютъ въ ней любители супра-натуральныхъ ощущений, въ концѣ концовъ подбираютъ подъ себя собранное и цѣлостное искусство XVIII—XIX вв., рискуя поглотить его или разсѣять.

Можетъ быть, направленіе современной музыки является не «революціей», какъ наивно думаютъ музыкальные новаторы, а лишь величайшей косностью,—инерціей, ведущей свое начало отъ толчка Шопенгауэра и Вагнера... Какъ бы то ни было, соблазнъ обезличенія, обезчеловѣченія извѣданъ нынѣшней музыкой до конца. Результатомъ его, кромѣ «интернаціонализма и экзотичности», отмѣченныхъ Вольфингомъ, явились еще п а н т е и з м ъ и м и с т и ч н о с т ь, граничащая съ истерикой. Вотъ на послѣднихъ двухъ признакахъ, особенно для меня многозначительныхъ, я и остановлюсь нѣсколько подробнѣй.

*

Тамъ, гдѣ имена и названія бессильны, гдѣ ощущеніе человѣчности, какъ таковой, слишкомъ неустойчиво и ненадежно,—возникаетъ пантеизмъ, религія не божеская и не человѣческая, а тварная. Возникаетъ не отъ остроты чувства Бога, а отъ слабости чувства человѣчности,—это нужно особенно помнить.

Крещеніе теизмомъ въ сознательной душѣ подобно рыцарскому обряду: Богъ, какъ въ старину созеренъ, беретъ изъ рукъ человѣка шпагу (имя человѣческое и все то, что дѣлаетъ человѣка личностью), ударяетъ ею по плечу его, какъ бы для того, чтобы сызнава запечатлѣть ее на немъ, и потомъ возвращаетъ эту шпагу человѣку; отнынѣ свой жизненный

путь онъ долженъ пройти, не разлучаясь съ нею. Мгновенъе мистическаго обезличенья въ теизмъ есть лишь ступень перехода, состоянье не самоцѣльное, а средственное. Совсѣмъ обратно въ пантеизмъ; тамъ эта ступень дѣлается конечною цѣлью, и человѣческая психологія вся окрашивается ею: «отрекись, человѣкъ!» дѣлается лозунгомъ всей жизни. Отреченіе отъ собственной человѣчности идетъ параллельно съ принятіемъ всего тварнаго. Происходить колоссальная противобожеская ассимиляція, въ которой хаосъ поглощаетъ вылупившуюся изъ него искорку личной жизни: процессъ, обратный основному замыслу творенія. И вотъ этой центробѣжной ассимиляціи, гордо именуемой пантеизмомъ, ничто такъ не играетъ въ руку, какъ современная музыка. Не вѣдая того, она тѣсно связана со всѣми нынѣшними анти-христіанскими и тѣмъ, если угодно, анти-человѣческими (вѣдь и Христосъ любилъ свое земное имя: Сынъ Человѣческой) движеніями, напримѣръ, съ пышнымъ пустоцвѣтомъ теософіи, съ мистическимъ анархизмомъ и съ прочей супра-натуральностью.

Музыка сама по себѣ является драгоценнымъ внутреннимъ цементомъ, который какъ бы спаиваетъ всѣ «чины» мірозданья, она соприсутствовала въ актѣ творенія отъ перваго дня до послѣдняго и была, быть можетъ, тѣмъ «благо», которое произносилъ Творецъ въ концѣ каждаго дня. Въ качествѣ цемента она можетъ и должна быть сверхъ-индивидуальной, космической, забирая и вверхъ и внизъ отъ человѣка. Но искусь этой космичности слишкомъ значителенъ, чтобъ можно было ее усугублять. Отъ «Тристана» Вагнера (см. Вольфинга «Модернизмъ и Музыка» и статью его въ «Золотомъ Рунѣ» о «Тристанѣ»), идетъ линія усугубленія; Шопенгауэръ какъ бы напутствовалъ ее заранѣе, создавъ ей возвышенное оправданье. И благодаря этому современная музыка вмѣсто цемента служить средствомъ для распыленія, тѣмъ болѣе опаснымъ, что оно влилось въ русло эпохи, самой по себѣ носящей всѣ слѣды болѣзненной центробѣжности. Искусства, перекликаясь, заражаютъ другъ друга, и мы дышимъ въ воздухѣ, наполненномъ бациллами тлѣна и распада.

У насъ, въ Россіи, достаточно вникнуть въ творчество высоко-даровитаго Скрябина, чтобъ увидѣть обезчеловѣченіе современной музыки. Напрасно силится пантеизмъ его надѣть маску индивидуальнаго, напрасно пишетъ онъ *εγω* съ большой буквы, — именно большая буква тутъ, у нижнихъ предѣловъ человѣчьяго, и знаменуетъ собою начало звѣринаго, безликое.

Глубина распыленія, въ которую ввергаетъ себя современное музыкальное сладострастіе, походить на кошмарную бѣсовскую катастрофу,

«и вошли бѣсы въ стадо свиней, и сверглося стадо съ крутизны въ море»... Человѣкъ, присутствующій при этомъ сверженіи или захваченный имъ, чувствуетъ необходимость отстоять себя, ухватиться за что-нибудь, лечь поперекъ дороги катящемуся въ хаосъ человѣкосознанію, чтобы хоть тѣломъ своимъ удержать его; онъ выкрикиваетъ, полный отчаянія, совершенно новый вопль,—воплъ глубоко праведный въ эту минуту, какимъ бы неожиданнымъ, непонятнымъ кошунствомъ ни прозвучалъ онъ въ ухахъ) прирожденнаго артиста. Вотъ этотъ вопль: не надо музыки...* У насъ онъ вырвался однажды изъ устъ истиннаго поэта, пронизаннаго лучами музыки (см. статью «Противъ музыки» Андрея Бѣлаго въ «Вѣсахъ»), хотя въ немъ какъ, впрочемъ, и во всякомъ крикѣ прозвучало нѣчто болѣзненно-субъективное, а потому и невѣрно.

Но крикъ противящагося «бѣсовскому сверженію» былъ заглушенъ грохотомъ обвала, да и мало кто обратилъ на него вниманіе,—вѣдь прозвучалъ онъ со стороны. Онъ могъ, кромѣ того, помочь лишь людямъ, а не самой музыкѣ. И вотъ теперь мы присутствуемъ при зрѣлищѣ столь же величественномъ, сколь незамѣтномъ, при зрѣлищѣ, весь смыслъ котораго уяснится лишь на отдаленіи, въ перспективныхъ стеклышкахъ будущаго,—присутствуетъ при борьбѣ за искусство музыки, происходящее въ самой музыкѣ: Рахманиновъ и Николай Метнеръ ведутъ эту борьбу, каждый за свой страхъ, своими средствами и въ одиночку, — при чемъ у перваго борьба принимаетъ характеръ душераздирающаго трагизма, потому что въ нее вложено нѣчто большее, чѣмъ только боязнь за музыку. У Рахманинова личность безостаточно перелилась въ музыку, и кризисъ послѣдней сдѣлался кризисомъ первой...

Такимъ образомъ въ творчествѣ Рахманинова уже не одна музыка борется за свое искусство, но и личность человѣческая борется и отстаиваетъ самое себя,—требуя для себя ч е л о в ѣ с к и х ъ, прежде всего человѣческихъ масштабовъ.

*

Вотъ наконецъ, слово, которымъ объясняется тайное сопротивление, испытываемое современнымъ слушателемъ передъ музыкой Рахманинова:

*) Этотъ крикъ, конечно, является лишь психологическимъ рецептомъ, и горе тому, кто, будучи по природѣ музыкально атрофированъ «скопцомъ отъ чрева матерняго рожденнымъ»), осмѣлится поднять свою руку на стихію музыкальнаго, сдѣлать психологическій рецептъ чѣмъ-то въ родѣ папской буллы, отвергающей музыку, какъ такую!

она ложится «поперекъ дороги», не дасть слушателю разрядить въ ней себя, свои дневныя возбужденія; подносить ему, взамѣнъ тайной пантеистической разнуданности, нѣчто упругое, сжатое и цѣломудренное, собирающееся въ комокъ отъ прикосновенья, твердотѣлое, сознательно-обыкновенное и неизмѣнно глубоко-человѣческое.

Вмѣсто безогляднаго зазыванья въ хаосъ, вмѣсто съѣдающаго душу упоенья небытіемъ, упоенья отказомъ отъ всего человѣческаго и связанныхъ съ нимъ преимуществъ и обязательствъ (космическая ассимиляція «Тристана» Вагнера), она сдержанно, съ усиліемъ, съ напряженностью, почти незамѣтной и артистически сглаженной,—стоитъ на своемъ мѣстѣ противясь вихрямъ и цѣлко удерживая «разбѣжавшагося» слушателя. «Все позволено, мы всѣ тамъ будемъ...» истерически взываетъ современная музыка, будя безумныя инстинкты слушателя и точно нащупывая наугадъ, въ душевной его клавиатурѣ, тѣ невозможныя, отчаянныя, мучительныя созвучія, которыя вдругъ выкинули бы душу его изъ достигнутаго человѣкообразія. «Нѣтъ, я не съ вами, я хочу быть человѣчной, я не хочу совлечься человѣческаго», упорно говоритъ музыка Рахманинова, сопротивляясь бѣснующемуся вокругъ хаосу. И пока другія, болѣе человѣческія, искусства, какъ живопись и поэзія,—заражаются несвойственнымъ имъ «безликостью», пропитываются теософическими и пан-хаотическими бѣснованіями, Рахманиновъ на «междупланетномъ» языкѣ пытается отстоять человѣчность. Такое отстаиванье, въ сущности говоря, не въ духѣ музыки, оно ей непривычно,—и отсюда какая-то непривѣтливость и пристальность, съ которой встрѣчаетъ слушателя изящное искусство Рахманинова.

Прежде, чѣмъ итти дальше, мнѣ хочется сказать нѣсколько словъ о непонятномъ заблужденіи нашихъ критиковъ, упорно желающихъ видѣть въ Рахманиновѣ продолжателя линіи Чайковскаго. Я протестую противъ этого заблужденія отнюдь не изъ какой-нибудь личной «несимпатіи» къ Чайковскому (которую нынче такъ модно высказывать и которую я считаю, помимо дурного тона, еще и страннымъ національнымъ безчувствіемъ и неблагодарностью!). Протестъ мой обусловленъ тою глубочайшей разницей въ цѣляхъ, которую обнаруживаютъ своимъ творчествомъ оба композитора. Есть, конечно, (и должно быть) между обоими извѣстное расовое сходство, подобное семейному сходству лицъ, вся близость которыхъ исчерпывается родствомъ по крови. Но до сихъ поръ, вѣдь, такое «кровное» сходство никого въ заблужденіе не вводило и позволяло видѣть и понимать индивидуальное богатство каждаго таланта...

Творчество Чайковскаго менѣ всего собирательно. Въ своей несознанной пѣвчей стихійности, оно «прыгаетъ» отъ предмета къ предмету, ведетъ музыкальную линію по впечатлѣніямъ; подчасъ глубокое, подчасъ кропотливо-детальное, оно поспѣшно разрѣшаетъ во вѣкъ всѣ психологическіе узлы, которыми его обогащаетъ жизнь. Вотъ этого «анализированья» (въ пріемахъ письма), этой неосѣдлости духа, который кочуетъ съ мѣста на мѣсто и милостью Божіей поетъ о своихъ настроеніяхъ, совершенно нѣтъ у Рахманинова. вмѣсто «разрѣшенія»—связыванье въ музыкѣ тѣхъ узловъ, которые распустились, ослабли въ душѣ; вмѣсто аналитическихъ пріемовъ—попытки синтезировать, оперированье музыкальными схемами и, наконецъ, духъ систематичности, присущій Рахманинову, какъ мало кому изъ славянскихъ композиторовъ. Та степень сознательности и памятованія о себѣ, которая поражаетъ въ его музыкѣ, дѣлаетъ ее совершенно отличной отъ творчества Чайковскаго. Всякія сопоставленія ихъ основываются на очевидномъ невниманіи, или, быть можетъ, на нежеланіи стать внимательнымъ, что волей-неволей заставило бы спуститься отъ периферіи даннаго музыкальнаго явленія къ его центру.

*

Первое, что съ отрадой ощущаешь у Рахманинова, это ясное расчлененіе межъ человѣкомъ и космосомъ и, полное внутренней значительности, отверженіе всякаго пантеизма.

Установленіе собственно - человѣческаго элемента характерно для Рахманинова и въ темахъ, и при выборѣ музыкальныхъ средствъ. Онъ избѣгаетъ, прежде всего, всякой экстаичности, всякой душевной наркотики, утончающей границу межъ личностью и безликимъ; у него нѣтъ ни безымяннаго темнаго мистицизма, ни пагоса потусторонности. Онъ весь—на этой, земной, сторонѣ, въ земномъ обличьи, съ человѣческой болью, съ человѣческими радостями и опасеніями. Темы его либо задушевные, либо трагичны, но и въ томъ, и въ другомъ безхитростны. Юношей пишетъ онъ оперу на сюжетъ, быть можетъ, наиболѣе человѣческій (вѣрнѣе, задающійся вопросомъ о челоѣкѣ) изъ всѣхъ русскихъ сюжетовъ: на «Цыганъ» Пушкина, при чемъ переименовываетъ ихъ въ «Алеко», централизуя мысль поэмы на главномъ ея лицѣ. Характерно, что психологія толпы, движеніе массъ, свободный (не индивидуальный, а родовой, и притомъ стадный) анархизмъ цыганства,—противопоставляющіеся въ поэмѣ личному анархизму индивидуума, переданы въ музыкѣ наименѣе удачно. Вообще слѣдуетъ отмѣтить какую-то физическую знаменательную неспособность Рахманинова

схватывать движение масс. Его мелодія всегда как-то одиноко и однообразно-человѣчна; и хоры, при всей ихъ внѣшней красотѣ и умѣлости, вызываютъ образъ не толпы, а одного лица. Это особенно бросается въ глаза въ Литургіи, но о ней послѣ. Большинство темъ лишено всякой преднамѣренной программности; сверхчеловѣческихъ подзаголовковъ нѣтъ нигдѣ. Текстъ романсовъ повсюду (несмотря на разнообразіе и случайность его) сохраняетъ эти элементы чистой человѣчности. Мистическія прозрѣнія Тютчева, лирика Фета—гдѣ она какъ-бы разливается въ чувства природы—вовсе не останавливаютъ Рахманинова; зато самые ничтожные стихи, хотя бы напримѣръ Галиной и Ратгауза (если не ошибаюсь), поскольку выражена въ нихъ непримѣтная «человѣчность», находятъ себѣ вдумчивый и тонкій откликъ въ его музыкѣ. Интересно, что и у Тютчева, и у Фета выбираетъ онъ стихи, не для нихъ характерные, а вмѣщающіеся въ тѣ масштабы, изъ которыхъ онъ сознательно не выводитъ музыку ни вверхъ ни внизъ...

