

№ 2

ТРУДЫ И ДНИ



Двухтысячникъ
Издательства „Мусагетъ“,
1919

ТРУДЫ и ДНИ

двухмѣсячникъ издательства «Мусагетъ».

№ 2.

Мартъ-Апрѣль.

1912 г.

СОДЕРЖАНИЕ: Андрей Бѣлый. О символизмѣ. — Александръ Блокъ. Отъ Ибсена къ Стриндбергу. — Н. В. Недоброво. Ритмъ, метръ и ихъ взаимосоотношеніе. Н. В. Недоброво. Общество ревнителей художественнаго слова. — Эмилій Метнеръ. Маленькій юбилей одной «странной» книги. — Волъ фингъ. Инвективы на музыкальную современность. — Андрей Бѣлый. Нѣчто о мистикѣ. Федоръ Степпунъ. Къ феноменологии ландшафта. — О чемъ говорятъ. Сипетатор. О «двойной истинѣ». Борисъ Садовской. Жизнь и поэзія. — Борисъ Яковенко. О сущности прагматизма. — Чемберленъ. «Моя жизнь» Вагнера. — М i-l-a. Отвѣтъ эмоционально-музыкальной эстетики.

О СИМВОЛИЗМѢ.

1.

Школа русскаго символизма есть школа. И какъ всякая школа, она пересчитываетъ внѣшніе признаки, опредѣляющіе тотъ или другой пріемъ письма, разъ этотъ пріемъ ока почему бы то ни было считается пріемомъ желаннымъ; вотъ почему школа русскаго символизма удѣляетъ столь много мѣста вопросамъ, связаннымъ съ техникой воплощенія: Александръ Блокъ упивается тончайшими музыкальными равами своихъ неподобныхъ стихотворныхъ отрывковъ; Вячеславъ Ивановъ даетъ намъ сложнѣйшіе эффекты инструментовки — впервые ввести сознательно употребленіе спондея въ русское стихѣ, какъ особаго средства звукового воздѣйствія. Вопросы формы разрабатываются въ учрежденной имъ «Академіи поэтовъ»; вашъ покорный слуга съ кружкомъ молодыхъ сотрудниковъ занимается вопросами ритма. Удѣляя столь значительное мѣсто изученію техники воплощенія, школа русскаго символизма не прямо связана съ вопросами, касающимися смысла и цѣнности міровоззрѣнія: міровоззрѣніе не можетъ лежать въ полѣ зрѣнія школы. Но всякая школа имѣетъ стремленіе не только технически описать свой литературный пріемъ, но и показать, что этотъ пріемъ есть пріемъ цѣнный. Но сказать, что пріемъ цѣненъ, значитъ показать какъ назначеніе его, такъ и достиженіе этого назначенія. Отсюда всякая школа стремится представить пріемъ свой цѣлесообразнымъ въ искусствѣ. Но цѣлесообразность пріема оправдывается уже сужденіемъ

вкуса, а вкусъ опредѣляется или недоказуемымъ чувствомъ, или строемъ мыслей и переживаній, образующихъ міровоззрѣніе.

Итакъ, либо недоказуемость вкуса знаменуетъ школьный пріемъ, либо этотъ пріемъ обусловленъ уже метафизикой *sui generis*.

2.

Самый общій лозунгъ символической школы есть требованіе свободы творчества; когда мы выражаемъ тотъ лозунгъ въ видѣ единства формы и содержанія, то лозунгу этому мы придаемъ особенно школьный характеръ; принимая же единство это какъ реальную метафору языка, мы дѣлаемъ этотъ лозунгъ узкимъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ сообщаемъ ему крайнюю наглядность. По отношенію къ логикѣ творчества всякая школа есть прежде всего технологія этой логики. И отношеніе между ними то же, что между знаніемъ отвлеченнымъ и прикладнымъ. Мастеру-технику нужно умѣть, главнымъ образомъ, гдѣ нужно, проложить провода, чтобы починить погасшее въ квартирѣ электричество; и вовсе для этого ему не слѣдуетъ знать всѣ формулы, выражающія электрическую плотность, инерцію и т. д. Наоборотъ, всякій изслѣдователь новыхъ законовъ электричества можетъ оказаться безпомощнымъ передъ потухшимъ электричествомъ собственной квартиры, пока его не выручитъ техникъ.

Какъ бы мы ни рѣшали вопросъ объ отношеніи чистой науки къ наукѣ прикладной (въ сторону ли зависимости первой отъ послѣдней, или обратно), мы должны были бы откровенно сознаться, что границы между тѣмъ и другимъ знаніемъ все-таки существуютъ.

3.

Вотъ такая-то граница несомнѣнно лежитъ между символизмомъ, какъ школой, и символизмомъ, какъ міросозерцаніемъ.

Эта граница проходитъ въ линіи тезиса символической школы: въ линіи единства формы и содержанія, ибо тутъ *maximum* свободы искусства. Углубляя вопросы о томъ, что есть творчество, что есть свобода его, и дапѣе: что есть эстетическая форма и эстетическое содержаніе, я невольно связую основные вопросы школы съ вопросами, лежащими внѣ поля ея зрѣнія; я спрашиваю: «Что есть форма вообще? Что есть содержаніе вообще?» Метафизика, философія и теорія знанія произвольно вплетаются въ мое разсмотрѣніе проблемъ символизма; если нѣтъ, вплетается мое собственное оригинальное воззрѣніе, которое, можетъ быть, живетъ во мнѣ (иначе я попросту наговорилъ бы глупостей, какъ то часто бываетъ съ поэтами.

начинающими со здравія техники стиха, а кончающими за упо-
кой всѣхъ вообще вопросовъ).

Элементъ чистаго міросозерцанія уже заключенъ въ любомъ техниче-
скомъ вопросѣ, и только умственные кастраты, блюдя независимость ис-
кусства, полагаютъ, будто независимость эта покоится на отсутствіи въ
поэтическомъ мозгѣ какой-либо мысли.

4.

Отправляясь отъ символической школы, я неизмѣнно прихожу къ
символизму, какъ зрѣнію на міръ (міровоззрѣнію), когда иду въ направле-
ніи ретроспективномъ: отъ положенія школы къ его вкусовой предпосылкѣ;
и далѣе: предъ вкусовой предпосылкой школы стою я въ раздумѣ; у меня
три пути оправдать вкусъ: сравненіемъ вкуса школы съ вкусовымъ опытомъ
человѣчества, признаніемъ положенія, что о вкусахъ не спорятъ, или углу-
бленіемъ самой проблемы вкуса; первый путь бросаетъ меня въ неизмѣри-
мость стилей и вкусовъ, и я схожу съ эстетической точки зрѣнія на этно-
графическую; этнографіей и фольклоромъ обычно и заканчиваютъ свое
теоретическое поприще школьные педанты; это для нихъ видимо почетный
выходъ изъ двусмысленнаго положенія; но онъ ведетъ къ скептицизму и
цинизму.

Второй путь (о вкусахъ не спорятъ) приводитъ меня къ убѣжденію, что
о школахъ не спорятъ; а разъ о школахъ спорить нельзя, то и школамъ
спорить нельзя, т.-е. нельзя отстаивать своихъ правъ на существованіе.
Второй путь рѣшенія проблемы вкуса уничтожаетъ самую школу, опираю-
щуюся на нее. Остается лишь третій путь: путь метафизическаго углубленія
самого вопроса о вкусѣ, и онъ-то показываетъ, что вкусъ есть понятіе о кра-
сотѣ не автономное, а производное, зависящее отъ многихъ ингредиентов.
И потому всѣ спасители свободы искусства при помощи вкуса, въ сущности,
искусству готовятъ небывалое и позорное рабство.

Итакъ: положеніе школы есть конечный выводъ цѣлаго міровоззрѣнія,
приводящій меня къ ряду вопросовъ, связанныхъ съ техникой.

5.

Когда же я возвращаюсь къ основному лозунгу школы (единству формы
и содержанія), я вижу, что дѣйствительная доказуемость лозунга требуетъ
ряда наглядныхъ и численно обильныхъ подтвержденій: тогда-то я дѣлаю
рядъ выводовъ изъ основного лозунга, провѣряю выводы данными стили-
стики и теоріи словесности; предо мной—многообразіе литературныхъ и

поэтических подробностей; предо мной—цѣлый замкнутый въ себѣ міръ, состоящій изъ данныхъ и наблюдений.

Основное правило школы есть въ этомъ вновь открытомъ многообразіи многообразіе заключающій куполь небесный; основное правило школы есть въ этомъ многообразіи самая граница школьныхъ изслѣдованій. Въ этотъ міръ наблюдений и данныхъ никакое міровоззрѣніе врываться не можетъ; тѣмъ менѣе оно можетъ произвольно сочетать наблюденныя данныя, потому что такое сочетаніе есть насиліе; наблюденныя данныя сочетаемы въ основномъ правилѣ школы; только оно—геній многообразнаго міра, превращающій міръ этотъ изъ хаоса въ космосъ. Въ этомъ смыслѣ мы говоримъ, что школа отъ міровоззрѣнія не зависитъ.

Не зависитъ, напримѣръ, свобода творенія отъ того, что по даннымъ Шопенгауэровской эстетики музыка—величайшее искусство; отсюда не слѣдуетъ, чтобы поэтъ, пластически одаренный, растворилъ пластику образовъ своихъ въ угоду ритмическимъ модуляциямъ.