То же самое и при выборѣ музыкальныхъ средствъ. Извѣстно тяготѣніе современныхъ композиторовъ къ диссонансу. Путемъ диссонанса (вѣрнѣе: путемъ злоупотребленія имъ) творится современное пантеистическое озвѣрѣніе. У Рахманинова рѣзкій диссонансъ и сключеніе, и поэтому дѣйствіе онъ производитъ какъ разъ обратное, чѣмъ у современныхъ «новаторовъ». Тогда какъ Скрябинъ, напримѣръ, пользуется диссонансомъ для разрыва человѣчности, для преступленія границъ индивидуальнаго сознанія,—Рахманиновъ вставляетъ диссонансъ лишь для того, чтобъ рѣзче отѣнить именно человѣчскій элементъ, утверждая его лицомъ къ лицу съ міровой гармоніей. Такой пріемъ несомнѣнно, художествененъ и психологически вполне правиленъ, если вспомнить, что у Тютчева человѣкъ на фонѣ гармонической вселенной,—изображенъ «мыслящимъ тростникомъ» («и ропщетъ мыслящій тростникъ»), т.-е. видомъ космическимъ, но уже мыслящимъ, а потому и ропшущимъ, диссонирующимъ съ космосомъ, поскольку онъ себя утверждаетъ отдѣльно отъ него. Такъ же и въ замѣчательномъ стихотвореніи Блока «Голоса скрипокъ»,—человѣчій голосъ врывается въ «міровой оркестръ» «смычкомъ визгивымъ»... Рискованное созвучіе въ Литургіи (напр., святыи безсмертныи) звучитъ воистину отъ лица человѣческаго передъ лицомъ Бога: именно въ немъ какъ нельзя болѣе, проскальзываетъ природный (и осознанный) теизмъ композитора, не покидающій его ни на минуту, такъ что даже въ молитвенномъ пѣнопѣніи, когда душа должна расплываться въ Богѣ, озаренная Имъ,—онъ все еще видитъ человѣка и Бога друга противъ друга, видитъ не сляніе ихъ, но взаимоотношеніе. Важно, поэтому, отмѣтить, что Литургія Рахманинова, какъ молитвословіе, для церковныхъ

службъ, — мало подходяща. Въ ней есть моменты высоко - благодатные (напримѣръ «Милость міра»...), когда Богъ сходитъ къ человѣку; есть моменты трагическаго напряженія («святъ, святъ, святъ Богъ-Савоѳъ»), гдѣ человѣкъ вытягивается къ Богу,—но это опять же моменты взаимоотношенія Отца и твари, а не ихъ совокупности. До той безликой святости, которая именовалась у гностиковъ «музыкой чина ангельскаго», Литургія Рахманинова не доросла. Я вижу въ этомъ ея глубокое достоинство, говорящее за внутреннюю цѣльность творчества Рахманинова. Не даромъ потери индивидуальности добивались древніе русскіе иконописцы достижения святости; церковное творчество—и въ музыкѣ, и въ живописи—безымянно: лучшее изъ него не носить имени творца. Личность становится забвенною, расплывается, утеривается на высихъ ступенькахъ церковнаго искусства. Рахманиновъ не взошелъ на эти ступени и не могъ взойти просто потому, что этимъ онъ отрекся бы отъ дѣла всей своей жизни. Масштабъ, взятый имъ для своей музыки, ни на вершокъ не поднялся и тутъ; личность была удержана, человѣкоощущеніе сохранено—цѣною отказа отъ безликаго «древляго» благочестія... Литургія Рахманинова—не «божественное» произведеніе; повторяю, врядъ ли она когда-нибудь органически войдетъ въ православный храмъ. Но зато она—высшій, глубочайшій и прекраснѣйшій образчикъ т е и з м а, который когда-либо существовалъ въ русской музыкѣ...

*

Особенно важнымъ въ настоящее время является вопросъ о ритмѣ; и притомъ не о частныхъ функціяхъ ритма въ музыкѣ и въ поэзіи (все болѣе занимающихъ нынче вниманіе профессионаловъ), но вообще о природѣ его, такъ тѣсно связанной съ динамикой всего міра.

Думаю, что установленіе первичности ритма («въ началѣ былъ ритмъ») въ корнѣ ошибочно и является результатомъ слишкомъ торопливаго отношенія къ вопросу. А такъ какъ вопросъ этотъ первостепенно важенъ, я остановлюсь на немъ нѣсколько дольше.

Начало всякаго творческаго акта въ статикѣ — идея, Слово; въ динамикѣ—усиліе *). Всякое усиліе является по существу а-ритмическимъ,

*) Знаменательна первая глава Евангелія отъ Иоанна: постепенно разворачиваясь изъ Слова (изъ абсолютной самозамкнутой идеи въ статическомъ Его аспектѣ), міръ возникаетъ лишь благодаря тому, что третьимъ, динамическимъ аспектомъ Слова является любовь (т.-е. усиліе, актъ сдвига) въ той мѣрѣ, въ какой Богъ (второй и связующій аспектъ Слова) есть Любовь: «Въ началѣ бѣ Слово и Слово бѣ у Бога, и Слово бѣ Богъ». Отсюда изъ неподвижности и усилія, родился міръ, а за нимъ возникъ ритмъ. Тому, кого не отпугнуть тонкости спекулятивной догматики, легко будетъ создать аналогію межъ этимъ актомъ божественнаго творенія и моментомъ всякаго человѣческаго начинанья.

обстоять гораздо серьезнѣе: лично переживая кризисъ, охватившій современное искусство, борясь съ собственными стихіями и вихрями, постоянно имѣя передъ глазами границы человѣческаго и нечеловѣческаго, онъ цѣпляется за «телеологическую» законмѣрность ритма, не рискуя отходить отъ него ни на шагъ. Этимъ, и только этимъ, объясняются изрѣдка попадающіяся у Рахманинова пустыя страницы, какъ бы «отсутствующія»,—которыя ничѣмъ не заслуживали своего запечатлѣнья. Это отнюдь не импровизаціонныя шалости, не игра, не случайная небрежность артиста, забывшаго на виду свой черновикъ,—а вполне сознательная уступка ритму,—рядъ круговращательныхъ, какъ-будто лишнихъ, движеній, для того, чтобъ «свезить мѣста» мелодію. Рахманиновъ готовъ даже зачастую ослабить впечатлѣнье этой мелодіи, только бы не нарушить ритма, не прорваться сквозь него. И это придаетъ его музыкѣ особенную вѣрность и надежность, драгоценную во всѣ времена, а сейчасъ исключительно нужную и цѣлѣбную. Слушая любую изъ его вещей можно заранѣе быть увѣреннымъ въ томъ, что она не выдастъ тебя, не опрокинетъ въ хаосъ, не развяжетъ въ душѣ никакихъ узелковъ,—напротивъ, стянетъ и насторожитъ ихъ своею текучею упругостью. Во всемъ, даже въ салонныхъ пьесахъ, на примѣръ въ фортепьянномъ Polichinelle'ѣ или же Melodie, съ ослѣпительной, хрустящей и прозрачной свѣжестью ихъ интерваловъ,—завоевываетъ слушателя прежде всего ритмъ, не столько причудливостью, сколь гибкостью и безпримѣрной живучестью.

*

Центральнымъ моментомъ творчества Рахманинова справедливо считается 2-й концертъ для фортепьяно съ оркестромъ (op. 18). Въ немъ яснѣе всего проступили характерныя черты его музыки.

Не во внѣшнемъ совершенствѣ, котораго не смѣютъ отрицать самые ярые ненавистники, говорю я здѣсь: о немъ уже достаточно говорено. Я имѣю въ виду, главнымъ образомъ, рѣдкую собранность и цѣломудренность, которыя во 2-мъ концертѣ достигаютъ кульминаціоннаго пункта и уже, не боясь за себя, побѣдительныя и побѣдившія, пріобрѣтаютъ (въ мелодіи) просторъ и широкость, почти несравненную. Достаточно вникнуть въ начальныя страницы 1-й части концерта, чтобъ схватить эту широкость главной мелодіи, понять ея тайную, какъ бы стыдливую, торжественность и порадоваться вмѣстѣ съ нею празднику, о которомъ она повѣствуетъ... Интимная, граціозная, довѣрчивая и вмѣстѣ съ тѣмъ застѣнчивая мелодія 2-ой части опять какъ бы суживаетъ музыкальную тему, вводитъ ее,—разлившуюся-было,—въ назначенное русло и раскрываетъ вглубь то, что

первая часть раскрывала въ ширь. Можно безъ конца слушать и безъ конца изумляться волшебству этой короткой, какъ улыбка, мелодіи, неуловимо мѣняющейся, прогоняемой сквозь строй секвенцій, выворачиваемой до послѣдней складки, раскрывающейся постепенно, какъ цвѣточные лепестки, до конца 2-ой части царящей надъ музыкой, чтобъ не оборваться, а какъ бы довершиться: сняться тихонько съ мѣста, какъ вздохъ. Точно кто-то, съ желѣзной логикой, рѣшаетъ алгебраическое уравненіе, шагъ за шагомъ суживаетъ границы его возможностей, загоняетъ, наконецъ, въ уголь, гдѣ оно само снимаетъ себя съ очереди, превращаясь въ простое равенство. Эта часть концерта можетъ считаться музыкальнымъ перломъ, безподобнымъ по отдѣлкѣ и глубоко-трогательнымъ по содержанію.

Весь вообще 2-ой концертъ—какой-то осіянный. Радость его похожа на грусть, такъ много въ ней задумчивости и кротости... Важно отмѣтить, что творчество Рахманинова зачастую носить характеръ размышленія о человѣкѣ (размышленія, но никогда «разсудочности»!), при чемъ эти meditationes рѣдко достигаютъ высшей, уже созерцательной, ступеньки, на которой преодолѣваются элементы трагизма и раздвоенности, и мелодія бываетъ высвѣтлена внутреннимъ сіяньемъ самонахожденія и самоутвержденія. 2-ой концертъ именно и запечатлѣваетъ моментъ такого самонахожденія; онъ скорѣе созерцателенъ, чѣмъ задумчивъ, и болѣе образенъ, чѣмъ всѣ остальные вещи Рахманинова. Главное, за что онъ всегда будетъ дорогъ и памятенъ религіозному слушателю,—это горячее, трепещущее сквозь ритмъ, неустанное «благодаренье», которое такъ отъ души возсылаетъ въ немъ нашедшій себя человѣкъ,—и міру, и Богу. Осіянность этой вещи и радостное ея самодовлѣніе больше славятъ Бога, чѣмъ во славу Его написанная и такъ трагически, почти бунтарски, звучащая Литургія...

*

Вотъ еще что существенно: Рахманиновъ, сознательно или нѣтъ, не любитъ пейзажей, картинъ, образовъ, музыкальныхъ пространствъ, не одушевленныхъ присутствіемъ человѣка. Онъ не умѣетъ (или не хочетъ) только «живописать», такъ что, на примѣръ, его чудесная фантазія для 2-хъ фортопіано (ор. 5) не даетъ ни одного зрительнаго видѣнія, не преломивъ его предварительно сквозь сердце и настроеніе человѣка: и выходитъ фантазія не «воображаемая» (не живописаніе «моря», «ночи и любви», чьихъ-то «слезъ» и свѣтлаго разрѣшенія ихъ въ Пасхальномъ Благовѣщеніи), а лично-переживаемая, строго-психологическая. И опять не картина, не образъ, а meditatio.

То же самое и въ мелкихъ вещахъ, хотя бы въ интересныхъ *Motifs musicaux*, гдѣ это тѣмъ характернѣй, что вѣдь въ нихъ зафиксированъ рядъ «моментовъ», могшихъ хотя бы случайно оказаться «зрительными» и все-таки таковыми не оказавшихся. Центръ тяжести ихъ опять темные и свѣтлые миги человѣческой души.

Интересно, что даже тамъ, гдѣ Рахманиновъ поневолѣ долженъ удовлетвориться ролью «живо-писателя», напримѣръ, въ сценѣ съ золотомъ («Скупой рыцарь»), гдѣ музыка искрится, рассыпается, звякаетъ, какъ пересыпаемые старымъ барономъ червонцы,—онъ употребляетъ вдохновенный психологическій приемъ: раздвигаетъ рамки простой изобразительности и заставляетъ ее (т.-е. копировку явленія) служить средствомъ для передачи м а н и и, т.-е. глубочайшаго феномена человѣческой воли. Онъ достигаетъ этого внезапными, полными смысла и жизни, паузами, похожими на «захватъ дыханія» и знакомыми лишь тому, кто заглядывалъ въ самую глубь страсти.

Замѣчу, кстати, что у насъ талантомъ музыкальной объективаци и въ высокой степени обладаетъ лишь Николай Метнеръ,—этотъ плѣнительный рассказчикъ въ музыкѣ; не даромъ такъ любить онъ названіе «сказокъ», «новелль»; и не даромъ, несмотря на колоссальное богатство его мелодій, почти что «перепроизводство» ихъ (напримѣръ, въ послѣдней сонатѣ), не дающее съ перваго раза, хотя-бы на бѣгу вниманія, охватить ихъ контуры, несмотря на исключительную трудность усвоенія его вещей,—за ними легко слѣдовать: онѣ гипнотически заставляютъ «ждать продолженія», какъ въ дѣтствѣ ждешь продолженія сказки, подчасъ не понимая, подчасъ не разбираясь, и все таки удерживая дыханіе.—Такова дѣйственная сила «образовъ»...

Быть можетъ, тутъ сказывается германизмъ Метнера, точно такъ же какъ неустанное памятованіе о человѣкѣ и «субъективаци» внѣшнихъ явленій у Рахманинова—отличительный признакъ славянства? Вѣдь даже симфоническую картину, навѣянную Беклиномъ («Островъ мертвыхъ») Рахманиновъ не передалъ эпически и зрительно, а воспользовался ею, какъ символомъ, для введенія въ душевную «трагедію смерти». Черные зубцы острова, мертвая зыбь моря—переведены въ музыкѣ на языкъ о щ у щ е н і я; мучительное «не хочу», которое раздираетъ музыку въ началѣ симфоніи, и тихое, усмиренное, приплывшее къ Острову, стукнувшееся легко и внятно о берегъ « да будетъ воля Твоя»—вѣдь это даже не музыкальные символы, а раскрытіе въ музыкѣ символовъ, которые увидѣлъ Рахманиновъ въ эпизодической картинѣ Беклина...

Еще нѣсколько словъ о томъ, какъ отразился на творествѣ Рахманинова эросъ.

Ни въ одномъ искусствѣ не предстаетъ полъ такъ обнаженно, какъ въ музыкѣ. Въ этомъ еще разъ сказывается ея «междупланетность»: подобно тому, какъ эросъ разлитъ во вселенной, нѣтъ и музыки, абсолютно лишенной пола. Но полъ носить въ музыкѣ родовой, стихійный характеръ, сверхъиндивидуальный—это всегда мелодія Венеры (изъ Тангейзера), стокая и сторукая власть, присасывающаяся къ душѣ и ее собою поѣдающая. Оттого-то современные музыкальные супра-натуралисты такъ специально-эротичны; въ сферѣ музыки это и легко достижимо, и богато послѣдствіями. Надо ли говорить, это безликий эросъ не только не утверждается, но и неослабно отвергается Рахманиновымъ? Высокое цѣломудріе музыки его, умѣющей быть страстною («холерическіе» моменты, по терминологіи Вольфинга), но никогда не чувственной, никогда не периферически-возбужденной и возбуждающей, достойно той сознательной человѣчности, которую такъ праведно отстаиваетъ.

Въ этомъ отношеніи особенно интересна музыка «Франчески да Римини». Самый выборъ текста показываетъ, что композитора влечетъ къ себѣ проблема очеловѣченной любви,—не той сладкой обязанности, которая какъ-бы представляетъ собою темное бѣнье космоса, несущее въ самомъ бытіи своею право на себя, а тягчайшаго изъ блаженствъ, органически сросшагося у человѣка съ моральными соображеніями, долгомъ, внезапной трагедіей недозволенности и т. д. Текстъ Франчески—совершеннѣйшій изъ эпизодовъ такой очеловѣченной любви; внѣшняя ткань дѣйствія въ немъ художественно собрана у грани, преступленіе которой является вмѣстѣ съ тѣмъ и «преступленіемъ» въ высшемъ смыслѣ. И вотъ музыка съ неподражаемымъ мастерствомъ умѣетъ повсюду сохранять именно мотивъ недозволенности, т.е. нѣчто такое, что пронизываетъ стихію любви началомъ личнымъ, что ставитъ въ центрѣ родового безформеннаго томленія—человѣческое самосознанье. [Эросъ нигдѣ въ оперѣ не утверждаетъ своего самодовлѣющаго права; съ первыхъ изгибовъ мелодіи чувствуется крестъ,—эта, смертью смерть поправшая, выстрадавшая себя человѣчность...

...«Быть можетъ тутъ, въ несвободѣ этой музыки, въ ея постоянной внутренней связанности, ущемленности, въ ея напоминаніи о вѣковыхъ обязательствахъ—и кроется для меня что-то неприятное, досадное, изъ-подъ опеки чего я стремлюсь поскорѣе уйти?»—такъ могъ бы спросить современ-

ный слушатель, привыкший въ музыкѣ раздѣваться и нырять съ головою въ ея «всеразрѣшающее всеуничтоженіе»... Могъ бы спросить, еслибъ только онъ былъ честенъ съ самимъ собою.

Но тѣ, кто видятъ путь къ высшей свободѣ лишь черезъ добровольное самоограниченіе, черезъ полное очеловѣченіе,—не могутъ не пойти навстрѣчу цѣлительной музыкѣ Рахманинова,—тѣмъ болѣе мудрой, что вѣдь она выпустила свои ростки изъ нашей почвы, изъ трагическаго безсилія современности, изъ ассимиляціи, изъ распада; какая свобода духа въ самомъ актѣ ея, въ сознательномъ ограниченіи ею своихъ масштабъ! Мы переживаемъ время, когда приходится не только не сожалѣть о «человѣческомъ, слишкомъ человѣческомъ», но всѣми устремленіями души оберегать, призывать и привѣтствовать «уже человѣческое», такъ трудно бываетъ выкарабкаться изъ торжествующаго нынче хаоса...

Мужественное искусство Рахманинова съ простотою и серьезностью протягиваетъ намъ руку помощи. И тотъ, кто ее разъ принялъ, отвѣтитъ ей чѣмъ-то большимъ, чѣмъ признаніе и хвала. Онъ сбережетъ для нея интимную благодарность, чувство пережитой близости и ту дѣятельную любовь, которая воздается лишь живому,—любовь, столь же помнящую, сколь и возлагающую надежды.

Маріэтта Шагинянь.

1.

Чѣмъ выше исполнитель, чѣмъ дальше онъ отходить отъ обоихъ мыслимыхъ полюсовъ исполнительства, то-есть только виртуоза и только интерпрета (разумѣется, предварительно сочетавъ въ себѣ прочно оба полярныхъ элемента), тѣмъ ближе становятся его воспроизведенія по значимости своей произведеніямъ. Такимъ исполнителемъ можетъ стать только художникъ, обладающій даромъ самостоятельнаго (продуктивнаго) творчества; остался ли талантъ этотъ схороненнымъ на днѣ души такого художника, успѣлъ ли онъ пышно расцвѣсти и дать обильные плоды или, наконецъ, самостоятельное творчество его выявилось лишь отчасти, не съ полной, природой ему отмѣренной, силой,—все это такъ или иначе вліяетъ на его исполнительскую дѣятельность и притомъ въ столь различныхъ направленіяхъ, что вывести равнодѣйствующую въ каждомъ данномъ случаѣ было бы эстетико-психологической задачей, изъ-за своихъ неуволимыхъ сложностей едва ли выполнимой.

Разъ продуктивное творчество осталось пребывающимъ только въ возможности, и произошло это безъ изнурительной внутренней борьбы, въ которой перетерлись силы и выкипѣли соки, то передъ нами великолѣпное явленіе художника, всю жизнь радостно отдающагося своему быстролетному, недоступному фиксаціи репродуктивному творчеству;—отъ такого художника въ правѣ ждаты и сцена, и эстрада огромнаго и проработаннаго «репертуара», такъ какъ индивидуальный вкусъ его не обострился, не сузился собственнымъ творчествомъ, и послѣднее не явилось дракономъ, пожирающимъ все рабочее время его. Съ другой стороны, вполне поглощенный работою надъ своими произведеніями художникъ рѣдко является исполнителемъ, въ особенности чужихъ произведеній; и вотъ нельзя достаточно подчеркнуть цѣнность и вѣскость такихъ выступленій: исполняя свое произведеніе, такой художникъ создаетъ для него традицію стиля исполненія, исполняя чужое и выдѣляя

въ немъ невольно ему дорогое, онъ отмѣчаетъ точки соприкосновенія, связь творчества различныхъ поколѣній, эпохъ, народовъ или родственныхъ другъ другу современниковъ.

Во всякомъ случаѣ, такія воспроизведенія—больше, нежели просто исполненія, хотя бы и сверхъестественныя по технической отдѣлкѣ и добросовѣстнѣйшія въ своемъ отношеніи къ намѣреніямъ автора. Единственно, что отличаетъ такія воспроизведенія отъ произведеній, это—ихъ эфемерность. Гдѣ созданія Росси, братьевъ Рубинштейновъ? Только немногіе согласятся теперь, если сказать, что создать такой сценическій образъ Гамлета, какой давалъ Росси, это значить самому до нѣкоторой степени быть потенциально Шекспиромъ,—а потому никакія природныя данныя актера, никакая школа, ни детально изученная стильность, техника, личная тонкость, ни даже «избирательное родство» между душой актера и душой принца датскаго, ни, наконецъ, общее дружное согласованное между собой усиліе всѣхъ перечисленныхъ свойствъ и качествъ не способны замѣнить указанной потенциальности. Приблизительно то же самое въ правѣ сказать иныя объ обоихъ Рубинштейнахъ, сопоставляя ихъ съ Гофманомъ, д'Альберомъ, Годовскимъ, Пюньо и др.

Да, но гдѣ же эти промелькнувшія, отзвучавшія созданія? Этотъ вопросъ хочется прежде всего отразить перекрестнымъ вопросомъ:—а гдѣ вся необозримая для бѣднаго честнаго историка литературы или музыки кошмарная масса напечатанныхъ, но справедливо не читаемыхъ и не исполняемыхъ произведеній? Внѣшне эта масса существуетъ въ подвалахъ складовъ, но внутренно, въ подлинной дѣйствительности, наименьшая часть ея или отсутствовала (при чемъ жизнь и воздѣйствіе этой части произведеній были короче и слабѣе, нежели иныхъ воспроизведеній),—наибольшая же часть попала прямо изъ колыбели въ могилу...

Конечно, соревновать въ длительности вліянія даже геніальное исполненіе не можетъ съ произведеніемъ даже только крупнаго таланта, но оно способно соревновать каждый данный моментъ даже съ произведеніемъ пусть въ полномъ смыслѣ геніальнымъ: въ сосредоточеніи, въ откровеніи, въ притяженіи и отталкиваніи духовныхъ силъ, однимъ словомъ, въ магіи искусства. Это соревнованіе происходитъ, разумѣется, на планѣ эстетическомъ (только это и цѣнно, ибо рѣчь идетъ о стихіи художества, а не какого-либо тайновѣднія); слѣдовательно при посредствѣ красоты, совершенства (въ построеніи и движеніи элементовъ искусства) и посредствомъ другихъ эстетическихъ категорій и модусовъ.

И вотъ, то измѣненіе въ духовномъ мірѣ, которое совершается этой магіей гениальнаго исполнителя, не можетъ быть взято обратно, стерто безслѣдно множествомъ плохихъ исполненій той же самой вещи или того же самаго автора. Плохое исполненіе можетъ быть крайне непріятно (и вредно въ образовательномъ смыслѣ), но это—такъ, если смотрѣть и слушать о т с ю д а: изъ аудиторіи,—а т а м ѣ, въ глубинѣ, просто какъ бы ничего и не было; тогда какъ для тѣхъ, для кого гениальное исполненіе прозвучало магически, оно наоборотъ могло отзвучать только внѣшне, ибо внутренній отзвукъ его незаглушимъ. И это понимать слѣдуетъ не въ переносномъ смыслѣ, не какъ риторическую фигуру, а въ буквальномъ, такъ какъ если бы даже кто-нибудь, разъ переживши подобное, забылъ свое впечатлѣніе, и стало бы ему казаться, что оно было преувеличенно или преувеличено самоподогрѣваніемъ, то ошибся бы онъ, думая, что и слѣдовъ отъ впечатлѣнія не осталось: не можетъ онъ учестъ этого.

А въ чемъ гениальное исполненіе, уступая въ прочности, имѣетъ преимущество даже передъ гениальнымъ произведеніемъ, это—въ несравненно сильнѣйшей трогательности, которое оно являетъ собою, напоминая каждымъ своимъ отлетающимъ мигомъ о жертвенности такого жреческаго служенія. (Каждый гениальный исполнитель—можно прибавить для ницшеанцевъ—если вообще въ немъ и преобладаетъ аполлинизмъ, въ моментъ исполненія діонисичнѣе самаго діонисичнаго автора).

*

Соображенія, сейчасъ изложенныя, относимы въ области музыки только къ нѣсколькимъ изъ нынѣ живущихъ исполнителей, а порывъ ихъ записать вызванъ тѣмъ огромнымъ впечатлѣніемъ, которое произвела на меня симфонія Моцарта въ передачѣ Рахманинова. Даже для того, кто могъ полагать, что знаетъ приблизительно объемъ и содержаніе музыкальныхъ постиженій и достиженій Рахманинова, исполненіе 20-го октября должно было, думаю, оказаться радостною неожиданностью.

Что значать многія написанныя и отпечатанныя симфоніи—передъ рахманиновскимъ исполненіемъ g-moll'ной симфоніи Моцарта! Что она—въ своей красотѣ безсмертная и притомъ вѣчно-юная, мы знаемъ и чувствуемъ, но вполне пережить это словно опять впервые, ощутить это каждымъ нервомъ и во всѣхъ уголкахъ сознанія, приходится крайне рѣдко.

Пусть не думаютъ тѣ, кто восхищался съ нами и кто понялъ въ этотъ

день подвигъ Рахманинова, что онъ воскресилъ уже умершую, вдохнулъ временную жизнь въ члены музейной муміи: такіе виртуозно-спиритическіе опыты плѣняютъ на мигъ только; они всегда оставляютъ въ душѣ чуткихъ нѣкій осадокъ чего-то не совсѣмъ правдиваго и какъ бы лишняго, ненужнаго, иногда даже вреднаго. Не Рахманиновъ вынесъ эту симфонію, а симфонія понесла его; гениальный исполнитель явился здѣсь не Орфеемъ, выводящимъ Эвридику изъ царства тѣней, но Антѣемъ, прикоснувшимся къ своей матери-землѣ и обрѣтшимъ неслыханныя вдохновляющія силы; все дѣло въ томъ, чтобы быть роднымъ сыномъ матери-музыки, а не пріемышемъ; она гостепріимна и жалостлива, эта великая мать, и много чужихъ по добротѣ своей прижимаетъ къ груди, но это не можетъ замѣнить для нихъ естественнаго рожденія отъ нея... Современные, слишкомъ современные «пріемыши» измыслили себѣ особаго модернизованнаго Моцарта, и я убѣжденъ, они не остались довольны рахманиновской передачей; имъ важнѣе не Моцартъ, а искусственно препарированный моцартизмъ; имъ нуженъ стиль въ ковычкахъ; «стиль» этотъ, являясь историческимъ паспортомъ, легитимирующимъ личность Вольфганга Амадея и его права на «историческое значеніе» (въ которомъ, къ сожалѣнію, какъ-то и неловко ему отказывать), въ то же время служить удостовѣреніемъ въ смерти означеннаго Амадея и ручательствомъ, что онъ, въ данный по крайней мѣрѣ моментъ, вдругъ къ ужасу всѣхъ пишущихъ «совсѣмъ наоборотъ» и ихъ сторонниковъ, не встанетъ живой изъ своего тщательно ими задѣланнаго мавзолея...

«Стиля» не было, но зато былъ настоящій большой стиль, давно не удостоивавшій своимъ высокимъ посѣщеніемъ нашей эстрады. Этотъ стиль могъ выступить съ такою потрясающею жизненностью и яркостью прежде всего потому, что исполнитель, обладая, дѣйствительно, весьма крупною индивидуальностью, совершенно не заботился объ ея проявленіи, а преслѣдовалъ только одну цѣль: чтобы во всей красѣ прозвучала партитура, имъ съ любовью и вниманіемъ изученная. Отсюда и необычайная свѣжесть и подлинность всего музыкальнаго феномена; если бы это не было слишкомъ большимъ комплиментомъ современности, то должно было бы замѣтить, что симфонія казалась только вчера вышедшей изъ печати; полтора столѣтія, отдѣляющія двухъ большимъ рожденныхъ музыкантовъ съ воображеніемъ и воспріятіемъ, которыя не искажены различными маніями, просто не существуютъ; возможно слитіе воедино двухъ волей, которое и наложило зачатіе на дурное разъединяющее начало временности; отсюда настоящая правда и чистота стиля, чистота ключевой, а не дистиллированной воды (какъ у стилизаторовъ).

Но, конечно, для получения столь большого великолѣпнаго моцартовскаго стиля, какой наблюдался 20-го октября, требуется еще и то, что называется конгеніальностью,—и вотъ наличность послѣдней особенно должна была порадовать всѣхъ друзей рахманиновской музыки. Отсутствие позы въ передачахъ, никакой манеры, ни единой сдѣланной, но и ни единой пустой ноты (ибо все стало стилемъ, какъ и у Моцарта); полное цѣломудріе оттѣнковъ—опять-таки моцартовское; никакого самолюбованія, оглядыванія уже сдѣланныхъ оттѣнковъ и застыванія на мѣстѣ, задержки, замедленія для этого оглядыванія (которымъ соблазняется даже и Никишъ); вотъ—рѣшительно, въ мѣру, съ увѣренностью—проведена искуснѣйшей рукой нѣжная черта, отъ которой дрогнетъ, всколыхнется все внутри, а самъ проведеній ее съ почти суровой быстротой словно отодвигаетъ эту черту въ сторону и уже устремился дальше; точно гомеровскій герой, не длянцій передъ боемъ прощанія съ милыми; въ этомъ—конгеніальность съ Моцартомъ, но вѣдь здѣсь и характернѣйшій неподражаемый моментъ рахманиновской хватки... Исключительная стремительность (совершенно не уложимая въ рамки «стиля», въ какомъ хотятъ видѣть Моцарта хитроумные модернисты) невольно выдвигаетъ грандіозность и мужественность моцартовскаго искусства на первый планъ. И вотъ мы слушаемъ и слышимъ сквозь несомнѣннаго Моцарта несомнѣнно многое объ его исполнительѣ—и это нигдѣ ничего не нарушаетъ; одно переходитъ незамѣтно въ другое и сковывается въ неразложимую цѣльность; и мы тогда должны сказать, что русскій художественный геній * вторично претворилъ и отобразилъ артистическую природу автора g-mol'ной симфоніи. Мы можемъ говорить не только о «Моцартѣ» Пушкина, но и о «Моцартѣ» Рахманинова...

Сквозь моцартовскую призму отчетливѣе выступаютъ и линіи, связующія Рахманинова съ Пушкинымъ.

Вейнгартнеръ (одинъ изъ первыхъ музыкантовъ современности)—идеальный исполнитель Моцарта; но это и неудивительно: его конгеніальность Моцарту коренится помимо большой близости нѣкоторыхъ личныхъ чертъ въ очень важномъ обстоятельстве, именно въ породѣ: оба принадлежатъ къ южному германству, пронизанному лучами болѣе горячаго солнца

* «Моцартъ» Чайковскаго и «Моцартъ» Римскаго-Корсакова—не въ счетъ; отношеніе Чайковскаго къ Моцарту (какъ оно выразилось въ его *Mozartiana* и въ *Пиковой Дамѣ*)—сентиментально и аналогично отношенію Достоевскаго къ Пушкину, а отношеніе Римскаго-Корсакова (*Моцартъ* и *Сальери*) является внѣшне—объективно-правильнымъ, внутренне—холодно-заинтересованнымъ.

и овѣянному античнымъ духомъ, витающимъ вблизи, надъ остатками древности... И вотъ, если Вейнгартнеръ особенно выдвигаетъ олимпійство и солнечность Моцарта, если онъ своимъ исполненіемъ все время невольно, но настойчиво доказываетъ равновеликость достижений Пареонона и моцартовской симфоніи и одинаковость ихъ заданій, то Рахманиновъ, выдвигая (также, конечно, непредумышленно) скорѣе личный характеръ Моцарта, ведетъ насъ изгибами его души и наглядно показываетъ, что чисточеловѣческое, разъ когда-то гениально отображенное, в с е г д а современно, хотя и кажется многимъ нашимъ современникамъ «несвоевременнымъ» или отжившимъ.