Но вопросъ совершенно мѣняется, какъ скоро мы спросимъ себя: основное правило школы есть ли отрывокъ міровоззрѣнія, или обобщеніе только наблюдавшихся данныхъ? Относительно правила символической школы мы видимъ, что это не такъ: единство формы и содержанія есть звено въ нѣксемъ воззрѣніи, и потому элементъ міровоззрѣнія уже содержится въ немъ. Пусть поэтъ-символистъ этого не сознаетъ: оно тѣмъ не менѣе существуетъ, какъ существуетъ связь между движеніемъ руки техника, прокладывающаго провода, и законами электричества, такъ существуетъ связь между міровоззрѣніемъ символизма и символизмомъ, какъ суммой литературныхъ пріемовъ, хотя символисты, воплощая эти пріемы, могутъ вовсе и не подозревать, въ какой связи стоятъ они съ философіей символизма. Насильственно отрицать эту связь, значить оправдывать вкусомъ и школу, и самихъ себя.

А во вкусѣ—плохое оправданіе символизму, ибо символизмъ прекрасенъ и вовсе не вкусенъ.

6.

Такъ, въ процессѣ теоретической и прикладной работы надъ осознаніемъ творчества основное правило школы является то связующимъ центромъ между міровоззрѣніемъ и техникой, то непереступаемою ихъ гранью.

Основное правило школы является связующимъ центромъ между міровоззрѣніемъ и школой искусства въ эпохи высочайшаго напряженія синтетическихъ устремленій человѣчества. Есть, далѣе, минута въ жизни худо ж-

ника, когда въ немъ рушится грань между пѣвцомъ и мудрецомъ, когда мудрость его становится пѣвучею мудростью, когда пѣсня его есть мудрая пѣсня.

И такую-то эпоху пережили мы только что, потому что отцы современнаго символизма—эти герои школы—еще не вѣдали раздѣленья на міровоззрѣніе и школу: развѣ пѣсни Вагнера не мудрыя пѣсни? Развѣ философія Ницше не пѣвучая мудрость?

Но въ процессѣ осознанія предлежащихъ задачъ символизма опасно сливать школьныя предпосылки съ многообразіемъ частныхъ задачъ; вѣдь, такое смѣшеніе стразится и на теоріи творчества, и на собираніи данныхъ.

7.

Когда я изслѣдую частности ритма и особенности словесной инструментовки, менѣе всего я долженъ помнить о томъ, въ какой мѣрѣ частности эти освѣщаютъ общую теорію творчества; иначе работа моя потеряетъ свою научную цѣнность; наоборотъ: изслѣдуя обще-теоретическіе вопросы о содержаніи и формѣ, вопросы, безъ отвѣта на которые теоретикъ символизма обойтись вовсе не можетъ,—изслѣдуя эти вопросы, не должно ихъ засорять многообразными и высокоинтересными частностями, если наблюденныя частности не приведены мной въ систему; эти частности могу я разсматривать сквозь призму охватывающаго ихъ основного правила, не иначе; иначе всякая школьная частность, взятая сама по себѣ, будетъ казаться запредѣльной теоріей, какъ будетъ и вся теорія символизма запредѣльной по отношенію къ вопросамъ словесности и поэзіи.

Лишь черезъ основной принципъ школы будутъ связуемы вопросы техники съ вопросами міровоззрѣнія. Вопросы міровоззрѣнія должны нисходить и касаться основного правила школы, а школьныя частности во взаимной іерархіи, наоборотъ, должны восходить до этого правила. Міровоззрѣніе и школа символизма суть одновременно и макрокосмъ, и микрокосмъ. Вопросы школы микрокосмичны для міровоззрѣнія; вопросы міровоззрѣнія макрокосмичны для школы.

Въ цѣломъ же нѣтъ верху и низу: макрокосмъ—въ микрокосмѣ. И обратно.

8.

Символизмъ германской расы во второй половинѣ XIX столѣтія развивался главнымъ образомъ, какъ новое міровоззрѣніе: Ибсенъ и Ницше были великолѣпными стилистами. Но ни тотъ, ни другой не оставили намъ

сколько-нибудь разработанных тезисов литературной школы. Мы уже сами устанавливаемъ, какъ они писали. Но главное, что интересуется насъ, это— что писали они.

Здѣсь, въ символизмъ германской расы, передъ нами уже налицо всѣ основныя наши послышки символизма, какъ міровоззрѣнія.

Наоборотъ: символизмъ латинской расы во второй половинѣ XIX столѣтія развивался главнымъ образомъ, какъ литературная школа: Маллармэ и Леконтъ де-Лиль Аданъ были мыслителями (не считать же мыслителемъ пустоватаго Реми де-Гурмона): но ни тотъ, ни другой не оставили намъ сколько-нибудь разработанных тезисовъ своей системы. Мы уже сами должны установить, что они мыслили надъ символизмомъ. Но главное, что интересуется насъ, это то, какъ писали они.

Что германской расы не сочеталось съ какъ латинской. Между тѣмъ въ символизмъ сочетается что съ какъ, міровоззрѣніе съ школой въ полной нераздѣльности и одновременно въ неслиянной двойственности.

Символизмъ германской расы принесъ новое зрѣніе и новый слухъ; смыслъ и правда дѣятельности Вагнера, Ницше и Генрика Ибсена заключались въ томъ, что всѣ трое сказали, будто сферой искусства является сама жизнь, а жизнь—перерождается.

Поэтому они возродили героевъ.

Передъ нами, по-новому, проходить герой Зигфридъ, герой Заратустра и герой Юліанъ. Самая современность начинаетъ звучать въ героическомъ темпѣ.

Но на смѣну великому новому трехъ титановъ германскаго духа возвышается голосъ діонисическая нейрастенія и прочая психическая эмульсія Станислава Пшибышевскаго. Лаконизмъ Ницшевской лирики становится просто ходульнымъ прѣемомъ. Краски его начинаютъ горѣть въ импрессионистическихъ сольфеджіяхъ господина Генриха Мана, этого закройщика изъ литературнаго магазина «Tietz u K^o». На литературномъ горизонтѣ Европы замаячили стразы уайльдовскихъ заповонѣвъ, загорѣлись шелка галстуконъ Роденбаха.

И такъ далѣе, и такъ далѣе...

Символизмъ, какъ міровоззрѣніе, обернулся инымъ символизмомъ: символизмомъ завязыванія галстуконъ и шнурованія ботинокъ. Творчество жизни превратилось въ умѣніе носить костюмъ. Символизмъ латинской расы, первоначально возгласившій рядъ лозунговъ школы, превратился далѣе лишь въ проблемы техники: но и въ предѣлахъ этихъ проблемъ не

было создано ничего сколько-нибудь значительнаго. Все разрѣшилось шумихой споровъ и маленькихъ сѣздовъ. Руководящіе принципы школы французскіе символисты не углубили, не связали ни съ какимъ міровоззрѣніемъ. И школа французскаго символизма, какъ школа, перестала вовсе существовать, давъ существованіе нѣсколькимъ школочкамъ, выбравшимъ время отъ времени своихъ корольковъ.

За всѣ невнятности, за всю гилевиину французскаго, нынѣ не существующаго, символизма мы не отвѣтственны, какъ не нуждаемся мы въ скучнѣйшихъ Мореасахъ, Гиляхъ, Анри де-Ренье, ни даже... въ Аркосахъ.

Ибо Аркосы, Дюгамели и прочіе (называй они себя инструменталистами, или представителями научной поэзіи) суть типичные ренегаты тѣхъ великихъ завѣтовъ искусства, которымъ мы хотимъ служить. Міровоззрѣніе, не углубленное землей школы, отлетѣло отъ насъ въ небеса: нѣтъ Вагнера, нѣтъ Ницше, нѣтъ Генрика Ибсена. А съ Манами мы оставаться не желаемъ.

Наоборотъ: въ землѣ школы, обильной техническими заданіями (французская школа), но не просвѣтленной стремленіемъ къ горнему, завелись уже трупные черви: такая земля—гнилая земля. И считается съ Гилемъ мы не намѣрены тоже.

Мы остаемся русскими символистами. И, однако, приѣмлемъ мы ростки школы, какіе находимъ подчасъ во французскомъ символизмѣ, вовсе не для того, чтобы слѣпо сообразовать съ ростками тѣми и свой собственный ростъ (руководиться историческими ростками, строить на нихъ свое credo—значить быть карликовыми растеніями).

Мы остаемся русскими символистами. И, однако, съ глубокимъ благоговѣніемъ преклоняемся мы великимъ тѣнямъ Вагнера и Ницше. Преклоненіе передъ прошлымъ еще не знакъ подчиненія прошлому.

Русскіе символисты лишь потому утверждаютъ себя символистами, что твердо вѣрятъ они: символизмъ пока былъ утренней зарей.

А русскіе символисты, стоя передъ восходомъ, утверждаютъ, что восходъ пламенѣетъ и что солнце русскаго символизма—будетъ день!—скоро взойдетъ.

Андрей Бѣлый.

Отъ Ибсена къ Стриндбергу.

Маленькій норвежскій городокъ. 3000 жителей. Разговариваютъ всё о коммерціи. Вездѣ шелкаютъ счеты—кромѣ тѣхъ мѣстъ, гдѣ нечего считать и не о чемъ разговаривать; зато тамъ также нечего ѣсть. Иногда, пожалуй, читаютъ Библію. Остальныя занятія считаются неприличными; да врядь ли тамъ кто и знаетъ, что у людей бываютъ другія занятія.

Въ домикѣ на городской площади безъ единого дерева живетъ купецъ съ семьей. Противъ окна—церковь съ высокой папертью; направо позорный столбъ; налѣво — тюрьма и сумасшедшій домъ. Круглые сутки—грохотъ и гулъ далекихъ водопадовъ, въ дневные часы прорѣзываемый «еще чѣмъ-то въ родѣ то хриплыхъ, то визгливыхъ, то стонущихъ женскихъ криковъ».