Въ томъ же концертѣ Рахманиновъ продирижировалъ еще двѣ пьесы: *Вариации на тему Чайковскаго «Былъ у Христа Младенца садъ»* Аренскаго и увертюру *Оберонъ* Вебера. Въ обѣихъ вещахъ Рахманиновъ подчеркнул ихъ цѣнные качества столь сильно, что онѣ могли увлечь даже пресыщенныхъ концертныхъ завсегдаевъ, даже противниковъ означенныхъ композиторовъ. Нельзя было не порадоваться и трогательной искренности темы Чайковскаго, и мендельсовскому изяществу Аренскаго; трудно было не восхититься довагнеровскими вагнеризмами и энергіей пылкаго, неукротимаго, стрѣлоу несущагося Вебера. Оркестровыя же сопровожденія къ концертамъ Чайковскаго и Листа были проведены Рахманиновымъ столь законченно и вдохновенно, что исполнитель сольной партіи Іосифъ Гофманъ, одинъ изъ сильнѣйшихъ современныхъ піанистовъ, совершенно стусевывался.

Горѣніе Рахманинова-исполнителя такъ огромно, что опасаясь чрезмѣрнаго сгорания энергіи, необходимой Рахманинову-композитору. Очень часто появляться на эстрадѣ ему не слѣдовало бы, а тѣмъ болѣе съ произведеніями непөрвостепенными. Но и не слишкомъ рѣдко! Особенно же хочется прослушать отъ него лучшее изъ несременной музыки. И желаніе это подсказывается не только личнымъ вкусомъ съ эгонистическою цѣлью, но (прежде всего) убѣжденіемъ въ томъ, что, усерднѣе приникая къ матери-землѣ, Антѣй пріобрѣтетъ свѣжихъ силъ съ избыткомъ, что послѣ переживаній тѣснѣйшей артистической спитности съ лучшими моментами старой музыки надо ждать новаго взлета отъ композиторскаго таланта Рахманинова, еще далеко (какъ это теперь совершенно очевидно) не вполне выразившагося. Хочется еще разъ сказать ему словами Гёте:

Das alte Wahre fass es an!

Вольфингъ.

Въ № 3 журнала «Труды и Дни» напечатана статья нѣкоего г. Югурты: «Логика и Риторика». Я вижу въ ней прискорбное и, къ сожалѣнію, весьма распространенное заблужденіе. Она направлена противъ истины, разума и доказательства и вводитъ въ качества принципа произволь. Если бы г. Югурты былъ одинокимъ, можно было бы молчать и предоставить забвенію поднятый имъ вопросъ. Къ сожалѣнію, у насъ въ обществѣ весьма распространены взгляды, аналогичные выраженному имъ. Разумъ отрицается и поносится, какъ нѣчто злое и безсильное. Необходимо разъ навсегда дать отпоръ всѣмъ попыткамъ этого рода, необходимо вынести свѣтъ изъ-подъ спуда, явить истину безъ прикрасъ, безъ риторики и амплификацій.

РАЦИОНАЛИЗМЪ И ЕГО ПРИНЦИПЪ: НЕПРЕРЫВНОСТЬ.

Я ничуть не сомнѣваюсь, что рационализмъ для слишкомъ многихъ является не только сухой, схоластической системой, на что указываетъ г. Югурта, но прямо абсурдной доктриной. Въ самомъ дѣлѣ, рационализмъ утверждаетъ, что истина познается лишь изъ чистаго разума, и что никакой другой истины, алогичной, не могушей быть разумомъ обоснованной, вообще не существуетъ. Но, спрашивается, какимъ образомъ мы можемъ знать а priori, что у коровъ имѣются рога, а у жирафовъ длинная шея? Для познанія тутъ, кажется, совершенно необходимъ опытъ, не посредственное созерцаніе, «и н т у и ц і я», какъ любятъ говорить въ настоящее время. Для устраненія такихъ и подобныхъ возраженій нужно ясно сознать, чему собственно учить рационализмъ, и каковы его принципы. Намъ необходимо начать съ разъясненія нѣкоторыхъ основныхъ понятій.

Понятіями непрерывными можно назвать такія понятія, которыя образуются безконечно малыми измѣненіями, въ какомъ-либо одномъ признакъ. Это, конечно, не опредѣленіе непрерывности (для опредѣленія необходима систематическая дедукція), а лишь указаніе на существенную ея сторону. Важно выяснить значеніе непрерывности для рационалистической философи.

Можно показать, что только тамъ требованія разума исполнены, т.-е. только тамъ рационализмъ находитъ свое завершеніе, гдѣ есть непрерывная связь между понятіями.

Еще Платонъ (въ Федръ 255. Д. Е.) описалъ идеаль и требованія познанія: взирая на единую идею, сводитъ къ ней всякое множество, и обратно: дѣлитъ понятія на виды, изъ которыхъ состоитъ понятіе, не пропуская и не извращая ни одного. Всякое множество должно сводитъ къ единству и единство путемъ дѣленія превращать во множество подчиненныхъ ему понятій. Очевидно, чтобы множество не распалось на равнодушныя другъ другу части, а также для того, чтобы само множество было сполна охвачено и безъ остатка и пропусковъ заключено въ единомъ понятіи, необходимо, во-первыхъ, чтобы видовыя понятія исключали другъ друга и, во-вторыхъ, чтобы они совпадали въ чемъ-либо третьемъ, при этомъ исключаящемъ, различіи ихъ. Только въ этомъ случаѣ какъ обобщеніе, такъ и дѣленіе будутъ истинными. Слѣдовательно, различныя понятія должны переходить взаимно одно въ другое, т.-е. быть непрерывными. Любой примѣръ дѣленія можетъ пояснить нашу мысль. Если мы дѣлимъ углы на острые, прямые и тупые, то уголъ 90° есть предѣлъ какъ тупыхъ (минимумъ), такъ и острыхъ угловъ (максимумъ), и въ то же время образуегъ понятіе прямого угла: слѣдовательно понятія остраго, тупого и прямого угла, исключая совершеннымъ образомъ другъ друга, въ то же время тождественны.

Въ наукахъ мы видимъ торжество идеи непрерывности по мѣрѣ приближенія всякой науки къ идеалу познанія. Наиболѣе удовлетворяющей познаніе наукой является математика, въ особенности въ томъ видѣ, какой она получила въ 17-мъ столѣтіи черезъ открытіе аналитической геометріи и анализа бесконечно малыхъ. Декартъ,—создатель аналитической геометріи, сталъ выражать прерывный рядъ чиселъ непрерывно-текущими линіями. Анализъ показываетъ непрерывное возрастаніе и убываніе функций и ихъ взаимную связь. Сама прерывность понимается, какъ слѣдствіе непрерывности. Такъ, напримѣръ, прерывность тангенсоиды является слѣдствіемъ непрерывнаго измѣненія угла и всецѣло опредѣляется имъ.

Физика, насколько къ ней приложимъ математическій анализъ, т.-е. поскольку въ ней есть истинная научность, представляетъ также яркій примѣръ примѣненія непрерывности. Разнообразіе звуковыхъ и свѣтовыхъ качествъ сводится на непрерывное измѣненіе одного принципа: скорости амплитуды и формы колебаній.

Менѣ законченныя науки также стремятся положить въ основу эту не-

обходимую для рациональнаго обоснованія идею. Такъ, напримѣръ, химія имѣеть дѣло съ различающимися по существу элементами. Но говоря уже о неопредѣленной идеѣ основной матеріи, видоизмѣненіями которой, можетъ быть, являются извѣстные намъ элементы, въ такъ называемой періодической системѣ, мы имѣемъ нѣкоторое выраженіе непрерывности въ химіи.

Не надо думать, что только въ наукахъ, гдѣ господствуетъ категория количества, непрерывность умѣстна и что ея нѣтъ въ наукахъ, гдѣ доминируетъ категория качествъ: напримѣръ, въ біологіи, которая имѣеть дѣло съ различными по качеству видами животныхъ, непрерывность является основной гипотезой. Дарвинизмъ есть лишь примѣненіе этой идеи; виды съ точки зрѣнія этой теоріи, являются лишь субъективными вырѣзами въ непрерывно развивающемся потокѣ жизни, развѣтвленномъ на множество отдѣльных потоковъ и струй. Виды измѣнчивы и текучи, ихъ сущность является лишь словомъ, которое фиксируетъ сравнительно устойчивые и постоянные признаки; видовъ—самихъ по себѣ, въ Платоновскомъ или Аристотелевскомъ значеніи, не существуетъ.

Мы можемъ остановиться на этихъ примѣрахъ. Всѣ по существу согласятся, что истинная научность и истинное познаніе достигаются лишь тамъ, гдѣ находятъ себѣ примѣненіе идеи непрерывности. Такъ это и должно быть. Въдь всякій изслѣдователь исходитъ изъ увѣренности, что истина есть, «esse Scientiam». Это «гипотеза» или лучше основоположеніе, къ которому приводитъ анализъ всякаго возможнаго утвержденія. Безъ него невозможно никакое высказываніе. Истина, конечно, не есть та или другая частная мысль, а истина вообще, не въ абстрактномъ, а въ конкретномъ значеніи, т.-е. цѣлое обнимающее собою все подлежащее возможному вѣдѣнію и познанію, т.-е. міръ идей.* Разъ это такъ, то ясно, что въ идеальномъ строѣ истины всякая мысль существуетъ черезъ другую, строго соподчиненная и включенная въ систему. Слѣдовательно, есть постепенный переходъ отъ любой истины ко всякой другой и къ цѣлому. Цѣлое и часть всегда равны и заключаютъ другъ друга. Новая мысль есть лишь развитіе старой, которая превращается въ первую, какъ гусеница въ бабочку.

Прежде, чѣмъ итти дальше, я долженъ устранить существенное разногласіе между двумя величайшими выразителями логической идеи,—Аристотелемъ и Гегелемъ. Гегель, послѣдній великій логикъ, указаль на безконечную въ положительномъ значеніи природу истины. Всѣ понятія непрерывно должны быть связаны между собою. Это требованіе исполнимо только въ томъ случаѣ, если конецъ сопрягается съ началомъ, т.-е. если исходный

* Ср. мою статью „Идея“ въ № 1. „Трудовъ и Дней“.

пунктъ представляеть не самостоятельное начинаніе, а непрерывно вытекаетъ изъ предшествовавшихъ, т.-е. если вообще начала нѣтъ. Равно невозможно для мысли признавать и конецъ (хотя бы черезъ понятіе цѣли). Непрерывность требуетъ дальнѣйшихъ вытекающихъ положеній, слѣдовательно нѣтъ ни начала, ни конца. Чтобы избѣжать противную разуму дурную безконечность (indefinitum), Гегель допустилъ безконечность положительную. Истина можетъ быть символизирована въ видѣ круга, гдѣ начало и конецъ сопряжены, или лучше, слѣдуя Пармениду, хорошо отшлифованному шару, гдѣ каждая точка переходитъ въ смежную.

Какъ извѣстно, въ этомъ пунктѣ Гегель находится въ кажущемся разногласіи съ Аристотелемъ. По Аристотелю знаніе должно имѣть начало (знаменитое *ἀνάγκη στήληναι*). Доказательство въ родѣ Гегелевскаго есть порочный кругъ. Если В основывается черезъ А, и въ свою очередь основываетъ А, то, очевидно, мы имѣемъ простую тавтологію; если есть А, то есть А. Возраженіе Аристотеля приходится признать весьма вѣскимъ и вполне заслуживающимъ признанія. Чтобы спасти идею непрерывности, которая не допускаетъ никакой остановки, нужно признать, что этимъ ничуть не устраняется концепція Гегеля. Гегель призналъ бы извѣстный кругъ въ своемъ доказательствѣ. Идея предполагаетъ самое себя—въ этомъ смыслѣ допущенъ кругъ, но нужно помнить, что у Гегеля идея не есть какая-либо частная мысль, требующая основанія, а истина вообще. Съ другой стороны, безконечность по Гегелю есть безконечность положительная; Аристотель же говоритъ о безконечности отрицательной. Напримѣръ, 2, по Гегелю, есть нѣчто безконечное $= 1 + \frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{1}{8} \dots$, въ то же время 2 число вполне опредѣленное; равнымъ образомъ и у Аристотеля всякая форма есть осуществленіе потенціально безконечной матеріи.

АНТИНОМИИ.

Главнымъ аргументомъ противъ рачіонализма испоконъ вѣка служила разрушительная сила познанія. Всегда, въ древней Греціи, въ Италіи эпохи Возрожденія, во Франціи XVIII вѣка, съ пробужденіемъ рефлексіи наступала критика, и падали передъ ней объекты наивной вѣры, дѣтскаго признанія и спасенія. Нѣкія революціи чудились близкими, старый укладъ жизни погибалъ безвозвратно, несмотря на цыкуту и пламень костровъ. Разумъ оказывался силой отрицающей и разрушающей по существу. Нужно признать, что въ этомъ правы противники рачіонализма. Познаніе есть начало иконоборческое. Оно разрушаетъ идолы, т.-е. конечныя представленія

вещей бесконечныхъ. Разумъ не терпитъ нигдѣ остановки, стираетъ всѣ межевые знаки, стремится дальше, глубже, выше. «Придетъ нѣкогда часъ и время уже близко, когда не на горѣ сей и не въ Иерусалимѣ будутъ поклоняться Творцу, а въ Духѣ и Истинѣ». Но именно «Иерусалимъ» и «сія гора» дороги, какъ нѣчто конкретное, чувственное, осязаемое, видимое человѣку, неподготовленному къ созерцанію интеллектуальному. Человѣку нужна остановка, тишина и покой седьмого дня, обоготвореніе конечнаго, миеѣ. Разумъ слишкомъ безпокойное, тревожащее и будищее начало, чтобы мы могли примириться съ исконной пассивностью и косной матеріей въ насъ. Ихъ корабли быстры, какъ мысль, говорить Гомеръ о судахъ феакійцевъ. Мысль есть самая быстрая вещь.

Перейдемъ отъ этихъ непосредственныхъ недовольствъ къ возраженіямъ принципиальнымъ. И тутъ кажется, что философу нельзя критиковать рационализмъ. Въ немъ одномъ онъ находитъ удовлетвореніе, ибо движется къ концу, опредѣленному самимъ исходомъ, отъ разума къ разуму черезъ разумное. Единственною допустимою критикой рационализма является признаніе въ самомъ разумѣ началъ его разрушающихъ. Разрушительная сила разума легко можетъ быть направлена на самое себя. Критика превращается въ скептицизмъ. Нѣкій цѣлесообразный инстинктъ заставляеть людей охранять вѣчные и неизмѣнные устои, цѣнности нѣкоторыхъ началъ, освящая и охраняя ихъ отъ всякой критики. Разумъ открываетъ въ себѣ роковыя противорѣчія и черезъ то, кажется, терпитъ въ себѣ самомъ крушеніе. Это извѣстный печальный конецъ всякаго рационализма. Теперь мы знаемъ, что антиноміи были той силой, которая заставила отказать Канта отъ познанія совершенной сущности вещей. Противорѣчія рефлексіи вели Аристотеля къ установленію такихъ понятій, какъ возможность и дѣйствительность, форма и непознаваемая матерія. И всякій разъ попытки рѣшить безыходные пути противорѣчій въ самомъ разумѣ оказываются неудачными и требуютъ новыхъ усилій для преодоленія вновь возникающихъ затрудненій. Необходимо признать, что разумъ насквозь антиномиченъ, противозаконенъ до конца. Указаніе на эти антиноміи есть истинная критика рационализма.