Странные звуки, странный видъ изъ окна, странная жизнь; не для насъ, впрочемъ; каждый изъ насъ непростительно солжетъ, если скажетъ, что не видалъ въ жизни чего-нибудь позорнаго, чего-нибудь тюремнаго, чего-нибудь сумасшедшаго; что какая-нибудь «высокая паперть» вѣчнымъ тупикомъ не упиралась въ его окно; что онъ не слыхалъ ничего «хриплаго визгливаго и стонущаго».

Все это мы видали и слыхали не разъ.

Въ купеческомъ семействѣ рождается сынъ: Генрихъ Ибсенъ. Все описанное глубоко врѣзается ему въ память. Хриплые звуки, объясняетъ онъ впоследствии,—это «работали на водопадахъ сотни лѣсопилокъ. Читая о гильотинѣ я всегда вспоминалъ объ этихъ лѣсопилкахъ».

Такихъ «благодарныхъ» воспоминаній и у насъ не занимать стать. Для многихъ изъ насъ—жить среди современной жестокости и нелѣпости, «у позорнаго столба, подъ стонъ лѣсопилокъ»—значить ожесточить то, что въ душѣ должно быть нѣжнымъ, размягчить то, что должно быть твердымъ: живую ткань сердца превратить въ желѣзное сито, легко отбрасывающее отъ себя людскія пени; огонь воли залить водой, опустить руки, рѣшить, что жизнь есть роковая, хотя и тяжелая необходимость. Но—«съ волками жить—по-волчьи выть».

Съ Ибсеномъ этого не случилось. Будущее его покажетъ намъ, сохранилъ ли онъ нѣжную ткань сердца. Возросъ и возмужалъ онъ, по крайней мѣрѣ, въ возрѣніяхъ человѣческихъ, а воли ему хватило на то, чтобы свершить

путь, напоминающий, хоть и смутно и нелѣпо, путь героя. Съ Ибсеномъ произошло тоже, что съ Зигфридомъ; только не въ дремучемъ лѣсу, не въ молніяхъ и радугахъ Валгаллы, не въ огненномъ кольцѣ Валкиріи,—а въ нашемъ будничномъ и сѣромъ свѣтѣ (припомнимъ, однако: полуденная скука въ дремучемъ лѣсу; Зигфридъ тупо строгаётся прутикъ; зѣвки Фафнера въ пещерѣ; въ Рейнѣ скучно плещутся глупыя рыбы).

Ибсенъ, съ послѣдовательностью, конечно роковой, порываетъ связь съ родительскимъ домомъ, гдѣ ему нечего дѣлать; въ самомъ дѣлѣ, что дѣлать «герою» со старымъ карлой, который думаетъ только о золотѣ (о коммерціи, о сельдахъ) и варить сыну мерзкое зелье—готовить ему торговую карьеру. Ибсенъ ушелъ. Покидая родной городишко 16-ти лѣтъ отроду, онъ, какъ бы награду, или въ предвѣстіе, увидалъ впервые Сѣверное Море. Такъ Зигфридъ, впервые прислушавшійся къ шуму лѣса, не различилъ сначала отдѣльныхъ голосовъ, только остановился очарованный.

Черезъ нѣсколько лѣтъ, послѣ упорной борьбы съ обществомъ и отчаянья при видѣ упадка родины, Ибсенъ съ тою же роковой послѣдовательностью покидаетъ и родину, и общество. «Будутъ норвежцы брести еле-еле по полю жизни!..» восклицаетъ онъ. Конечно, кто такіе норвежцы, какъ не «общество» злыхъ и корявыхъ Нибелунговъ, пребывающихъ въ домашнихъ спорахъ? Кто посильнѣй, бьетъ того, кто послабѣе: Фафнеръ—Альбериха, Альберихъ—Миме, Миме—своихъ карликовъ. Купецъ Олаксенъ строить спичечную фабрику и для этого разрушаетъ лавочку торговца Торлаксена.

Ибсенъ поднимаетъ надъ своими нибелунгами бичъ сатиры: «я поднималъ бичъ сатиры надъ любовью и бракомъ», потому вполне въ порядкѣ вещей, что раздалось столько воплей въ защиту и брака и любви (изъ предисловія къ «Комедіи Любви»). Нибелунги разозлились и возстали. «Слушай, сыночекъ Зигфридъ, я вѣдь всегда отъ души тебя ненавиждѣлъ и хочу срубить тебѣ голову», говоритъ глупый Миме Зигфриду. Въ отвѣтъ онъ получаетъ ударъ меча.

Ибсенъ «повертываетъ свои корабли кормами къ сѣверу». Родительскій домъ, родина, общество—позади. Такъ кончается первый періодъ дѣятельности Ибсена, такова его жизнь до зрѣлаго возраста. Неправда ли, она подобна первымъ шагамъ героя саги?

Что же происходитъ теперь?

Теперь Ибсенъ—авторъ Бранда. Его воля напряжена до предѣла. Его мозгъ искушенъ въ вопросахъ о долгѣ, о призваніи, о личности, о жертвѣ, о народѣ, о національности. Его сердце знаетъ сомнѣнія и любовь,

ужась и сладость одиночества. Впрочем, болѣе одинокимъ, чѣмъ теперь, онъ не былъ никогда—какъ среди друзей, такъ и среди враговъ: онъ прославленный писатель. Ему подѣ сорокъ лѣтъ. Это—«женихъ, идущій навстрѣчу невѣстѣ», носитель «королевской мысли» о духовной жизни Норвегии, говоритъ біографъ Ибсена.

Въ творествѣ Ибсена происходитъ коренной переворотъ. Сатирическому задору юности, историческому и легендарному жанру пришелъ конецъ. Наступаютъ событія.

Какой то упрямый пасторъ Брандъ гибнетъ въ горахъ, во мракѣ метели. Отвергнутую церковь земную замѣнила ему «снѣжная церковь»—лавина. Передъ гибелью является ему призракъ мертвой жены.

Какой-то взбалмошный бродяга Перъ-Гюнтъ достигаетъ лѣсной хижины и умираетъ усталый, убаюканный пѣсней Сольвейгъ—пѣсней Вѣчности.

Такъ, Зигфридъ, понявшій голосъ птицы, достигаетъ вершины скалы, разрываетъ огненное кольцо и обрѣтаетъ свою любовь и гибель близъ дочери Хаоса, которую онъ разбудилъ.

Страшенъ холодъ вершинъ. Что происходитъ на вершинахъ съ тѣми, кто остается тамъ одинъ, лицомъ къ лицу съ «Богомъ Милосердія» (*Deus Caritatis*)?

Здѣсь я ставлю вопросительный знакъ: можетъ быть, съ этой минуты пути героя и человѣка расходятся: юноша Зигфридъ вступаетъ на свой послѣдній, ясный и крестовый, не омрачаемый даже измѣной путь. Зрѣлый мужъ Ибсенъ вступаетъ на путь, который намъ до сихъ поръ не понятенъ. Мы еще его не измѣрили. Это—путь, самимъ Ибсеномъ названный «долгой, долгой Страстной недѣлей»; путь, можетъ быть, тоже ясный и крестный. Но этотъ путь соблазнилъ многихъ изъ насъ. Спасибо за соблазны, хвала Ибсену!

Въ горахъ съ Брандомъ и въ лѣсу съ Перъ-Гюнтомъ произошло нѣчто, стоящее внѣ извѣстныхъ намъ измѣреній. Явнымъ и, такъ сказать, «матеріальнымъ» слѣдствіемъ этихъ событій было возвращеніе писателя Ибсена на родину. Онъ воротился не такимъ, какимъ уѣзжалъ. Появляется любезный, сухой и злой Ибсенъ, въ щегольскомъ и всегда застегнутомъ сюртукѣ и въ перчаткахъ. Ибсенъ говоритъ рѣчи. Онъ говоритъ, что «нельзя влечь корабль къ свѣтлому будущему, когда есть трупъ въ трюмѣ» («трупъ въ трюмѣ», какой зловѣщій и... красивый образъ!). Нельзя, говоритъ Ибсенъ, вѣчно твердить о «Третьемъ Царствѣ», когда современное человѣчество и, въ частности, норвежскій народъ не можетъ войти въ широ-

кія ворота вѣчныхъ идеаловъ, минуя узкія двери тяжелаго и чернаго труда.

Итакъ, Ибсенъ возвращается «къ родной и близкой» (какъ говорится) дѣйствительности. Онъ анализируетъ и врачуетъ «языкъ общества». Въ рукахъ у него—микроскопъ и скальпель.

Развѣ не тревожили Ибсена давно уже общественные вопросы? Развѣ онъ былъ когда-нибудь внѣ національности, внѣ родныхъ? Развѣ не вопрошалъ онъ еще въ ранней юности норвежскихъ скальдовъ, «не на пользу ли народу данъ имъ поэтический даръ?»

Мораль и польза! Вивать! Ибсенъ сталъ реформаторомъ! Ибсенъ пересталъ быть «чистымъ художникомъ»!—Къ нему бросается свора публицистовъ, критиковъ. Онъ повторяетъ имъ: «Столпы Общества»—разъ! «Кукольный домъ»—два! «Докторъ Стокманъ»—три. Голодные критики хапаютъ, не разбирая, нѣтъ ли въ какомъ-нибудь изъ этихъ вкусныхъ «вопросовъ»—кусочка иглы. Пятьдесятъ Норъ выходятъ изъ себя, чтобы острѣе, больнѣе, талантливѣе изобразить въ лицахъ проклятый женскій вопросъ. Для одной изъ нихъ галантный Ибсенъ даже мѣняетъ конецъ «Норы» (шутка сказать—наобороты!).