Чтобы взять какой-нибудь примѣръ изъ любыхъ возможныхъ, остановимся на часто обсуждаемыхъ въ настоящее время понятіяхъ личности, свободы и творчества. Кажется, разумъ не можетъ ни овладѣть, ни отринуть ихъ. Какъ мы видѣли, логика при своемъ завершеніи представляетъ собою непрерывную цѣль понятій, переходящихъ одно въ другое. Личность не умѣщается въ этой системѣ. Она не можетъ быть понята просто,

как совокупность некоторых, хотя бы бесконечных определений, она сама всегда нечто большее, пограничное понятие, причинность причинности. Но отказаться от понятия личности невозможно, без нея немислим сам рационализм. Логика становится чистым отвлечением, вне всякой реальности, без «я мыслю», которое должно сопровождать процесс мышления. Я есть принцип рационализма, но тот принцип, кажется, для него недоступным. Отсюда реакция против панлогизма, всевозможные системы положительной философии, любовь к Шеллингу и противоборство Гегелю.

Возьмем понятие свободы. Как возможно обосновать рационально это понятие, если разуму свойственно представлять свои моменты, как нечто всеобщее и необходимое. Невозможность иного бытия, абсолютная немислимость противоположного есть основной признак и критерий разумности. И в то же время раз свобода, сам разум становится чем-то зависящим и определенным. Вместо логики мы получаем биологию. Вместо абсолютной мощи разума получаем голую мощь чего-то абсолютно-неопределенного в себе, вместо Гегеля Спинозу.

Наконец, возьмем понятие творчества, на котором так подробно останавливается г. Югурта. Для разума все дано от вѣчности, ничего не становится, все есть. Единая неизменная формула выражает все изменения. Творчество есть лишь призракъ! Но если отрицать творчество, то приходится отрицать и самый разум, ибо его характеръ синтетиченъ. Проблема синтетическихъ суждений есть проблема рационализма по преимуществу. Но какъ возможенъ синтезъ, разъ все выводимо аналитически по принципу непрерывности?

ПРЕРЫВНОСТЬ.

Таковы тяжкія сомнѣнія и возраженія, которыя порождаетъ разумъ въ себѣ самомъ. Мы должны взять всю ихъ тяжесть на себя, и въ борьбѣ съ ними найти примиреніе. Если непрерывность, какъ мы сказали, является основнымъ исходнымъ пунктомъ разума, то идея прерывности должна явиться противоположнымъ принципомъ. Допуская идею прерывности, легко рѣшить проблемы личности, свободы и тысячу другихъ аналогичныхъ вопросовъ. Личность, замкнутая въ себѣ, самоцѣнная и самодовлѣющая, становится источникомъ всѣхъ своихъ определений, метафизической монадой, нѣкимъ богомъ. Она свободна, потому что не определяется ничѣмъ инымъ вне себя, она творящее начало, потому что все вытекаетъ изъ нея самой. Я не знаю ни одной системы, которая сдѣлала бы

исходнымъ пунктомъ эту идею за исключеніемъ номиналиста Штирнера. Можетъ быть, у нѣкоторыхъ поэтовъ найдется смутное понятіе такой системы. Если идея эта и не получила систематической обработки, то весьма многіе указывали на нее, какъ на принципъ, не менѣе важный, чѣмъ непрерывность. Такъ, напримѣръ, гениальный Киркегоръ, единственный достойный противникъ Гегеля, выдвигалъ ее въ своей критикѣ гегельянства. Прерывны въ извѣстной мѣрѣ идеи Платона, формы Аристотеля, монады Лейбница. Только теперь, кажется, возможно сдѣлать идею прерывности основнымъ методомъ и согласно съ нимъ обработать самыя трудныя проблемы, какъ положительной науки, такъ и метафизики. Результаты, конечно, будутъ не менѣе поразительными, чѣмъ добытые методомъ непрерывности. Мы можемъ гордиться, что русскій ученый, Н. В. Бугаевъ, первый обратилъ вниманіе на этотъ новый путь и первый увидѣлъ, къ какимъ тайникамъ природы онъ ведетъ. «Истины аритмологи, т. е. теории прерывныхъ функций, носятъ на себѣ печать своеобразной индивидуальности, привлекаютъ къ себѣ своею таинственностью и поразительною красотой», говоритъ онъ въ своей статьѣ «Математика и научно-философское міросозерцаніе». Теоріи этихъ прерывныхъ функций онъ по аналогіи прилагаетъ къ вопросамъ физики и психологіи, получая при этомъ неожиданные и парадоксальные результаты, напримѣръ, дедукцію случайности и произвола.

ТОЖЕСТВО ПЕРЕРЫВНОСТИ И НЕПРЕРЫВНОСТИ.

Въ § 1 этой статьи мы дедуцировали законъ непрерывности, какъ принципъ разума; ему противостоитъ законъ прерывности, который оказывается столь же основнымъ и необходимымъ для изученія. Получается противорѣчіе, внутреннюю согласованность котораго намъ предстоитъ разрѣшить теперь: прерывность есть непрерывность—такое положеніе, которое необходимо доказать.

Честь доказательства этой теоремы въ сферѣ категоріи количества принадлежитъ Гегелю. «Всякое непрерывное количество,—читаемъ мы въ Энциклопедіи (§ 100),—есть раздѣльное количество, потому что оно есть непрерывность многихъ. Раздѣльное количество въ то же время непрерывно, потому что многія единыя тождественны въ понятіи единого, которое образуетъ какую-нибудь единицу». Въ прибавленіи, сохранившемся въ записяхъ учениковъ, Гегель говоритъ: Количество въ одно и то же время непрерывно и раздѣльно. Каждый изъ этихъ моментовъ выключаетъ другой и оттого нѣтъ ни только непрерывной, ни только раздѣльной величины. Если, несмотря

на то, о них говорить как о двухъ особенныхъ, противоположныхъ видахъ величины, то это только результатъ нашего отвлекающаго размышленія, которое, рассматривая опредѣленные величины, получаетъ въ одномъ случаѣ одинъ, въ другомъ случаѣ другой изъ тѣхъ моментовъ, которые нераздѣльно соединены въ понятіи количества. Такъ, напримѣръ, говорятъ, что пространство, занимаемое этой комнатою, есть непрерывная величина, а что сотня людей собравшихся въ ней, образуютъ раздѣльную величину. Но пространство вмѣстѣ непрерывно и раздѣльно: такъ, съ одной стороны, мы говоримъ о пространствахъ, дробимъ его, напримѣръ, извѣстную длину на футы, дюймы и т. д., и мы можемъ дѣлить это не иначе, какъ если самое пространство раздѣльно. Съ другой стороны, раздѣльная величина, состоящая изъ ста человѣкъ, также непрерывна, потому что одно общее, родовое понятіе человѣка, проникаетъ всѣ отдѣльныя единицы и связываетъ ихъ однѣ съ другими».

Мы позволили себѣ сдѣлать эту длинную выписку, потому что трудно представить себѣ дедукцію болѣе ясную и образную, чѣмъ вышеприведенная. Даже такой придирчивый критикъ, какъ Тренделенбургъ, согласенъ въ этомъ пунктѣ съ Гегелемъ.

Миѣ кажется, единственнымъ упрекомъ Гегелю можетъ явиться лишь то, что его теоремы развиты въ предѣлахъ одной категоріи количества. Понятіе непрерывности и раздѣльности имѣютъ примѣненіе не только въ математикѣ, но и въ другихъ наукахъ. Необходимо расширить примѣненіе этихъ принциповъ: сами понятія должны быть познаны какъ прерывныя и непрерывныя въ одно и то же время. Отъ Гегеля мы должны вернуться къ Аристотелю*.

Я не буду слѣдить филологически за глубокомысленнымъ ученіемъ о «μεταξῶν», стерезисѣ, противоположностяхъ и т. д. Любители тончайшей діалектики могутъ, конечно, сами найти въ его сочиненіяхъ эту изумительную дедукцію. Я постараюсь выразить лишь общій смыслъ его умозаключеній.

Если намъ данъ извѣстный рядъ непрерывно переходящихъ другъ въ друга понятій А. В. С... (напримѣръ уголь острый, прямой и косой), то ясно, что моменты этого непрерывнаго ряда, т.-е. сами А. В. С., должны строго отличаться другъ отъ друга, въ противномъ случаѣ исчезаетъ различіе между ними, уничтожается стало-быть возможность перехода одного въ дру-

* Я знаю, что вульгарное пониманіе приписываетъ Аристотелю раздѣленіе понятій прерывности и непрерывности. При этомъ ссылаются на Категоріи и Вторую Аналитику.

гое, вмѣсто перехода мы имѣемъ неподвижность, вмѣсто ряда А. В. С., мы имѣемъ рядъ тождественныхъ полаганій А. А. А.

Стало-быть, непрерывное измѣненіе предполагаетъ раздѣльность составляющихъ его моментовъ.

Но и обратно, возьмемъ рядъ прерывныхъ понятій А. В. С. Для того чтобы они были прерывны, т.-е. сохранили въ себѣ строгую опредѣленность и качественную раздѣльность, они должны различаться въ чемъ-либо.

Все различное должно быть различнымъ отъ чего-нибудь и въ чемъ-нибудь. То, въ чемъ они различаются, будетъ по необходимости ихъ общимъ родомъ, тѣмъ единымъ, который охватываетъ это множество. Такимъ образомъ, они будутъ совпадать, т.-е. эти понятія будутъ непрерывными.

Слѣдовательно, чтобы мыслить рядъ прерывныхъ понятій, мы должны всякій разъ предполагать непрерывность ихъ принципа.

Любопытно, что у послѣдователей Аристотеля соединеніе этихъ двухъ великихъ принциповъ имѣть результатомъ совершенно необычныя открытія. Лейбницъ открываетъ дифференціальное исчисленіе (законъ непрерывности), въ то же время Лейбницъ является основателемъ индивидуализма въ новой философіи (законъ прерывности). Связующимъ звеномъ, какъ и въ нашей дедукціи, явился законъ неразличимости—*lex Indiscernibilitatis*, по которому все существующее имѣетъ качества кореннымъ образомъ отличныя отъ всего другого, т.-е. все существующее индивидуально. Монады Лейбница поэтому не имѣютъ оконъ, являются самодовлѣющими единицами, метафизическими точками метафизическаго цѣлага. Недавно ожившій интересъ къ этому большому мыслителю, котораго привыкли третировать, какъ эклектика, быть можетъ внесетъ свѣтъ въ философскія сумерки сегодняшняго дня.

СЛѢДСТВІЯ.

Изъ вышеуказаннаго тождества прерывности и непрерывности вытекаетъ методъ рѣшенія весьма важныхъ и трудныхъ проблемъ.

Мы можемъ разсматривать міръ математически и механически и видѣть даже въ небѣ лишь проблему механики, и въ то же время мы можемъ признавать, что космосъ имѣетъ душу, есть живой организмъ. Натурфилософское и механическое пониманіе не противорѣчатъ другъ другу, а тождественны.

Мы можемъ утверждать измѣнчивость и текучесть видовъ, изучать условія ихъ возникновенія, гибели и превращенія, и въ то же время мы

можемъ въ идеѣ утверждать первый день творенія, въ который появилась всякая тварь, и птицы, и рыбы, и звѣри.

Мы можемъ разсматривать человѣка, какъ существо чисто природное, какъ одно звено въ ряду другихъ существъ и въ то же время видѣть въ немъ образъ и подобіе Творца.

Но я хочу говорить здѣсь о болѣе трудныхъ задачахъ.

Разумъ, двигаясь въ сферѣ общаго, кажется, никогда не можетъ принять индивидуальнаго бытія. Отсюда древнѣйшее преданіе и, можно сказать, общее мѣсто самыхъ различныхъ философемъ о злѣ индивидуальнаго начала. Такъ у Анаксимандра мы читаемъ: «Въ тѣ начала, изъ которыхъ всѣ вещи имѣютъ свое происхожденіе, въ тѣ самыя онѣ и уничтожаются по необходимости, въ наказаніе и искупленіе, какое они платятъ другъ другу за неправду по опредѣленному порядку времени».

Зло и неправда есть самость, личное утвержденіе, развитіе и сіяніе жизни. Отвлеченный рационализмъ, отторгая общее отъ частнаго и частное отъ единичнаго, тѣмъ самымъ полноту бытія превращаетъ въ пустоту абстракціи, въ мнимую цѣль, обманчивую и призрачную, и въ концѣ концовъ ведетъ къ отрицанію имъ же созданныхъ идей. Стремясь избѣгнуть противорѣчія, онъ тѣмъ вѣрнѣе запутывается въ нихъ.

Теперь общее, частное и единичное понятія, какъ сопряженные, проникающіе другъ друга моменты, не должны существовать равнодушно другъ къ другу. Въ этомъ и состоитъ ученіе Аристотеля объ имманентности формы, и на этомъ основывается его полемика противъ Платона. Формы—не абстрактныя схемы, методы, законы, а живыя сущности, идеальныя творящія силы. Общее существуетъ только черезъ частное, частное только черезъ общее. Поэтому путь индивидуальнаго бытія есть созиданіе соборнаго.

Богоборство есть богосыновство (см. Аполлогію Сокрыта). Ибо бороться себя Богъ въ мірѣ и томится по себѣ, какъ мы томимся по нему.

Весь міръ есть обнаруженіе Божества, его жизнью живетъ всякая тварь, «на немъ зиждется небо»; этотъ пантеизмъ не только не противорѣчить теизму, но прямо ведетъ къ нему, ибо это «все», которое здѣсь утверждается, не есть абстракція общности, но живое единство, личность, Я.

Необходимо отдать себѣ отчетъ въ природѣ понятія, единственной зиждательной силѣ міра. Для этого необходимо сдѣлать нѣкоторое усиленіе и на мѣсто школьной мнимой логики поставить логику истины и разума. Понятія, какъ говорить Платонъ, имѣютъ живую душу, они разумны не только какъ объектъ мысли, но и какъ субъектъ ея. Мысль есть процессъ,

переходъ отъ одной противоположности въ другую, слѣдовательно, тождество этихъ противоположностей. Понятіе есть «Огненное слово» Гераклита, примиреніе въ которомъ есть вражда, а разрушеніе есть созиданіе. Поэтому дѣйствительно истина есть какъ бы вакхическій танецъ, идеальное опьянѣніе, какъ гласить цитата, взятая г. Югуртой изъ Гегеля, но вмѣстѣ съ тѣмъ она есть покой и тишина, какъ гласятъ дальнѣйшія, опущенныя г. Югуртой, слова Гегеля.

Поэтому можно и должно говорить «творчество», «свобода», «личность» но признавать при этомъ, что эти слова обозначаютъ не безсмысленныя вещи, не пустыя проявленія слѣпыхъ страстей, а имѣютъ разумный смыслъ и разумную цѣль, необходимы въ жизни единой Идеи.

Такъ мы доходимъ до признанія истиннаго рационализма, который совпадаетъ съ философіей Духа, ибо то начало, которое сводитъ и совокупляетъ различія и противоположности, есть Духъ, внѣ котораго положенія мысли безсмысленны, превращаются въ мертвыя схемы, противъ которыхъ полемика легка, но не нужна, ибо она направлена на внѣшнее, а не на существое.

O p h i s.

Б е с ѣ д а.

Л и т е р а т о р ь. Опять вы захандрили? А я думалъ, что вы давно уже поселились въ деревнѣ и своими руками воздѣльваете родную ниву. Но вотъ и лѣто прошло, а я опять нахожу васъ скучающимъ на томъ же старомъ диванѣ. Итакъ, ваши слова о Городѣ и Деревнѣ оказались только литературой. Вы не подвинулись ни на шагъ.

П о э т ь. А какъ вы подвинулись бы на моемъ мѣстѣ?

Л и т е р а т о р ь. Я? Слава Богу, мнѣ двигаться никуда не надо. Развѣ не слыхали вы, что на этихъ дняхъ я защитилъ диссертацию «О сравнительномъ значеніи муравьиной ножки въ сто восемьдесятъ девятой эпиграммѣ Марціала по разночтеніямъ Лейнера и Альпенрозе?»