Herr Ibsen пишетъ, гуляетъ, дѣлаетъ указанія актерамъ. Къ назойливо лѣзущему не во время гостю Herr Ibsen выходитъ съ перомъ въ рукахъ. Съ пера капаютъ чернила. Это единственный знакъ досады, ни слова нелюбезнаго,—и гость сконфуженъ. Fru Ibsen блюдетъ покой и пищевареніе супруга. Когда на улицѣ наберется достаточно народу, она отдергиваетъ занавѣску: взорамъ зѣвакъ представляется Ибсенъ, погруженный въ работу.

Теперь Ибсенъ роняетъ бездонныя, многозначныя, не всѣмъ одинаково понятныя слова:

Знакома мнѣ паденья глубина.

Весеннихъ басенъ книга прочтена.

Мнѣ время есть разсмыслить о морали.

Что значить «глубина паденья»? Если сопоставить эти слова съ «трупомъ въ трюмѣ» (чей трупъ?), становится жутковато. Слышите грохотъ лавины, погребавшей подъ собою Бранда? И голосъ Сольвейгъ, баюкающей усталаго путника?

Ибсенъ уходилъ отъ родины, чтобы увидать солнце, котораго онъ «дома никогда не видалъ». Вотъ онъ опять на своей безсолнечной родинѣ, но въ какой-то новой бронѣ.

Онъ весь закованъ былъ въ броню.

Оруженосецъ—Смерть...

Измѣнились темы и приемы Ибсена, измѣнились даже наружность и почеркъ. Отказавшись быть «женихомъ въ брачной одеждѣ», онъ сталъ «великимъ чернорабочимъ». Онъ сталъ «понятнымъ»... Какою мѣрою излить толпѣ и слугамъ ея, критикамъ, благодарность на писателя, который «отрезвѣлъ» и, «какъ всѣ», занялся женскимъ и всѣми прочими вопросами?

Подъ громъ рукоплесканій Ибсенъ проходитъ эту вторичную часть своего пути. Наступаетъ «дѣйствіе третье».

Внѣшнимъ образомъ ничто не перемѣняется. Тоже приличіе, любезность, рѣчи, перебиваемыя иногда «нелюдимостью», или «странностями писателя» («странностями» называются просьбы не приставать съ глупостями). И вдругъ (для публики «вдругъ», потому что годы думъ и сомнѣній—для публики одинъ мигъ) Ибсенъ опять превращается во что-то новое и перестаетъ быть понятнымъ. Иначе говоря, не только его новыя произведенія уже менѣе питательны для публицистовъ, но они заставляютъ подозрѣвать, что и «Кукольный Домъ» не былъ такъ простъ; что въ кускахъ, бросаемыхъ критикамъ, были иголки. Публика и критики начинаютъ ахать и давиться. Теперь въ драмахъ Ибсена явственно бьетъ какой-то незнакомый ключъ. Его происхожденіе объясняютъ на всѣ лады. Но въѣдъ и мы не знаемъ доселѣ, сколько въ этомъ ключѣ живой и сколько мертвой воды...

Кто это — Гедда Габлеръ? Любить, или ненавидѣть ее авторъ? Влюбленъ, или презираетъ, или—то и другое вмѣстѣ? Что такое «бѣлые кони» Росмерсгольма? И гибель отъ рока, тяготящего надъ домомъ? Бываютъ развѣ Женщины Моря? Развѣ это не безполная, глупая рыба съ ликами прекрасныхъ дѣвъ? Почему Эллида бѣжитъ по берегу моря и, какъ птица, хлопаетъ обрѣзанными крыльями? Почему она вдругъ, именно какъ птица, смѣшно и неуклюже бросается назадъ въ клѣтку?—Дѣйствительно ли сумасшедшій, или только притворяется такимъ Строитель Солнecъ? Почему какая-то глупая дѣвчонка, стучащая въ дверь, заставляетъ воздвигать нелѣпую башню, требуетъ какое-то «королевство на столъ», и при этомъ, называется «юностью»? Или мозгъ строителя разгоряченъ, и все это только его бредъ?

Мы побывали «гдѣ-то тамъ» и уже не принадлежимъ къ разряду тѣхъ крѣпколобыхъ, которые до сихъ поръ объясняютъ все это «по норвежски», или «по международному», или психологіей, или моралью, или... женскимъ вопросомъ. Но, побывавъ тамъ, мы возвратились сюда. Сегодня мы здѣсь.

И я спрашиваю себя: если я захочу сейчасъ строить домъ, неужели ко мнѣ придетъ какая-то дѣвчонка, которую я видѣлъ всего разъ въ жизни,

заставить меня построить нелѣпую башню и ... при помощи какихъ-то розовыхъ флюидовъ заставить меня полетѣть внизъ головой во славу... юности, носителницей которой она является, потому что у нея хорошенькое личико, и дорожная палка въ рукахъ?

Мы не страдаемъ тупостью, мы не скрываемъ отъ себя, что м о ж е т ъ б ы т ь—и такъ. До подробностей такъ, какъ описано въ драмѣ Генриха Ибсена. Но, можетъ быть, и не такъ? Страшно, Генрихъ Ибсенъ, мы не совсѣмъ ясно видѣли твое лицо и не совсѣмъ отчетливо слышали твое слово... Куда ты насъ завелъ?

Современный Ибсену критикъ Шлентеръ говоритъ по поводу послѣдней драмы («Когда мы мертвые пробуждаемся»): «если бывали вообще коварныя художественныя произведенія, такъ это новѣйшія драмы Ибсена». Можно прибавить: новѣйшія драмы Ибсена обнаружили только, что все его творчество подобно стремительному бурному потоку, въ которомъ много подводныхъ камней. «Люди полагаютъ, что я съ теченіемъ времени мѣнялъ свои взгляды, но это большая ошибка. На самомъ дѣлѣ, мое развитіе шло вполне послѣдовательно», говорилъ Ибсенъ. Все творчество его многозначно, все говоритъ о будущемъ, о несказанномъ,—и потому соблазнительно. Великая благодарность и хвала Ибсену за соблазны! Если онъ соблазнилъ кого, то вѣдь соблазняются только путники. Стоящіе же на мѣстѣ—тѣ только обманываются. Ихъ, пожалуй, Ибсенъ, дѣйствительно, обманулъ: кинувшись съ разныхъ сторонъ въ объятія «морали», глупцы стукнулись лбами надъ пустотой.

Еще вчера Россія пережила неповторимые года. Въ тѣ года мы шли по слѣдамъ Ибсена именно третьяго, особенно опаснаго періода. Имя Ибсена красовалось на нашемъ знамени, оно красуется на немъ и до сихъ поръ. Слава Ибсену!

Мы еще по-новому вернемся къ нему. Мы совершили съ Ибсеномъ незабвенный, прекрасный, но полный ужасовъ путь. Онъ былъ суровъ и жестокъ съ нами; быть можетъ, многими страшными днями мы обязаны ему. «Нѣжная ткань души»—она, пожалуй, не сохранилась въ немъ. И—Богъ съ ней. Лѣсопилки, позорные столбы, тюрьмы, сумасшедшіе дома, казни—дѣлаютъ свое дѣло; они его сдѣлали и съ Ибсеномъ, дѣлаютъ и съ нами. Ужасъ воспоминаній жизни претворился для Ибсена въ грохотъ Брандовой лавины и въ голосъ Вѣчности въ лѣсу. Самъ онъ остался на свѣтѣ, долго еще присматривался ко всему зоркимъ окомъ, и понемногу сѣдѣющая голова его превратилась въ мохнатую голову горнаго орла.

Орелъ летитъ и летитъ. Озираясь назадъ, онъ манитъ насъ за собою.

Мы слѣдуемъ отъ одной скалы къ другой. Близится море. Близится конецъ вѣка. Мы изнемогаемъ.

Орелъ садится впереди, на недоступной скалѣ. Мы останавливаемся. Мы слышимъ между скалами какія-то непонятныя, почти безумныя, слова о «цвѣтахъ и листьяхъ». Говорятъ Ирена и Рубекъ—призраки. Оглядываемся—никого. Только орелъ сидитъ, озираясь, на вершинѣ скалы.—Вѣкъ на исходѣ.

Вдругъ грохотъ лавины, свистъ бури и мракъ. И во мракѣ—голосъ Вѣчности. Орелъ срывается и съ крикомъ исчезаетъ надъ моремъ. Мы остаемся одни, среди фьорда, среди ночи, обожженные снѣгомъ.

Дни и ночи мы ищемъ путей, обрываясь и вновь цѣпляясь за скалы. Вотъ, наконецъ, зеленѣютъ лощины. Кусочекъ давно оставленной земли, на ней пробивается трава.

Наконецъ, земля—послѣ безконечнаго снѣга, безначальнаго воздуха и огня!—Навстрѣчу изъ лощины выходитъ человѣкъ съ горькой складкой страданій подъ жесткими усами, съ мужественнымъ взоромъ сѣрыхъ глазъ. Наконецъ,—послѣ орляго лика—человѣческое лицо!

Августъ Стриндбергъ.

Александръ Блокъ.

Ритмъ, метръ и ихъ взаимоотношеніе.