П о э т ь. Слышалъ и поздравляю. Впрочемъ, значеніе муравьиныхъ ножекъ мнѣ извѣстно хорошо изъ современныхъ журналовъ. Въ нихъ теперь за что ни возьмись, все муравьиныя ножки. Если бы еще своего сочиненія, куда ни шло, а то все плохія подражанія Марціалу.

Л и т е р а т о р ь. Вы какъ-будто нездоровы? Что съ вами?

П о э т ь. Ужъ какое тамъ у мертвеца здоровье! Я умеръ, умеръ давно..

Л и т е р а т о р ь. Но позвольте. Еще весной вышелъ вашъ четвертый сборникъ стиховъ, васъ вездѣ печатаютъ въ журналахъ. Наконецъ, и критика...

П о э т ь. Какіе пустяки!—Сборники мои выходятъ неизвѣстно за чѣмъ и для кого, журналовъ все равно никто не читаетъ, а критика?.. Да развѣ значить она теперь хоть что-нибудь? Вотъ ужъ никчемное занятіе. Прежніе критики, если и несли вздоръ, то какъ пиеи, и къ бормотанью своему сами прислушивались серьезно. А нынѣшній критикъ одно изъ двухъ: или авгуръ, пытающійся убѣдить безуспѣшно своихъ коллегъ, или «рыжій» изъ цирка, орущій съ арены въ публику: «эй, вы тамъ, въ синихъ очкахъ,—у васъ чужіе часы въ карманѣ!»

Л и т е р а т о р ь. Но почему не читаютъ журналовъ, объясните.

Поэтъ. Потому что не нужны они никому, какъ не нужны и стихи, и критика. «Ненужное о ненужномъ»—вотъ общій эпитаграфъ всѣмъ нашимъ толстымъ журналамъ. Кто это изъ современныхъ литераторовъ вспоминаеть, какъ, бывало, Чеховъ, послушавъ умныхъ рѣчей о «матерьяхъ важныхъ», возражалъ собесѣднику: «а знаете, у Тѣстова закуска хороша къ водкѣ»? Ей-Богу, читая наши журналы, вспоминаешь Антона Павлыча и хочется крикнуть иному умнику: не желаешь ли водки, братецъ? Впрочемъ, оговорюсь. Есть у насъ одинъ журналъ, успѣхъ у него огромный и будущее принадлежитъ ему.

Л и т е р а т о р ь. Это?..

Поэтъ. «Синій Журналъ». Не тотъ еженедѣльникъ въ синей обложкѣ, что вездѣ продается за пятакъ, а то побѣдоносное и могучее теченіе, флагомъ которому онъ служить.

Л и т е р а т о р ь. Вотъ и опять начали вы бранить литературу.

Поэтъ. Богъ съ вами, какая же это литература? Я вамъ о «Синемъ Журналѣ» говорю. Погодите, скоро онъ и васъ завоюетъ, господа литераторы. Да что литература! «Синій Журналъ» по всѣмъ фронтамъ празднуетъ побѣду. Энциклопедія въ брелкѣ для часовъ! Мона Лиза на конфетной коробкѣ!—вотъ его идеалы! Въ поэзіи лакированные бездѣлушки цѣховыхъ ремесленниковъ, на сценѣ—кинематографъ-миніатюра, въ живописи—доморощенный кубизмъ. О, скоро ли новый Савонаролла сложить изъ всего этого новые костры?

Л и т е р а т о р ь. Отчего же сами вы, господа художники, не хотите спасти насъ отъ торжествующей пошлости?

Поэтъ. Ахъ, нѣтъ, поздно теперь мечтать о походахъ и новыхъ странахъ! Никому мы не нужны и никто не пойдетъ за нами. Вчера еще казалось, что красота побѣдила. «Миръ Искусства», «Вѣсы», новая поэзія, новыя слова... Гдѣ все это? Гдѣ ученики и преемники наши? Нѣтъ никого. И тщетно оглядываемся мы, стоя надъ болотной трясиной, и окликаемъ робко другъ друга, какъ запоздалые журавли.

Л и т е р а т о р ь. Да вотъ, ваши декаденты, гдѣ они? Видно пороку не хватило.

Поэтъ. Гдѣ тѣ весенніе дни, когда все, казалось, залито было голубымъ свѣтомъ, когда солнце по-иному восходило надъ міромъ?

Чистая,
Словно міръ,
Вся лучистая—
Золотая зоря,
Міровая душа...

Или это былъ только обманъ юности, утренній разлетѣвшійся туманъ?

И шагъ ступивъ, съ побѣднымъ крикомъ,
Она низверглась въ глубину.

Л и т е р а т о р ь. Мы отвлеклись отъ темы. Формулирую ваши положенія. Насколько я понялъ, вы приходите къ выводу, что современное общество извѣрилось въ искусствѣ. Хорошо. Допустимъ, что поэзія и жизнь пошли по двумъ параллелямъ, но сойдутся же когда-нибудь эти двѣ линіи!

П о э т ь. Другими словами, вы спрашиваете, когда поэзія изъ бумажнаго чучела превратится въ богиню?

Л и т е р а т о р ь. Ну, хоть такъ.

П о э т ь. Это будетъ не прежде, какъ мы сами сожжемъ наши ветхіе корабли. Все равно грядущая жизнь готовить имъ Цусиму. Мы—бюрократы въ жизни. Изучая тонкости версификаціи, мы совсѣмъ забыли, что вѣдь мы—жрецы, помазаники, цари. Признанный сегодняшней толпой ремесленникъ стихотворнаго цеха гордится своимъ успѣхомъ, какъ крымскій проводникъ гордится часами, подаренными ему купчихой.

А небомъ избранный пѣвецъ
Молчить, потупя очи долу.

Л и т е р а т о р ь. Но что же, наконецъ, дѣлать ему? И какъ долженъ поступить онъ? Съ этого начался нашъ разговоръ. Вашимъ словамъ о возрожденной Деревнѣ, о свободномъ трудѣ вы врядъ ли и сами вѣрите. Можетъ быть, все это хорошо для внуковъ вашихъ, а вы... какой же вы земледѣлецъ? Вы пропитаны насквозь городскимъ ядомъ. Въ деревнѣ вамъ не отдѣлаться отъ литературныхъ кошмаровъ да и «Синій Журналъ» придетъ за вами по почтѣ. Итакъ, сознайтесь же, наконецъ, почтеннѣйшій, что внѣ литературы для васъ нѣтъ выхода и не можетъ быть.

П о э т ь. Выходъ есть.

Л и т е р а т о р ь. Какой?

П о э т ь. Надо уйти намъ.

Л и т е р а т о р ь. Какъ?

П о э т ь. Просто уйти.

Л и т е р а т о р ь. Куда?

П о э т ь. Не знаю. Но чѣмъ больше размышляю я о судьбѣ роднаго искусства, тѣмъ непреложнѣе встаетъ передо мной сознанье, что художнику въ наши дни надо оттолкнуться отъ литературныхъ береговъ въ жизненное море. Наше спасеніе не здѣсь, а тамъ. Пора бросить навѣки кишашій червями гробъ.

Л и т е р а т о р ь. Вы проповѣдуете нео-народничество!

Поэтъ. Что жъ! Вспомните Александра Добролюбова, одного изъ старшихъ богатырей нашего декадентства. Съ момента его ухода новая поэзія пошла по двумъ путямъ. Вотъ онъ, эти параллели, о которыхъ говорите вы. Мы здѣсь, онъ—тамъ. Но еще не вернулся Добролюбовъ... Что же—стихійные гимны его, внушенные Богомъ и природой, неужели ниже они очередныхъ стиховъ изъ «Аполлона»? Не предвидѣлъ ли Добролюбовъ за много лѣтъ того, что теперь мы униженно переживаемъ? Въ расцвѣтѣ «Мира Искусства» не предчувствовалъ ли онъ, вѣщій, торжества «Синяго Журнала»? Неизбѣженъ для насъ уходъ. Это всего искусства нашего символъ, всей жизни русской! Всѣ мы отъ природы бѣгуны. Кто въ смерть бѣжитъ, какъ Пушкинъ и Лермонтовъ, кто въ Иерусалимъ, какъ Гоголь, кто въ каторгу, какъ Достоевскій, кто въ деревню, какъ Фетъ. Наконецъ, послѣдній, всколыхнувшій наше болото уходъ Толстого наканунѣ смерти—вспомните этотъ безцѣльный, ненужный, нелѣпый и оттого еще болѣе дорогой намъ подвигъ—и вы поймете меня. Это завѣщаніе Льва Толстого.

Литераторъ. Мнѣ думается, все-таки, что русская поэзія можетъ ожить еще и сама по себѣ.

Поэтъ. Откуда же ждете вы ей спасенья?

Литераторъ. Отъ эго-футуристовъ. Читали вы...

Поэтъ. Послушайте: у меня разстроены нервы. Не отложить ли намъ разговоръ до другого дня?

Борисъ Садовской.

«Странный человекъ Тургеневъ! Часто, глядя на него, мнѣ кажется, что я вхожу въ нежилую комнату — сырость на стѣнахъ, и проникаетъ эта сырость тебя насквозь, ни съѣсть, ни потрогнута ни до чего не хочется, хочется выйти поскорѣй на свѣтъ, на тепло.— Слова Нат. Герцена».

«Сладкая, страстная мелодія съ перваго звука охватывала сердце; она вся сияла, вся томилась вдохновеніемъ, счастьемъ и красотой... Она дышала безсмертною грустью и уходила умирать на небеса....»

Дворянское гнѣздо. О музыкѣ Лемма.

Довѣріе къ философіи понятій имѣло свое полное оправданіе хотя бы въ началѣ XIX столѣтія. Вѣдь ея цѣлью въ ту пору была абсолютная истина. И думалось, что она достижима.

Теперь уже нѣтъ вѣры ни въ силу понятій, ни въ достижимость истины. Ее постигла судьба боговъ вообще: они обитали такъ близко для эллиновъ, на видимомъ и для нихъ доступномъ Олимпѣ. Въ эпоху упадка эллинизма Эпикуръ и потомъ Лукрецій поселили ихъ въ межпланетныя пространства. И снова сошли они на землю въ христіанскіе вѣка.

Но мы вовсе не находимъ ихъ въ мірѣ трехъ измѣреній. Быть можетъ, они таятся въ четвертомъ? Такъ и истина, удаляясь отъ насъ все больше, становится предѣльнымъ понятіемъ, а не живой повѣстью о послѣднихъ тайнахъ.

И у нашихъ душъ уже нѣтъ своего религіознаго пути: жива лишь тоска по святынямъ, но и у нея нѣтъ новыхъ словъ, нѣтъ новыхъ образовъ. И вотъ мелькаютъ передъ нами старинныя иконы.

Древностью, но не жизнью дышетъ ихъ красота.

И облакаемся мы въ голубой плащъ чужой вѣчности: эллинской или ассирійской, христіанской или египетской. И странствуемъ по полямъ жизни въ чужихъ одеждахъ.

Не создаетъ наше время своей иконы, не улавливаетъ и не находитъ своего пути къ тайнѣ міра. Но ложью кажутся и древніе, вѣщце отвѣты:

вѣдь билась въ нихъ когда-то жизнь трепетная и не создала Чуда; но тогда принимая иконы старинныя, поклоняясь былымъ богамъ, мы должны принять путь извѣданный, путь религиозныхъ неудачъ, и отказаться отъ пути невѣдомаго.

Быть можетъ, въ концѣ времянь и воскреснетъ в с я к а я религиозная правда, вплетется нужнымъ цвѣткомъ въ тайный вѣнокъ истины послѣдней. Но мы еще въ началѣ пути и намъ завѣщана з а п о в ѣ д ь т в о р е н і я .

Для насъ путь къ истинѣ—путь потаенный, подземный. Только порою ея родники выбиваются на земныя долины, но шопотъ этихъ родниковъ слышать лишь вольныя творческія души.—Конечно, не въ университетскихъ аудиторіяхъ таится теперь живая вода познанія. И оттого становится дорогимъ творческое міроощущеніе. Каждый долженъ стать Моисеемъ для самого себя, долженъ добыть скрижали личнаго завѣта—фрагменты послѣдней истины, отдѣльный стихъ невѣдомой поэмы.

Святыя сказки толпы утомляютъ, личная правда общается.

*

И моя задача рассказать о такой п о п ы т к ѣ жить не божественнымъ и не общественнымъ, но личнымъ завѣтомъ. И важна для меня не фактическая, но идеальная вѣрность моего анализа; хочется путь Тургенева сдѣлать путемъ символическимъ.

Есть люди, судьба которыхъ кажется намекомъ какой-то послѣдней тайны. Какъ будто на ихъ пути жизнь уже исчерпала свои духовныя возможности; преломился ея лучъ и въ нихъ отразился всѣми своими скрытыми цвѣтами: иныхъ оттѣнковъ у него уже нѣтъ. Къ нимъ не принадлежить Тургеневъ: земли онъ не пережилъ до конца; въ его судьбѣ не увидишь послѣдняго, человѣку доступнаго предѣла. Ему не была знакома самая прекрасная земная возможность—религиозная вѣра. Онъ не вѣрилъ въ чужихъ боговъ и своего не сумѣлъ создать. Правда, ему какъ будто были дороги Ганнибаловы клятвы—паѳосъ обычнаго гуманизма; но усталъ онъ отъ нихъ скоро. И что могли значить для души, хранившей въ себѣ большую творческую силу, задачи «десятилѣтія»? Даже люди, полные жертвеннаго огня, не смогли бы отдать себя на подвигъ во имя мужика, если бы не грезилось имъ близкое царство правды, рай на землѣ. Но онъ такой вѣры не раздѣлялъ вовсе.

Тургеневъ вообще скептически относился къ назначенію человѣка; и человѣкъ не казался ему непостижимымъ существомъ. Онъ зналъ его мѣру. Мелькнутъ, правда, въ его юношескихъ письмахъ грезы о Проме-

тебѣ *, но онѣ не возвратятся болѣе. Напротивъ, мысль о метафизическомъ безсиліи человечества будетъ ему неизмѣнно сопутствовать. Мы въ мірѣ затеряны—это одинъ изъ настойчивыхъ мотивовъ его творчества. Для него умеръ Великій Панъ, побѣжденный не только христіанскимъ крестомъ, но и крестомъ одиночества, оторванности отъ жизни обычной. Въ себѣ же онъ не нашель полноты духа, дара личной благодати не ощутилъ, трепета послѣдней свободы не пережилъ. Бѣдный рыцарь робко склонился къ рукѣ Віардо.

Невольно хочется указать тутъ же на его отличие отъ Толстого. Послѣдній всегда ищетъ въ себѣ самомъ. И уже дѣтское видѣніе опредѣляетъ пафосъ его творчества.

Человѣкъ для него еще не послѣднее слово, женскій ликъ еще не самый прекрасный. Тамъ, на высотахъ, потаенно горитъ невѣдомое, Богъ, что-то высшее, чѣмъ человѣкъ, кого, быть можетъ, не нужно и называть. Его тайны больше земли. Но для Тургенева послѣдняя красота въ человѣкѣ,—въ женщинѣ. За ней же кроется слѣпой случай. Онъ знаетъ, что небесная молнія—электрическая искра, но готовъ религіозно повѣрить въ тайный огонь любви.

Тургеневъ всегда ищетъ, долженъ искать дополненія; его творчество не довлѣетъ себѣ: оно полно музыки пола. Ищи своей тайны въ другомъ—вотъ его заповѣдь.

И мелодія Лемма словно раскрываетъ смыслъ его творчества. Ему какъ и Лемму, одиночество не создаетъ пѣсенъ. Онъ творитъ, лишь любовь созерцая, лишь отъ нея загораясь. Какъ будто и ему надо сначала увидѣть первую зарницу любви, и лишь тогда торжествующе и побѣдительно зазвучитъ у него творческая мелодія.