Поднять вопросъ о взаимоотношеніи ритма и метра своевременно: теперь русскій поэтъ долженъ задумываться надъ этимъ взаимоотношеніемъ. До послѣдняго времени въ переднихъ рядахъ искусства проповѣдывался общій законъ верховенства художническаго произвола и этотъ общій законъ безъ спора покрывалъ собою и произволъ въ области стихосложенія. Но за послѣдніе годы старыя правила были оцѣнены по-новому, и высоко поднято знамя канона, а такъ какъ пока не выработано другого, кромѣ метрики, цѣльнаго канона размѣренной рѣчи, право поэта на свободную ритмику можетъ быть взято подъ сомнѣніе, а, вѣрнѣе, такъ: право будетъ признаваться, но пользованіе имъ станетъ, пожалуй, почитаться досадною суетливостью и неблагообразіемъ.

Въ избѣжаніе какой-либо неясности должно оговориться, что, упоминая о метрѣ, метрикахъ и обо всемъ производномъ, я отнюдь не имѣю въ виду метрическаго стихосложенія, то-есть стихосложенія, основаннаго на мѣрѣ—долготѣ и краткости—слоговъ. Я говорю о метрикахъ

въ русскомъ стихѣ, каковъ бы онъ ни былъ, и понимаю подъ нею сводъ правилъ о симметрическомъ чередованіи, съ одной стороны, ударяемыхъ и неударяемыхъ слоговъ (стопы), а съ другой—паузъ (стихи и цезуры въ нихъ), сводъ правилъ, полагающихъ формальную границу между стихотворной и обыденной рѣчью.

А ритмъ—что это? Не есть ли ритмъ какое-либо колебаніе въ пространствѣ или времени (говоримъ же мы о ритмѣ линій), объединенное на своемъ протяженіи общей зависимостью, будетъ ли эта зависимость, заимствуя выраженія изъ грамматики, сочиненіемъ, то-есть зависимостью въ предѣлахъ самаго колебанія, или соподчиненіемъ, то-есть зависимостью всего колебанія отъ общаго воздѣйствія.

Какого же рода колебанія возможны въ русской рѣчи?—Первое: чередованіе произношенія звуковъ и перерывовъ въ немъ; второе: чередованіе звуковъ по силѣ выдыханія при произношеніи (удареніе); третье: чередованіе звуковъ по длительности произношенія; четвертое: чередованіе звуковъ по качеству. Но длительность произношенія, завися въ русскомъ языкѣ въ полной мѣрѣ отъ произносителя, не даетъ почвы для объективных выводовъ; чередованіе звуковъ по качеству очень рѣдко подмѣчается ухомъ, какъ явленіе ритмическое или метрическое (въ риѣмѣ, главнымъ образомъ), а чаще воспринимается какъ словесная инструментовка. Такимъ образомъ, значеніе въ области ритма принадлежитъ слѣдующимъ чередованіямъ: 1) звуковъ и паузъ и 2) ударяемыхъ и неударяемыхъ звуковъ.

Какъ ритмъ, такъ и метръ, основанные на чередованіи звуковъ и паузъ, я буду, по обычаю, называть силлабическими; какъ ритмъ, такъ и метръ, основанные на чередованіи ударяемыхъ и неударяемыхъ звуковъ, я буду, по обычаю же, называть тоническими. Но такъ какъ въ дѣйствительности, въ рѣчи, стихи и силлабизма и тонизма неминуемо сплетаются, то какъ метрика, такъ и ритмика русскія должны почитаться силлабо-тоническими. Такимъ образомъ, по-моему, русское стихосложеніе—силлабо-тоническое, вопреки Ломоносову, опредѣлившему его какъ метрико-тоническое.

Итакъ, ритмомъ въ русской рѣчи будетъ, по вышеприведеннымъ общимъ опредѣленіямъ, чередованіе звуковъ и паузъ, и звуковъ ударяемыхъ и неударяемыхъ между собою, объединенное или зависимостью сочиненія (симметрией прямой и обратной, параллельностью и т. п. чередованія), или зависимостью соподчиненія. Объ этой послѣдней, имѣющей первенствующее значеніе, надобно сказать подробнѣе.

Длина словъ, обуславливающая чередованіе паузъ, а равно и насы-

щенность рѣчи удареніями, послѣднее потому, что, за рѣдкими исключеніями части составныхъ словъ, каждое русское слово несетъ одно, явно господствующее, удареніе,—длина словъ и расположеніе удареній на томъ или другомъ слогѣ сообщаютъ, на ряду съ качествомъ звуковъ, каждому слову лишь ему свойственную звуковую особливѣсть, по которой слова и распознаются. А такъ какъ слово не является лишь значкомъ представленія, или понятія, но самою плотью духа, то, въ соответствии съ этимъ, каждое словосочетаніе представляетъ собою душевное движеніе. Содержаніе понятій передается, главнымъ образомъ, качественною стороною звуковъ, но самое волненіе духа—эмоціональный аккомпанементъ всей духовной жизни—оно отпечатлѣвается въ удареніяхъ и паузахъ. Чѣмъ рѣчь живѣе, чѣмъ она свободнѣе, тѣмъ яснѣе ея паузы и ударенія даютъ восчувствовать толчки и затишья внутренней жизни всего существа человѣка, которое цѣликомъ ритмично ужъ хотя бы потому, что безъ ритмическаго дыханія и безъ ритмическаго же бѣненія сердца невозможно цѣльность человѣческаго существа и наблюдаемая въ земномъ опытѣ человѣческая жизнь.

Если это такъ, неизбѣжно заключить, что всякая искренняя и всякая убѣдительная, то-есть дѣйствительно внятная душѣ, рѣчь должна быть признана ритмической, такъ какъ ея ударенія и паузы совпадаютъ съ удареніями и паузами души, а цѣльность этой души и является тѣмъ, что объединяетъ послѣдовательныя внутреннія переживанія, дѣлая ихъ соподчиненными одному общему воздѣйствію. Такое заключеніе я и дѣлаю.

Но меня убійственно спросятъ: «Гдѣ же грань между поэзіей и прозой?» Вотъ вопросъ, безъ котораго я обойтись не могу. Грань между поэзіей и прозой точно устанавливается метрикой: безъ соблюденія такихъ-то и такихъ-то правилъ нѣтъ стиховъ. Однако, если допускать, что метрика не исчерпываетъ всѣхъ возможностей стихотворной рѣчи, то обязательно не останавливаться передъ выводомъ: формальной грани между стихомъ и прозой не существуетъ. Но существуетъ ли грань вообще? Да, существуетъ, но она опредѣляется не формальнымъ, но психическимъ моментомъ, не внѣшнимъ наблюденіемъ, но внутреннимъ признаніемъ.

Дѣло вотъ въ чемъ. Выше ритмъ опредѣленъ какъ колебаніе, объединенное общей зависимостью, а затѣмъ сказано: всякая внятная душѣ рѣчь объективно объединена такою зависимостью отъ ритмической жизни единой цѣльной души. Но для признанія чего-либо ритмомъ необходимо, чтобы мы были въ силахъ успѣдить объясненную выше зависимость—воспріять ее. А воспріятіе человѣка во всѣхъ областяхъ зависитъ отъ количественной

силы воздействия. Такъ, чтобы почувствовать предметъ на рукѣ, не достаточно его присутствія на ней, но онъ долженъ превышать нѣкоторый вѣсъ; для того, чтобы человекъ почувствовалъ ритмичность рѣчи, также необходима извѣстная степень нагрузки рѣчи ритмомъ. Какъ для разныхъ людей предѣльный вѣсъ предмета, потребный для ощущенія этого предмета на рукѣ,—различенъ, такъ различна и воспримчивость къ ритму. Какъ для одного и того же человека предѣльный вѣсъ не всегда одинаковъ и колеблется въ зависимости отъ многихъ причинъ и, въ особенности, отъ направленія вниманія, такъ и воспримчивость къ ритму не постоянна у одного и того же человека. Какъ простѣйшимъ средствомъ привлечь вниманіе къ лежащему на рукѣ предмету являются слова: «у тебя на рукѣ нѣчто лежитъ», такъ и простѣйшимъ способомъ привлечь вниманіе къ ритму является предупрежденіе: «рѣчь, которую ты сейчасъ услышишь, будетъ ритмичною». Не по чему другому, какъ ради такого предупрежденія, стихи искони изображаются на бумагѣ особымъ условнымъ способомъ, который служить не только къ открытію глазамъ, что сейчасъ будутъ стихи вообще, но нерѣдко еще и даетъ понять, какого именно рода. Кто, по одному взгляду, не узнаетъ элегическаго дистиха, эпода, сонета, рондо, терцинъ? Не зря первыя буквы разностопныхъ стиховъ печатаются не по одной отвѣсной линіи, а то правѣе, то лѣвѣе, и притомъ на опредѣленные разстоянія, такъ что, взглянувъ на листъ, знаешь уже, гдѣ шестистопный, гдѣ четырехстопный и гдѣ трехстопный стихъ.