Быть можетъ, оттого онъ смотритъ на женщину такъ покорно и робко. И даже кажется ему порой, что онъ не достоинъ Психеи. Вѣдь не въ немъ источникъ его силъ. Для него безлюбіе означало бы безталанность. Быть бы ему тогда магистромъ философіи. ** «Психея»—источникъ и содержаніе его творчества. Она и его властная Муза. И когда Толстой смѣялся порой надъ его темами и банальностью его писательскихъ пріемовъ: «У нея рѣсницы были дли...инныя»—невольно слышишь въ этомъ смѣхѣ торжество души свободной отъ мистики пола. Вѣдь еще въ молодости послѣдней, тайной грезой Толстого былъ не женскій ликъ, а невѣдомое,

* Письма къ Віардо. (1848—1849). Изд. 1900 г. стр. 25 etc.

** Имѣется въ виду его первоначальное желаніе стать ученымъ-философомъ.

безконечное небо (кн. Андрей и Наташа). Но чуждъ былъ Тургеневу этотъ тайный «небесный» трепеть. И въ то же время онъ сознавалъ, что хрупко все, человѣкомъ сотворенное. Не простой ли «дымъ» земной все наше культурное творчество? Но если культура дымъ, то гдѣ же таится настоящій огонь? «Въ любви», отвѣтитъ запоздалый рыцарь Прекрасной Дамы. Увы, безконечность въ атомѣ намъ доступнѣй, чѣмъ безконечность вселенной. Стихія дифференціаловъ—намъ родная стихія.

И не кажется ли вамъ порой, что все его творчество лишь комментарий къ стихамъ Фета: «Только въ мірѣ и есть, что лучистый, дѣтски-задумчивый взоръ».—Вѣдь такъ трудно «человѣку—существу единого дня—выносить холодный, безучастно на него устремленный взглядъ вѣчной Изиды!». И вотъ въ иномъ взглядѣ, взглядѣ женскихъ глазъ, онъ думалъ найти родной ему свѣтъ. И не нашель. Ему не отвѣтили. И только мигъ душа его жила надеждой, юнымъ восторгомъ.

Такъ и на его творческомъ пути. Вспыхнетъ мгновенно горній свѣтъ радостной любви и потомъ зажжется вѣчной тоской, душу пѣсней о невозможномъ отравить.

Вѣдь любовь сильнѣе жизни, жизнь не выдерживаетъ ея грозъ—вотъ обычная мелодія Тургенева. Иные изъ его героевъ пугаются тайнаго трепета любви. (Астаховъ въ «Затишьи»). Тогда улыбку насмѣшки или сожалѣнія посылаетъ имъ поэтъ*. Будто они были у дверей рая и туда не посмѣли войти. Иные слышать ея зовъ и подчиняются ея чарамъ. И къ гибели зовутъ злыя чары: душа сгораетъ въ огнѣ любви. Но сгорѣвшимъ все сочувствіе художника: имъ онъ отдаетъ всю красоту своей творческой печали, все осеннее золото ея красокъ. Вѣдь съ вспышкой любви раскрылась до конца его личная загадка. И оттого-то вѣчно видѣлись ему первыя трепетныя зори для него не горѣвшаго дня.

Тургеневъ субъективенъ не мыслью своею: его мысль вовсе не творческая мысль. Вспомните, какъ мало «думаютъ» его герои. И понятно почему.

Тургеневъ одиночества боялся: онъ его съ трудомъ выносилъ, не тайная жизнь духа его привлекала, а краски мірскія: онъ живописецъ. Ему легче рисовать, а не задумываться надъ собой или надъ душой своего героя. Когда же онъ поступалъ иначе, то отъ его исповѣди вѣяло такой пустотой, словно воистину его душа была «сырой и нежилой комнатой»;

* Астаховъ, Судьба Санина, Аратовъ, Берсенева etc.

Въ нее трудно было входить ему самому. Въ романахъ своихъ онъ монологу всегда предпочтетъ діалогъ, личному исканію—споръ за чайнымъ столомъ*.

Проста его мысль, необычно лишь его чувство. Оно и есть тайный источникъ грустныхъ видѣній художника.

Самый «реализмъ» Тургенева идетъ отъ того же корня: чувство опредѣляетъ во многомъ и весь его писательскій путь.—Право же, любовь, что возникаетъ тайно и уходитъ тайно—мелодія, чуждая реалисту: Тургеневу она дорога своимъ неземнымъ, необычайнымъ смысломъ. Это вовсе не родовое чувство, но «личное»—несчастное и непонятное. Безуміе, владѣющее даже разумнымъ.

Реалистъ, «правдивый» реалистъ, знаетъ, что она и тѣла связываетъ.

Но не груды тѣлъ, ласкающихъ другъ друга, а гроздя душъ человѣческихъ, отдающихся власти таинственного экстаза—вотъ тема Тургенева, вотъ его свѣтская религія сердца.

*

Искусство безгранично, какъ міръ, какъ жизнь, такъ чувствуютъ одни художники,—оно откликъ на все, преображеніе всего.

Искусство, какъ солнце, свѣтитъ повсюду, и въ его лучахъ преобразуются даже травы болотныя, норы подземныя, глупость людская.

Оно вѣдь и «похвала глупости»: мы рады Мольеру и Гоголю, рады жизни живой въ Собакевичѣ или Жоржѣ Дантенѣ, оно похвала и «болоту деревенскому»: какъ стихійно прекрасны картины Миллэ. И насъ восхититъ порою аромать разложенія, могильные черви, если о нихъ поетъ Муза Бодлера.

Но есть иная красота, ея тайну знаетъ музыка, порою ея богомольно коснется художникъ слова.

Она неуловимо мелькнетъ, какъ зарница на сводѣ небесъ, мелькнетъ мгновенной вѣстницей далекихъ и тайныхъ огней. И душѣ такого художника тѣсенъ становится міръ земной, душа готова улетѣть отъ него, «словно лебедь отъ болотныхъ травъ». Опьяненный видѣніями, «галлюцинантомъ» становится художникъ (Шелли). Лучистый атомъ, отпавшій отъ Вѣчности, онъ помнитъ ея зори.

Но есть люди, что будто пришли «съ того берега» и забыли о немъ.

Они тоскуютъ о «тайно прекрасномъ». Но для нихъ красота уже не завѣтъ и не обѣщаніе. Она—богиня безъ храма, царица безъ трона. Ея жрецы уже не въ храмѣ,—храмы строятся во имя достигнутой святыни,—

* Сцены въ „Рудинѣ“, въ „Отцахъ и дѣтяхъ“ etc.

но въ мірѣ. И полюбить его не могутъ, и принять не хотятъ: развѣ можно принять Сущее, когда любишь невозможное? И мысль имъ даетъ лишь богатство условныхъ отвѣтовъ, вѣчную вражду, «да и нѣтъ».

И душа ихъ подобна душѣ робкой Евы—сорвала она одинъ лишь плодъ съ тайнаго райскаго древа и не тронула остальныхъ.

Но и единый небесный плодъ, единый лучъ «иной» красоты, угасаетъ порой въ душѣ такихъ художниковъ, и голосъ сомнѣній шепчетъ имъ ядовито: Знай, ищущій, плоды не сорваны вовсе.

Смотри,—гдѣ-то, далеко, далеко, стройно и строго высится вѣтвистое дерево тайнъ; нетронутое и никому невѣдомое, ищущимъ взглядомъ не оскорбленное, какъ строгая дѣвственница сіяетъ оно недоступной и непонятной красотой.

Вѣтры невидимые и незримые тихо шелестятъ его странной листвою—гдѣ-то далеко, далеко, въ сокрытомъ навѣки, безвѣстномъ Раю.

И художникъ, забывшій объ иномъ берегѣ, шепчетъ тогда: «Да пріидутъ въ душу вѣтры невѣдомые, да принесутъ они райскую вѣсть о несказанномъ». Но молчитъ море, земля и небо, но лишь тучу сѣрой пыли подымаетъ порывисто вѣтеръ холодный. Усталый лучъ случая мертвенно и блѣдно свѣтитъ міру. И замираютъ въ душѣ робкія надежды, и тихо плачетъ послѣдняя печаль.

Святынь лишенная скорбитъ душа.

Такъ и Тургеневу лишь на краткій мигъ станетъ доступна «дѣтская» мудрость благодатной вѣры въ свою молитву, въ свой завѣтъ, вѣры во власть любви.

Но ее заглушить острое и больное, тоже личное «первоошущеніе»—чувство пустоты мірозданія.

И злыя чары жизни только раскроютъ, только проявятъ тайну души, волнуемой вѣтромъ сомнѣнія.

*

Онъ любилъ всю жизнь одну женщину. Любилъ странной любовью, все еще не разгаданной.

Но, развѣ его творенія—не отраженія его чувства?

Быть можетъ, лгать могутъ лишь образы—имъ писатель отдастъ свои маски. Но музыка, но ритмъ творенія всегда говоритъ правду о судьбѣ творца.

И вѣчно печальный, безнадежный припѣвъ неизбѣженъ у Тургенева; «Вѣдь въ любви одно лицо—рабъ, а другое властелинъ» *. И не ему суждено быть властелиномъ. Онъ вѣчный рабъ несчастливаго чувства.

* „Переписка“.

«Въ нѣмецкихъ сказкахъ рыцари часто впадаютъ въ подобное оцѣпенѣ-
ніе»,—такъ пишетъ о любви одинъ изъ его героевъ. Но, право, эти слова—
личное признаніе. Онъ самъ живетъ, какъ зачарованный «проклятой цы-
ганкой» *. «Она смугла и некрасива»,—чудотворныя Мадонны всегда «не-
красивы», замѣчаетъ Гегель.

И сознаніе роковой неизбежности чувства къ ней выросло у
Тургенева очень рано. Ему стало опасно быть поэтомъ: перестали зве-
нѣть «лирическія» признанія—стихи, появились «объективныя» творе-
нія. Нельзя было заглядывать долго и пристально въ свою душевную глу-
бину; пустотой и безнадежностью вѣяло оттуда. «Не вѣрьте, не вѣрьте дѣт-
скимъ сказкамъ»—будто шепталь ему уже нѣжный образъ его «первой
любви».

«Ждите отъ жизни удара хлыстомъ» **. И онъ испыталъ этотъ ударъ—
всю боль, всю тоску безлюбія ***. И когда онъ оставался наединѣ, только
пѣсни торжествующаго отчаянія и слышались ему. Отъ нихъ-то надо
было спастись.

Вѣдь даже жестокая природа не позволяетъ отчаиваться. Когда на
раскаленномъ пескѣ пустыни отъ голода и жажды умираетъ путникъ, «при-
рода» не пошлетъ ему грустную истину: ты умрешь одинъ въ пустынѣ...
и не воскреснешъ вѣкъ. Нѣтъ, она посылаетъ ему тайные, желанные
сны. Снятся ему пальмы и слышится шопотъ холодныхъ родниковъ. И
милый женскій образъ радуетъ душу.

Но это вѣдь бредъ «умирающаго?»

Тургеневъ часто бредилъ. Лишь въ «видѣнны», лишь въ грезѣ о
любви могъ онъ искать спасенія отъ пустоты.

У него никогда не было пути къ полной, мѣръ отрицающей, свободѣ.
всему на свѣтѣ онъ посмѣетъ сказать «довольно»; не властно это слово
лишь надъ судьбой его чувства.

Быть можетъ, оно обѣщало, давало улыбки и радости? Нѣтъ. Порою
вспомнится ему такая картина. «Весна! Здравствуй, весна, здравствуй,
жизнь, любовь и счастье! И въ то же самое время, съ сладостно потрясаю-
щей силой, подобно цвѣтку кактуса, вспыхнулъ во мнѣ твой образъ, вспых-
нулъ и сталъ очаровательно-яркій и прекрасный. И я понялъ, что я люблю
тебя, одну тебя, что я весь полонъ тобой ****.

* Отзывъ его матери о Вярдо.

** Его отзывъ о „Первой любви“: „Въ ней описано дѣйствительное происшествіе, безъ ма-
лѣйшей прикраски“. Гутьяръ. И. С. Тургеневъ стр. 11.

*** Пис. къ Вярдо. «Мы съ вами уже старые друзья».

**** Изъ „Довольно“.

Но это радостное мгновенье, что появляется только для того, чтобы оттѣнить ярче скорбь цѣлой жизни. Только разъ общала ему жизнь любовь и счастье. И обманутый «однолюбецъ» только въ творчествѣ своемъ могъ повторять эти обѣщанія съ ихъ вѣчно грустнымъ припѣвкомъ. Любовь, чудится ему, такъ нѣжна, такъ хрупка, ея цвѣты дышать только день*. И уже ее убиваетъ грубое касаніе Рока. Схватываетъ онъ ее словно легкокрылую бабочку, такую радужную и красочную — и пыльная, сѣрая и поблекшая лежитъ она невольницей въ сильной рукѣ.

И всегда ласково и вдохновенно рисуетъ художникъ единый день ея жизни. Рисуешь... Но порой устаешь рисовать. Ему хочется забыться въ творческихъ видѣніяхъ, вѣдь за каждый миражъ приходится платить долгимъ путемъ по пустынѣ. И вотъ, когда слабѣетъ творческая сила, исчезаютъ живые родники иллюзій, его душой вновь овладѣваетъ пустота: увядаетъ цвѣтокъ кактуса; онъ чувствуетъ больные уколы растенія пустынь. Лишь образы успокоивали его одиночество: призраки входили въ душу и съ ними приходилъ покой. Онъ—царь надъ тѣнями. И тѣни покорны волѣ царя. Его скорбь становилась ихъ скорбью, его безнадежность ихъ безнадежностью. И свѣтъ его печали незримо мерцалъ на ихъ пути. Только эти видѣнья спасали его отъ ужаса одиночества, отъ власти пустоты.— Быть царемъ и творцомъ тѣней—это все-таки жизнь. Оттого, въ расцвѣтѣ таланта, онъ могъ побѣждать даже смерть... ну, хотя бы тѣми невинными цвѣтами, что выросли на могилѣ Базарова. Но, конечно, не всегда дѣйствуютъ «противоядія».

И тогда въ душѣ художника слышится горькая пѣснь безнадежности, и мечется въ страхѣ испуганная душа. Въ эти миги Тургенева больше всего пугаетъ смерть. Въ ней нѣтъ тайны, но страшить—грозное, неумолимое существо.

И остается только земной мигъ. Но и послѣднія глубины жизни пусты, «самая суть ея неинтересна»**.

«Ни страшнаго, ни тайнаго,—нѣтъ въ мірѣ ничего».

Тяжко становится забывшему о храмѣ: не вынесетъ онъ послѣдней свободы.

Человѣкъ есть Богъ для человѣка—въ часы сомнѣнія Тургеневъ и этой заповѣди своей молодости не повѣритъ, а другой онъ не знаетъ.

Чудится—будто тоскливо и трепетно ждетъ его душа, не раскроются ли передъ нимъ Царскія Врата? Но неподвижны они, но сокрытъ алтарь.

* Свѣтлый „мигъ“ любви—темы Двор. Гнѣзда, Фауста, Рудина, etc.

** Цитата изъ „Довольно“.

И бѣдная душа робко лепечетъ священныя слова, дѣтскія слова: «Любовь сильнѣе смерти». Она одна покажется ему достойной безсмертія: ни своимъ твореніямъ, ни своей родиной онъ не пожелаетъ, да и не повѣритъ въ ихъ безсмертіе. Только одна любовь, быть можетъ, прорывъ въ вѣчность, только въ ней путь за предѣлы природы, только она обѣтъ свободы.