Итакъ, по сказанному, коренная разница между ритмомъ и метромъ въ томъ, что: метръ въ рѣчи можетъ быть отысканъ формально, а ритмъ можетъ быть признанъ лишь внутреннею воспримчивостію человека. Андрей Бѣлый, труды котораго по изученію ритмики заслуживаютъ исключительнаго вниманія, въ «Символизмѣ» (Москва, 1910), на стр. 254-й пишетъ: «Первая настоящая задача заключается въ точномъ разграниченіи ритма и метра; странно сказать, но эти области доселѣ смѣшиваются; въ то время какъ ритмъ является выраженіемъ естественной напѣвности души поэта (духомъ музыки), метръ является уже совершенно точно кристаллизованной, искусственной формой ритмическаго выраженія». Итакъ, А. Бѣлый ясно видитъ разницу между ритмомъ и метромъ, но она еще больше, чѣмъ ему представляется, несмотря на то—и именно потому,—что во всемъ дальнѣйшемъ изложеніи онъ прямо противопоставляетъ метръ и ритмъ, какъ признаки взаимноисключающіе. А дѣлать это можно только въ предположеніи, что надъ метромъ и ритмомъ есть общее господствующее понятіе. Объяснюсь такъ: я могу противопоставлять бѣлое черному, въ виду

господства надъ тѣмъ и другимъ одного понятія—цвѣта: нельзя вообразить чернаго предмета, который былъ бы бѣлымъ. Еще болѣе разницы между признакомъ черноты и признакомъ древесности: но, такъ какъ надъ ними нѣтъ общаго господствующаго понятія, противопоставлять ихъ другъ другу нельзя и взаимно они не исключаются: ибо бываетъ черное дерево.

Надъ понятіями метра и ритма общаго господствующаго понятія нѣтъ: метръ—въ области формальной отмѣтки удареній и паузъ; ритмъ—въ естественной напѣвности души. Поэтому они и не исключаютъ другъ друга. Являясь признаками различнаго порядка, они могутъ быть совмѣстно присущи одной и той же дѣйствительной рѣчи, могутъ и какъ угодно расходиться. Въ этомъ отношеніи мыслимы три случая: 1) когда одна и та же рѣчь оказывается и ритмичной и метричной, то-есть, когда она удовлетворяетъ и напѣвному строю души и правиламъ метрики; 2) когда рѣчь, удовлетворяя напѣвности души (являясь ритмичной), не можетъ быть подведена ни подъ какую выдержанную схему стопъ и цезуръ и, 3) когда рѣчь со всѣми удареніями и цезурами все-таки не удовлетворяетъ напѣвности души, не возбуждаетъ въ ней сладостнаго волненія, безъ котораго нѣтъ стихотворной рѣчи.

Разсмотрѣніе этихъ трехъ исчерпывающихъ возможностей во взаимоотношеніи ритма и метра должно привести къ рѣшенію вопроса: въ чемъ прелесть стиховъ—въ признакѣ ритма, или въ признакѣ метра?

Совпаденіе метра съ ритмомъ—совпаденіе полное—встрѣчается рѣдко, однако встрѣчается, и я буду послѣднимъ, кто станетъ отрицать его возможность, но оно мало поучительно, такъ какъ, при наличности его, не рѣшить, что придаетъ стиху очарованіе: ритмъ или метръ. Стоитъ, тѣмъ не менѣе, сказать, что при этомъ совпаденіи все-таки можно выдѣлить впечатлѣніе, оставляемое именно ритмомъ, такъ какъ проявленіе его въ метрѣ заключается въ выдвиганіи надъ другими отдѣльныхъ удареній и паузъ, тогда какъ передъ лицомъ метрики каждое удареніе и каждая пауза равны всѣмъ прочимъ удареніямъ и паузамъ.

Наличность ритма при нарушеніи метра самое обычное въ поэзіи явленіе. Въ ямбѣ и хорѣ ударенія слишкомъ часто пропускаются. Едва ли можно найти стихотвореніе, въ которомъ всѣ стихи были бы выдержаны метрически, съ удареніями на четныхъ или нечетныхъ слогахъ, по принадлежности; рѣже, чѣмъ пропускъ удареній, но все же чаще, чѣмъ можно съ перваго взгляда подумать, встрѣчаются ударенія на неударяемыхъ, съ точки зрѣнія метрики, слогахъ. Въ области примѣненія трехдольныхъ

стопъ: дактиля, амфибрахія и анапеста, метръ, въ смыслѣ прочности ударенія на отведенныхъ ему мѣстахъ, рѣдко оказывается колеблемымъ со стороны ритма; но, за то, чаще появляется удареніе тамъ, гдѣ быть ему не полагается. Вотъ строка Фета изъ стихотворенія «Истрепалися сосень мохнатыя вѣтви отъ бури»:

Все сорвать хотеть вѣтеръ, все смыть хотеть ливень ручьями.

— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —

Это ли пятистопный анапестъ?—строка, въ которой 9 удареній, значить 4 лишнихъ, строка, въ которой первая стопа (отсчитывая на стопу по 3 слога)—кретикъ, вторая—опять кретикъ, третья—бакхій первый, четвертая—еще разъ кретикъ и только что пятая—анапестъ? А при этомъ стихъ этотъ звучитъ особенно хорошо именно тогда, когда онъ читается, какъ здѣсь написано, безъ искусственного заглушенія лишнихъ удареній.

Кромѣ хорея, ямба, дактиля, анапеста и амфибрахія, русская метрика другихъ стопъ не знаетъ: кретики, спондеи, бакхій, эпитриты, молоссы требуютъ слишкомъ большого накопленія односложныхъ словъ, такъ что писать подъ рядъ ими можно, лишь исполняя настойчивый умыселъ, а пѣоны однимъ лишнимъ удареніемъ роковымъ образомъ обращаются: нечетные—въ хорей, а четные—въ ямбы.

Но могутъ возразить: отъ вышеуказанныхъ отступленій слава метра не меркнетъ; это только допускаемая вольность, это вторженіе ритма, не повреждающее метра. Но тогда, отыскивая, что же въ метрической схемѣ оказывается для ритма непреступной твердыней, мы увидимъ, что эта твердыня—лишь одинъ слогъ въ каждомъ стихѣ, а именно послѣдній ударяемый, по метрической схемѣ: онъ одинъ неизмѣнно ударяемъ, тогда какъ прочіе «ударяемые» сплошь и рядомъ, въ дѣйствительности, не несутъ удареній, которыя за то могутъ лечь на любой неударяемый слогъ. Но если такъ, то, съ вышеуказанной точки зрѣнія защитниковъ метрики, должно внести въ нее подобныя слѣдующему опредѣленія: четырехстопный ямбъ—стихотворный размѣръ, въ которомъ, въ каждой строкѣ, восьмой отъ начала слогъ обязательно несетъ на себѣ удареніе и является послѣднимъ ударяемымъ. Но вѣдь съ такими метрическими опредѣленіями мы придемъ къ чистому силлабическому стиху. Это, однако, неизбѣжно, если рѣшиться отрицать возможность прекрасныхъ стиховъ съ разрушеннымъ метромъ.

Чтобы точнѣе указать сколь крайними бываютъ отступленія отъ метра, я, въ области четверостопнаго ямба, не приводя примѣровъ обыкновеннаго

пропуска удареній, или случаевъ появленія лишняго ударенія на одной изъ стопъ, укажу на такіе стихи, хотя бы въ «Балѣ» Баратынскаго:

Чьи непорочныя уста (стихъ 73),

коего схема:—○ | ○— | ○○ | ○—; то-есть, въ первой стопѣ ямбъ замѣненъ хореемъ. Случаи такой замѣны, когда хорей образуется стоящимъ въ началѣ стиха односложнымъ словомъ,—часты. Но бываютъ въ началѣ стиха прямо хорейскія слова. Въ томъ же «Балѣ» стихи 349—350:

Съ очами темно-голубыми,
Съ темно-кудрявой головой.

—○—○—○—○—
—○—○—○—○—

«Темнокудрявой», въ одно слово съ однимъ удареніемъ не скажешь, какъ можно, пожалуй, сказать «темноголубыми». Въ послѣднемъ случаѣ это просто опредѣленіе цвѣта, а въ первомъ и цвѣта и формы, въ виду чего произнесеніе этого словосочетанія подъ однимъ удареніемъ было бы натяжкой. Кромѣ того, произношеніе въ два слова, съ яснымъ хореемъ, очень здѣсь благозвучно. Далѣе, стр. 522:

Въ ярко блестящей пышной залѣ

—○—○—○—○—

Встрѣчаются стихи, состоящіе изъ 2 хорейямбовъ:

Кто бъ не отеръ ихъ у печали («Балъ», 97)

—○—○—○—○—

Заслуживаетъ вниманія такой стихъ Тютчева (Silentium):

Мысль изреченная есть ложь.

—○—○—○—○—

Въ этомъ стихѣ 2 дактиля и спондей, или иначе: хорей, ямбъ, пиррихій и спондей, то-есть въ одномъ стихѣ полное собраніе всѣхъ мыслимыхъ двудольныхъ стопъ. Или такой стихъ, все въ составѣ четырехстопнаго ямба (Посланіе Тютчева къ Гильфердингу):

Въ завѣтную ихъ цитадель

—○—○—○—○—

Это правильный трехстопный амфибрахій.

Слѣдующіе стихи въ «Мѣдномъ Всадникѣ» заслуживаютъ вниманія:

Все передъ нимъ завалено,
Что оброшено, что сметено.

— — — — —
— — — — —

Во второмъ стихѣ—спондей и два анапеста, или иначе: спондей, пиррихій, хорей и ямбъ, то-есть опять полный наборъ двудольныхъ стопъ.

Такимъ образомъ, либо нашей метрикѣ должно вовсе отказаться отъ ямбовъ, хореевъ и пр. и признать русскій стихъ начисто силлабическимъ, либо необходимо допустить, что возможны прекрасные стихи,—а я дурныхъ какъ-будто не приводилъ,—которые чаруютъ вопреки, или благодаря, ритмическому разрушенію метра.