Таятъ странное обаяніе святаго слова; какъ будто знаютъ они какую-то вѣщую, древнюю тайну;

«Кто изъ васъ видѣлъ колесницу серафимовъ?» гордо спрашивалъ непосвященныхъ мистикъ среднихъ вѣковъ. И кажется понятнымъ его вопросъ. Но отчего исчезаетъ все обаяніе тайны, когда въ текстъ старинный ворвется новое слово. «Колесница» уже отжила свой вѣкъ. Нынче какой-нибудь американскій святой пророкъ такъ же гордо долженъ спросить непосвященныхъ: «Кто изъ васъ видѣлъ автомобиль серафимовъ?» Но онъ не спроситъ, даже въ Америкѣ не спроситъ. И ему будетъ ясно все обаяніе старыхъ религіозныхъ словъ. Не говорить о Богѣ, не говорить о тайнѣ слово новое. Въ нашей молитвѣ все еще долженъ звучать языкъ библій, евангелій.

Онъ звучитъ и въ послѣднемъ завѣтѣ Тургенева.

Но художникъ пришелъ не во-время. Вотъ грезится ему католическій средневѣковый храмъ. Съ нимъ его любовь—«безгласная и безучастная». «И сильно потрясая тусклый отъ ладана воздухъ, внутренно насъ потрясая, тяжелой волной прокатились звуки органа, ты поблѣднѣла и выпрямилась, твой взоръ коснулся меня, скользнула выше и поднялся къ небу,— а мнѣ показалось, что только «безсмертная» душа можетъ глядѣть такими глазами.»

Конечно, это только показалось. Это было случайнымъ вѣяніемъ средневѣковой старины, а онъ сынъ своего вѣка. И ему дороги всѣ убѣжденія Базарова: «Ты проштудируй-ка анатомію глаза. Откуда тутъ взяться, какъ ты говоришь, «загадочному» взгляду?»

Съ такимъ убѣдительнымъ доводомъ согласился и самъ писатель. («Я раздѣляю всѣ убѣжденія Базарова, кромѣ его взглядовъ на искусство»).

Правда, порой хочется ему избавиться отъ смерти не только любовью, но и красоту. Быть можетъ, думается ему, только формы ея проявленія смертны.

Но живетъ ли она помимо формъ? *

* „Довольно“, „Стихотворенія въ прозѣ“.

И притомъ, высшая мѣра красоты для него—человѣкъ. А это такая хрупкая форма,—«сосудъ скудельный» для прекраснаго.

Не даромъ, прибавлю я, такъ часто художникамъ хочется иной мѣры, иныхъ высотъ, хочется вырвать прекрасное изъ-подъ власти земли. Но для Тургенева красота во власти матеріи: она умираетъ съ ея умираемъ.

Онъ не спросить себя, отчего красота воплощается въ душахъ «невольно»? Ибо первый мигъ творенія не отъ насъ зависитъ.

И Духъ красоты дышетъ въ комъ хочетъ и когда хочетъ.

Тургеневъ будто не чувствуетъ тайны ея рожденія. Онъ вѣритъ лишь зоркости научнаго знанія, а еще больше позитивному космическому міеу. Какъ будто и ему остается лишь повторить грустный выводъ древняго мудреца:

Есть только атомы и пустота.

Иногда даже удивляешься той покорности, съ которой онъ упоминаетъ «правду» своего вѣка.

Въ молодости у него вовсе отсутствовало чувство хрупкости истины. Онъ почти радостно принималъ позитивное знаніе. Фейербахъ казался ему «единственнымъ настоящимъ человѣкомъ»*. Чуждое сомнѣній вѣдѣніе послѣднихъ вещей ясно замѣтно въ его письмахъ къ Віардо.

Но, увы, на пути къ познанію такъ часто стоятъ миражи правды. Миражи религиозные, миражи научные. Ими можно любоваться, но попытайтесь сорвать плодъ въ томъ цвѣтущемъ саду (что чудится порой воспаленному, ищущему взору путника)... протяните руку. И вы обнимите пустоту.

Растутъ истины мертвыя, міромъ вещей порожденныя, но истины живыя, но послѣдніе «отвѣты» остаются неразгаданными.

Въ молодости Тургеневъ любилъ и земную жизнь. Равнодушный къ «послѣднимъ тайнамъ», онъ иногда готовъ былъ любить всѣ обычныя «святыя мелочи жизни». «Я безъ волненія не могу видѣть, какъ зеленая вѣтка вырисовывается на фонѣ голубаго неба». И Сущее для него было тогда прекрасной безцѣльностью—потомъ оно окажется лишь пустой безцѣльностью. И его потянетъ къ мистическому: простыя исторіи жизни обратятся въ «странныя».

Художникъ въ своихъ образахъ станетъ увлекаться поисками тайнъ:

* Письма къ Віардо: „Но жизнь, ея реальность... я все это обожаю. (Письма. 1900 г. стр. 44). „Я предпочитаю торопливыя движенія влажной лапки утки... блестящія капли дождя... всему, что можно видѣть на небѣ.“

Такое видѣнье Христа не большая тайна, чѣмъ видѣніе художникомъ своего героя—Фауста или Гамлета.

Но есть иной мистицизмъ, тайна, безъ знанія о ней, тоска по иному, не мірскому, устремленіе въ невѣдомую даль.

Возможна мистика нигилизма, отрицаніе будетъ имѣть здѣсь скрытый смыслъ. Не вполне осознанная струя такого мистицизма есть и въ буддизмѣ.

Однако художнику трудно такъ безпредметно любить міръ иной, онъ живетъ образами, а образъ ближе къ жизни, чѣмъ понятіе. Даже романтики въ мірѣ иномъ хотятъ встрѣтить лишь знакомое, погибшее на землѣ. Пути къ иной жизни какъ-то неизбѣжно лежатъ въ жизни этой.

Художнику поневолѣ приходится говорить о брачномъ кольцѣ земли и вѣчности. И философы-художники въ мечтахъ своихъ о мірѣ иномъ подвластны все же землѣ.

Вотъ отчего въ царствѣ вѣчныхъ идей Платону нужна была идея «стола», тамъ же ему грезились изумрудныя, жемчужныя и алмазныя равнины.

Земное исключеніе—на небѣ становилось правиломъ.

И оттого-то мистицизмъ художника можетъ быть только чувственнымъ. А «иное», «невѣдомое», его нельзя созерцать, можно только называть. Возможенъ лишь порывъ къ нему, но не обрѣтеніе его.

Жилъ ли въ Тургеневѣ этотъ порывъ? На это отвѣтятъ намъ его видѣнья. Самъ же онъ ясно слышалъ голосъ сознанія, былъ во власти обычныхъ своихъ отрицаній, пока не уснулъ вѣчнымъ сномъ, но передъ нимъ онъ, словно большое дитя, тѣшилъ себя творческой сказкой. Въ ней была тайна, ему желанная—былъ дорогой ему образъ безумной, погибшей во имя любви безмѣрной.

Лишь дѣти вѣрятъ сказкамъ и любятъ загадки.

«Но будьте, какъ дѣти»—мудро училъ Христосъ.

В. Оленинъ.

ОТЪ РЕДАКЦІИ.

Андрей Бѣлый намѣревается остаться за границей на неопредѣленное время; поэтому, сохраняя за собой права и обязанности члена литературнаго комитета издательства Мусагетъ, онъ вынужденъ отказаться отъ редактированія Трудовъ и Дней, такъ какъ эта работа издалека, въ особенности при частыхъ переездахъ, сопряжена для него съ большими внѣшними неудобствами.

Слѣдующій выпускъ Трудовъ и Дней (ноябрь — декабрь) выйдетъ въ половинѣ января.

*

Въ виду того, что каждый выпускъ двухмѣсячника Труды и Дни представляетъ собою вполне самостоятельный сборникъ статей, которыя не разбиваются на части, помѣщаемыя въ нѣсколькихъ сборникахъ, которыя никогда не имѣютъ только интересъ дня, а часто съ этимъ интересомъ вовсе не считаются, и въ виду того, что составленіе такихъ сборниковъ затрудняется обязательствомъ передъ подписчиками относительно своевременнаго выхода ихъ въ свѣтъ, Редакція рѣшила, сохранивъ подписку на Труды и Дни и въ слѣдующемъ 1913 году, издавать эти книжки свободными отъ обязательной періодичности въ количествѣ 4—6 выпусковъ (всего около 30 листовъ). Съ 1913 года Труды и Дни открываютъ отдѣлъ библиографіи.

Редакторъ-издатель Э. К. Метнеръ.

ТРУДЫ И ДНИ

ДВУХМЪСЯЧНИКЪ

ИЗДАТЕЛЬСТВА „МУСАГЕТЪ“

при ближайшемъ участіи

Александра Блока, Валерія Брюсова, Андрея Бѣлаго, Вольфинга, Юрія Верховскаго, С. I. Гессена, Вячеслава Иванова, Н. П. Киселева, М. Кузмина, Н. В. Недоброво, В. О. Нилендера, А. С. Петровскаго, В. Пяста, Г. А. Рачинскаго, М. В. Сабашниковой, Бориса Садовскаго, А. Сидорова, Сергѣя Соловьева, Ѳ. А. Степпуна, М. Сѣдлова, А. Топоркова, Г. Г. Шпетта, Эллиса, К. Эрберга, Б. В. Яковенко и др.
Редакторъ—Эмилій Метнеръ.

СОДЕРЖАНІЕ ВЫШЕДШИХЪ ТЕТРАДЕЙ.

№ 1. Январь—февраль.

ВЯЧЕСЛАВЪ ИВАНОВЪ. Мысли о символизмѣ.—АНДРЕЙ БѢЛЫЙ. Символизмъ.—ВЛАДИМИРЪ ПЯСТЪ. Нѣчто о канснѣ.—ВОЛЬФИНГЪ. Листъ.—М. КУЗМИНЪ. «*Scg ardens*» Вяч Иванова.—ЭМИЛИЙ МЕТНЕРЪ. Мусагетъ.—ВЯЧЕСЛАВЪ ИВАНОВЪ. Орфей.—АНДРЕЙ БѢЛЫЙ. Орфей. ѲЕДОРЪ СТЕППУНЪ. Логосъ.—ORNIS Идея.—CUNSTATOR. О журавляхъ и синицахъ.

№ 2. Мартъ—апрѣль.

АНДРЕЙ БѢЛЫЙ. О символизмѣ.—АЛЕКСАНДРЪ БЛОКЪ. Отъ Ибсена къ Стриндбергу.—Н В НЕДОБРОВО. Ритмъ и метръ. О-во ревнителей художественнаго словъ.—ЭМИЛИЙ МЕТНЕРЪ. Маленькій юбилей.—ВОЛЬФИНГЪ. Инвективы на музыкальную современность.—А. БѢЛЫЙ. Нѣчто о мистикѣ.—ѲЕДОРЪ СТЕППУНЪ. Къ феноменологіи ландшафта.—О чемъ говорятъ. CUNSTATOR. О двойной истинѣ.—БОРИСЪ САДОВСКОЙ. Жизнь и поэзія.—БОРИСЪ ЯКОВЕНКО. О сущности прагматизма.—ЧЕМБЕРЛЕНЪ. «Моя жизнь» Вагнера.—Mi-la. Отвѣтъ эмоциональной эстетикѣ.

№ 3. Май—іюнь.

ЮРИЙ ВЕРХОВСКИЙ. О символизмѣ Боратынскаго.—КОНСТ. ЭРБЕГГЪ. Искусство—вожатый. ВОЛЬФИНГЪ. Инвективы на музыкальную современность.—ЮГУРТА. Логика и риторика.—М. СѢДЛОВЪ. Кремль.—О чемъ говорятъ. CUNSTATOR. Метафизика.—РИХАРДЪ ДЕМЕЛЬ. Книга и читатель.—АЛЕКСѢЙ СИДОРОВЪ. Въ защиту книги.

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

Цѣна отдѣльнаго номера—60 к., двойного—1 р. 20 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 10⁰/₀.

ЛОТОСЪ

Международный Ежегодникъ

по

Философіи Культуры.

Русское изданіе.

Годъ изданія претій.

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. Трева, Э. Эвлинскаго,
Б. Кистяковскаго, А. Лаппо-Данилевскаго, Э. Радлова,
П. Струве, А. А. Цурова.

Книгоиздательство «МУСАГЕТЪ» Москва.

КНИГА ПЕРВАЯ ЗА 1910 Г.

Отъ редакціи Г. Риккертъ. О понятіи философіи. Э. Бу-
ру. 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. Теорети-
ческая философія Г. Когена. Б. Яковенко. Нѣмецкая философія
за послѣдніе годы. Библиографія. Замѣтки. (Стр. 290). Цѣна 2 р.

КНИГА ВТОРАЯ ЗА 1910 Г.

В. Виндельбандъ. Философія культуры и трансценден-
тальный идеализмъ. К. Гоэль. Опасности современнаго мышленія.
Б. Кроче. О такъ называемыхъ сужденіяхъ цѣнности. Г. Зим-
мель. Къ вопросу о метафизикѣ смерти. С. Франкъ. Природа
и культура. Э. Трольчъ. О возможностяхъ христіанства въ
будущемъ. I. 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. По-
тебни). Б. Яковенко. Итальянская философія послѣдняго вре-
мени. Библиографія. Замѣтки. (Стр. 298). Цѣна 2 р.

КНИГА ПЕРВАЯ ЗА 1911—12 Г.

Э. Гуссель. Философія, какъ строгая наука. Б. Яковенко. О Логосѣ. В. Сеземанъ. Рациональное и иррациональное въ системѣ философіи. П. Струве. Современный кризисъ въ политической экономіи. Г. Зиммель. Микель Анджело. Вяч. Ивановъ. Л. Толстой и культура. Н. Лосскій. Нравственная личность Толстого. Н. Алексѣевъ. Русскій гегеліанецъ Б. Н. Чичеринъ. Библиографія. Замѣтки. (Стр. 240). Цѣна 2 р.

КНИГА ВТОРАЯ И ТРЕТЬЯ ЗА 1911—12 Г.

Г. Зиммель. 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 Рихарда Авенариуса. М. Рубинштейнъ. Очеркъ конкретнаго спиритуализма Л. М. Лопатина. Библиографія. Замѣтки (Стр. 318). Цѣна 2 р. 50 к.

КНИГА ПЕРВАЯ И ВТОРАЯ ЗА 1912—13 Г.

Г. Риккертъ. Цѣнности жизни и культурныя цѣнности. Г. Зиммель. Истина и личность. Н. Васильевъ. Логика и металогика. Н. Лосскій. Логическая и психологическая сторона утвердительныхъ и отрицательныхъ сужденій. Б. Яковенко. Объ имманентномъ трансцендентизмѣ, трансцендентальномъ имманентизмѣ и дуализмѣ вообще. С. Гессенъ. Философія наказанія. В. Вайцсекеръ. Неовитализмъ. К. Фосслеръ. Отношеніе исторіи языка къ исторіи литературы. Г. Мелисъ. Формы мистики. Г. Лукачъ. Метафизика трагедіи. А. Зміевъ. Значеніе Отечественной войны въ исторіи русскаго самосознанія. Э. Радловъ. Гносеологія Вл. Соловьева. М. Фришейзенъ-Колеръ. Вильгельмъ Дильтей, какъ философъ. Библиографія. Обзоръ журналовъ. Замѣтки. (Стр. 418). Цѣна 2 р. 50 к.

*

Выписывающіе непосредственно изъ книгоиздательства «Мусгагетъ» (Москва, Пречистенскій бульв. д. 31)—за пересылку не платятъ.

Издательство „МУСАГЕТЪ“.

Москва, Пречистенскій б., 31, кв. 9.

==== НОВЫЯ КНИГИ ====

Мейстеръ Экхартъ.

ПРОПОВѢДИ И РАЗСУЖДЕНІЯ.

Предисловіе и переводъ *М. В. Сабашниковой.*

Москва 1912. | Цѣна 3 р.

Вольфингъ.

МОДЕРНИЗМЪ И МУЗЫКА.

КНИГА СТАТЕЙ.

Обложка работы *В. Владимірова.*

Москва 1912. | Цѣна 2 р.

Ипполитъ Тэнъ.

НАПОЛЕОНЪ БОНАПАРТЬ.

Переводъ *О. К. Синцовой.*

Съ портретомъ генерала Бонапарта.

Москва 1912. | Цѣна 80 коп.