Если со мною согласятся и скажутъ, что разсмотрѣніе русской метрики приводитъ лишь къ тому, что русскій стихъ признается силлабическимъ, а всѣ явленія тонизма составляютъ область ритма—законную его область, то мнѣ, для потрясенія и силлабической метрики, остается доказать, что возможны прекрасные стихи, нарушающіе и силлабическія правила. Для этого мнѣ стоило бы только назвать «Послѣднюю любовь» Тютчева и я не встрѣтилъ бы возраженій. А русскій гексаметръ, за совершенство котораго въ ритмическомъ отношеніи ручается священное имя Пушкина, не состоитъ ли изъ чередованія дактилей и хореевъ, никакою метрикой не оправдываемаго? Не можемъ мы пропустить и многихъ стихотвореній нашихъ современниковъ, Блока, напримѣръ, у котораго однимъ изъ любимыхъ ритмическихъ пріемовъ является переходъ отъ трехдольныхъ стопъ къ двудольнымъ, особенно отъ анапеста къ ямбу. Наконецъ, стихотворенія В. Иванова: «Хвала Солнцу» и «Атика и Галилея» (Cor Ardens I. М. 11, стр. 11 и 62) могутъ почитаться образцовыми примѣрами ритмики, свободной какъ отъ какихъ-либо стопъ, такъ и отъ какой-либо симметріи въ количествѣ слоговъ по стихамъ.

Дѣйствительность достиженія евритміи полнымъ разрывомъ оковъ Ломоносовской метрики—налицо и вполне соответствуетъ общему опредѣленію ритма, данному выше.

Приведеніе примѣровъ третьяго изъ раньше указанныхъ мыслимыхъ случаевъ соотношенія ритма и метра, а именно аритміи при соблюденіи метра, затрудняется тѣмъ, что случаи соблюденія метра на сколько-нибудь значительномъ пространствѣ стиховъ слишкомъ рѣдки. Въ амфибрахіяхъ Надсона можно бы найти соответствующіе образцы. Однако, показавъ возможность второго случая соотношенія — ритма безъ метра—я

косвенно выяснилъ, что безусловно выдержанный метръ, если онъ не оживленъ ритмомъ (что относится къ первому типу соотношенія), долженъ оставлять впечатлѣнїе правильнаго раскачиванія и соответственно не-пріятно дѣйствовать на душу.

Цѣлью предыдущаго изложенія было утвердить то положеніе, что очарованіе русскому стиху сообщаетъ не признакъ метра, а признакъ ритма. Въ чемъ же тогда, однако, значеніе метра, почему столь много людей считается съ нимъ и не было ли бы лучше отвести его вовсе? Что такое метръ? Метръ, это инерція ритма. Волненіе не останавливается сразу, вслѣдъ за прекращеніемъ дѣйствія вызвавшей его силы, оно продолжается, но скоро въ немъ исчезаютъ слѣды отдѣльныхъ воздѣйствій, а все оно, распредѣлившись по равнодѣйствующей образовавшихъ его силъ, становится равномернымъ, по прямымъ радіусамъ расходящимся и легко измѣряемымъ. Такъ бываетъ и въ человѣкѣ: когда прекратится дѣйствіе сильныхъ порывовъ, гнувшихъ выраженія души въ самыя сложныя формы, душа не сразу перестаетъ колебаться, но колебанія становятся ровными, инертными. Такъ и метръ: въ зависимости отъ характера ритма, его инерціей могутъ быть то ямбы, то хорей, то дактили и пр. Метрическая схема помогаетъ открывать равнодѣйствующую ритма; она, кромѣ того, позволяеть, отправляясь отъ нея, войти въ область того или другого типа ритма. Она часто является ключомъ ритма: привлекая вниманіе разительной очевидностью чередованія, метръ говоритъ слушателю, что слѣдовало бы приготовить душу къ воспріятію ритма и соответственно настроить ее. По сказанному, метръ, съ одной стороны, вводитъ насъ въ ритмъ, съ другой, онъ заступаетъ мѣсто послѣдняго, когда душа не творитъ ритма, а подъ симметричныя качанія метра или засыпаетъ и утихаетъ, или, затихнувъ, собираетъ силы для новаго творческаго порыва.

Согласно этому, метръ весьма удобенъ въ качествѣ основы для ритмическаго творчества. Употребленіе рискованнаго ритма, то-есть такого, переводъ котораго въ метръ не возможенъ въ любую минуту, особенно кстати въ лирикѣ и въ трагедіи, наконецъ, во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда, по обстоятельствамъ, на извѣстномъ пространствѣ строкъ не приходится разставаться съ непосредственнымъ ритмомъ внутреннихъ движеній. Тамъ же, гдѣ можетъ возникнуть необходимость въ разсказѣ, въ сообщеніи мыслей, почему-либо не несомыхъ въ данное время на волнахъ духа, болѣе умѣстенъ ритмъ на силлабической метрической основѣ, то-есть выдерживаніе определенной длины стиховъ, при которомъ имѣется возможность между душевными порывами легко переходить къ инертному колебанію метра.

Въ заключеніе стоитъ сказать слѣдующее: разъ наличность евритміи устанавливается психическимъ моментомъ, то, значить, она обуславливается не какими-либо формальными признаками, но способностью души къ строю. Въ такомъ случаѣ передъ нами безпредѣльное дикое поле не воздѣланныхъ ритмическихъ возможностей. Человѣчeskій духъ неустанно развивается, и всѣ высшія блага, наличность которыхъ такъ же, какъ, по-моему, и наличность ритма, опредѣляется внутреннимъ признаніемъ, разрастаются и охватываютъ все большую и большую область явленій. На той короткой памяти человечества, которою обладаемъ мы, безпредѣльно расширились царства красоты: можно, кажется, вести хронологію тому, когда стала к р а с о т о ю видъ съ высоты горы на родную землю, когда к р а с о т о ю стала заря, когда сдѣлалось к р а с о т о ю выраженіе лица и такъ далѣе. Все ширятся области, вновь и вновь захватываемыя нравственностью, правомъ и религіозными отношеніями; безпредѣльно распространяется область искусства—и по многообразію явленій, вовлеченныхъ въ его кругозоръ и по многообразію приѣмовъ. Растетъ и будетъ расти область ритма, и потому, когда у насъ появляется желаніе раздвинуть рамки стихосложенія, не слѣдуетъ ли намъ довѣрчиво давать руку свободному ритму, который бы велъ насъ; онъ, можетъ быть, приводилъ бы и къ новымъ метрическимъ схемамъ—чтобы снова оставить ихъ позади.

Н. В. Недоброво.

Общество ревнителей художественнаго слова въ Петербургѣ.

Общество въ 1912 году собиралось пока три раза.

18-го января вечеръ былъ посвященъ издалеку пріѣхавшему въ Петербургъ Ю. Н. Верховскому, и мы съ радостью приняли одного изъ усерднѣйшихъ нашихъ сочленовъ. Сперва Ю. Н. Верховскій прочелъ пять стихотвореній, изъ числа написанныхъ въ Тифлисѣ; они были приветствованы Обществомъ, какъ свидѣтельство неустаннаго преуспѣянія ихъ автора на пути подлинной, узывающей душу, лирики.

Затѣмъ, Ю. Н. Верховскій сдѣлалъ сообщеніе объ основныхъ типахъ лирическаго творчества. Такихъ типовъ, по замѣчанію докладчика, три: пластическій, музыкальный и синтетическій, при чемъ послѣдній можетъ быть называемъ также «ямбическимъ»—ему во многихъ случаяхъ присущъ

элементъ краснорѣчія и мысли, искони находившій себѣ пристойный стихъ именно въ іамбѣ (діалогическія части эллинской трагедіи, Архилохъ). Докладчикъ, стремясь установить поэтику каждаго изъ этихъ типовъ, указывалъ, что типу пластическому отвѣчаетъ впечатлѣніе мастерства, а музыкальному—вдохновенной импровизаціи. Ю. Н. Верховскій производилъ затѣмъ, согласно съ изложеннымъ, классификацію русскихъ лириковъ, при чемъ, выдѣляя Пушкина, какъ поэта всеобъемлющаго, называлъ среди его современниковъ: пластикомъ—Дельвига, пѣвцомъ—Языкова и іамбистомъ—Баратынского; въ современности представителями этихъ типовъ соответственно являются: Брюсовъ, Бальмонтъ и Сологубъ.

Въ преніяхъ приняли участіе: Е. В. Аничковъ, В. И. Ивановъ, В. А. Пясть и пишущій эти строки. Изъ обсужденія доклада выяснилось, что опредѣленіе третьяго типа лирики не удовлетворило собранія. Указывалось, что онъ долженъ быть установленъ не какъ синтетическій, но какъ самостоятельный и могъ бы быть опредѣленъ, какъ интеллектуально-эмоціональный. Далѣе, изъ того, что признаки, приписываемые каждому изъ трехъ типовъ (пластическому, музыкальному и интеллектуальному) не исключаютъ другъ друга, дѣлался выводъ, что могутъ быть стихотворенія, принадлежащія сразу къ двумъ, а то и ко всѣмъ тремъ родамъ, въ зависимости отъ чего установленіе рядомъ съ ними синтетическаго типа было бы методологической ошибкой. Какъ примѣръ стихотворенія чисто интеллектуальнаго характера, приводились стихи Баратынскаго: «Все мысль, да мысль! Художникъ бѣдный слова...», и какъ примѣръ стихотворенія, подходящаго подъ всѣ типы,—тютчевское: «Какъ океанъ объемлетъ шаръ земной...» Кромѣ того, говорилось, что по намѣченнымъ группамъ можно распредѣлять отдѣльныя произведенія, но не поэтовъ. Распредѣленіе послѣднихъ непременно будетъ произвольнымъ, такъ какъ у всякаго найдутся стихи разнородные. Что касается до связи каждаго изъ типовъ лирики съ нѣкоторою совокупностью творческихъ прѣмовъ, то этой связи было удѣлено особое вниманіе и высказывались надежды, что изъ наблюденій, производимыхъ въ этомъ направленіи, можно будетъ извлечь весьма цѣнные выводы.

Во второй разъ Общество собралось 28-го января, наканунѣ 75-лѣтія смерти Пушкина. Открывая засѣданіе В. И. Ивановъ помянулъ о печальной годовщинѣ и слова его были приняты Обществомъ съ подобающимъ чувствомъ.

Затѣмъ выступилъ Б. Н. Бугаевъ (Андрей Бѣлый), ознакомившій собраніе съ работами по изслѣдованію пятистопнаго ямба, производимыми москов-

скимъ кружкомъ, который по методу, изобрѣтенному докладчикомъ и объясненному въ книгѣ его: «Символизмъ», изучаетъ ритмъ русскихъ поэтовъ. Докладчикъ сообщилъ, что установленные имъ ко времени изданія книги приемы работы надъ ритмомъ подвергнуты кружкомъ дальнѣйшему усовершенствованію, при которомъ устраненъ личный изслѣдовательскій произволъ, чѣмъ создается возможность коллективной работы; установлено также болѣе справедливое отношеніе къ отдѣльнымъ метрически правильнымъ строкамъ, которыя теперь уже не представляются чѣмъ-то въ родѣ ритмическихъ проваловъ, но включаются въ общую структуру ритма. Б. Н. Бугаевъ указалъ въ частности на изобрѣтенный членомъ кружка, А. Барановымъ, способъ, путемъ вычисленія нѣкотораго отношенія между строками какъ метрически выдержанными, такъ и содержащими отступленія отъ метра, выводить числовые для каждой строфы показатели и на основаніи ихъ вычерчивать кривую ритмической волны всего стихотворенія. Примѣненные докладчикомъ образцы примѣненія описаннаго способа давали восчувствовать что-то основное по отношенію къ каждому стихотворенію; однако, должно сказать, что методъ г. Баранова представляется отысканнымъ ошупью и недостаточно вывѣреннымъ.

Собственно о пятистопномъ ямбѣ докладчикъ сообщилъ, что, какъ и слѣдовало ожидать, чаще всего въ этомъ стихѣ теряетъ удареніе четвертая стопа (соотвѣтствующая по ритмическому значенію третьей стопѣ четырехстопнаго ямба) и рѣже всего—третья (соотвѣтствующая второй четырехстопнаго). Въ ритмическомъ развитіи каждаго поэта намѣчается сначала повышеніе числа неударяемыхъ стопъ—до извѣстной точки развитія, обыкновенно недалеко отстоящей отъ смерти поэта, когда наступаетъ обратное теченіе; но пристальное вглядываніе въ это теченіе позволяетъ разглядѣть, что падаетъ лишь число неударяемыхъ четвертыхъ стопъ, гдѣ ускоренія имѣютъ малое ритмическое значеніе, число же неударяемыхъ стопъ на прочихъ мѣстахъ, и особенно третьемъ, повышается. Въ виду нѣкоторыхъ сообщенныхъ докладчикомъ данныхъ о паузныхъ формахъ при ускореніяхъ, а равно о размѣщеніи цезуръ, В. И. Ивановъ предложилъ вопросъ: разграничивается ли московскій кружокъ изслѣдованія надъ пятистопнымъ ямбомъ съ неподвижной цезурой на второй стопѣ и надъ тѣмъ же стихомъ съ переходящей цезурой? Б. Н. Бугаевъ отвѣтилъ, что такого разграниченія не производится.

По этому поводу стоитъ замѣтить, что результаты статистическаго изслѣдованія пятистопнаго ямба будутъ сбиты и затемнены, если вся статистика не будетъ вестись совершенно порознь, по отношенію къ каждому

изъ родовъ пятистопнаго стиха: съ неподвижною цезурою и съ подвижною. Дѣло въ томъ, что неподвижная цезура безусловно предопредѣляетъ паузные формы въ случаѣ ускоренія на второй и третьей стопахъ, а именно для второй стопы форму «с», а для третьей—«а»^{*)}). Такимъ образомъ, подсчетъ паузныхъ формъ по обоимъ родамъ пятистопнаго ямба безъ различія, во-первыхъ, приведетъ къ провозглашенію хромого закона, что по какой-то таинственной причинѣ, но безусловно, на 2-й стопѣ преобладаетъ паузная форма «с», и на третьей—«а»; во-вторыхъ, будетъ незаслуженно затемнена игра паузныхъ формъ, возможная въ стихѣ, съ подвижной цезурой. Но неподвижная цезура, черезъ посредство паузныхъ формъ, можетъ оказывать вліяніе и на самое расположеніе неударяемыхъ стопъ. Такъ, цезура на второй стопѣ, неизбежно осложняя трудное ускореніе на третьей стопѣ трудною же паузною формою «а», естественно понижаетъ неударяемость этой стопы, и потому неударная третья стопа въ стихѣ съ неподвижной цезурой стоитъ двухъ такихъ же въ иномъ стихѣ. А при огульномъ подсчетѣ разность ихъ значеній сотрется. Въ подтвержденіе мысли о необходимости изучать каждый родъ пятистопнаго ямба порознь можно бы привести и другія соображенія.

Затѣмъ Б. Н. Бугаевъ сообщилъ собранію свои, производящія глубочайшее впечатлѣніе, наблюденія надъ эпитетами, сравненіями и метафорами, которыми высказываютъ свое чувствованіе природы Пушкинъ, Тютчевъ и Баратынскій. И ясно предстали: съ полнымъ самообладаніемъ художника видящій природу Пушкинъ, миеотворецъ Тютчевъ и Баратынскій, въ задумчивости о человѣкѣ относящійся къ природѣ чутко, просто, но и бѣдно.

Третье засѣданіе было 18-го февраля и было посвящено чтенію и обсужденію докладовъ В. И. Иванова и В. Н. Бугаева о символизмѣ. Содержаніе этихъ докладовъ не излагается, такъ какъ они легли въ основаніе статей, напечатанныхъ тѣми же авторами въ № 1 «Трудовъ и Дней».

Въ преніяхъ приняли участіе: В. А. Пясть, В. А. Чудовскій, Д. В. Кузьминъ-Караваевъ, С. М. Городецкій и Н. С. Гумилевъ. Двое первые говорили, какъ, въ основномъ, единомышленники докладчиковъ, г-да же Кузьминъ-Караваевъ, Городецкій и Гумилевъ выступили съ возраженіями. Д. В. Кузьминъ-Караваевъ усматривалъ въ мысляхъ докладчиковъ призывъ поэзіи къ достиженію несоотвѣтствующихъ ей цѣпей, и, защищая чистое искусство, предостерегалъ поэзію отъ выхода на площадь и вмѣша-

^{*)} Способъ обозначенія паузныхъ формъ установленъ въ «Символизмѣ», стр. 278.

тельства въ шумящую тамъ жизнь. С. М. Городецкій протестовалъ противъ символизма во имя мива и находилъ, что символисты самораспинаются въ своемъ стремленіи въ запредѣльную даль. Въ концѣ своей рѣчи, С. М. Городецкій сказалъ слова, которыхъ воспроизвести точно я не сумѣю, но въ которыхъ заключалась формула полнаго его обособленія отъ символизма. Н. С. Гумилевъ также заявилъ о своемъ отрицательномъ отношеніи къ символизму.

По поводу этихъ рѣчей изъ среды собранія было замѣчено, что главное значеніе докладовъ В. И. Иванова и Б. Н. Бугаева заключается въ большой отталкивательной ихъ силѣ, вслѣдствіе которой они, быть-можетъ, помогутъ стоящей на очереди перегруппировкѣ поэтическихъ силъ.

Б. Н. Бугаевъ и В. И. Ивановъ выступили съ краткими заявленіями, изъ которыхъ стало видно, что никакихъ, по ихъ мнѣнію, гетерономныхъ цѣлей поэзія преслѣдовать не должна, а что цѣли ея—поскольку онѣ существуютъ—въ поля нынѣшнихъ нормъ: онѣ — метаномны. Что до площади, то оба докладчика завѣрили, что приглашенія къ выходу на нее они не имѣли въ виду дѣлать. Кромѣ того, В. И. Ивановъ, въ отвѣтъ С. М. Городецкому, сказалъ, что мивотворчество есть, по отношенію къ символизму, частный случай, такъ какъ мивъ—это символъ, но символъ движущійся, или дѣйствующій. Наконецъ, по поводу отталкивательной силы нѣкоторыхъ положеній, содержащихся въ докладахъ, В. И. Ивановъ заявилъ, что введеніе этой силы въ его мысли было произведено преднамѣренно.

Н. В. Недоброво.

Маленькій юбилей одной «странной» книги.

(1902—1912).

Весною 1902 года вышло въ свѣтъ произведеніе неизвѣстнаго автора подъ необычнымъ заглавіемъ Д р а м а т и ч е с к а я с и м ф о н і я. Впрочемъ, загадочнымъ прозвучало и самое имя автора Андрей Б ѣ л ы й. а изданіе книги въ «декадентскомъ» С к о р п і о н ѣ довершило въ глазахъ читающей публики характеристику этого страннаго явленія на литературномъ небосклонѣ. Несмотря, однако, на причудливость с и м ф о н і я была распродана, прочитана, рецензирована (одними—въ качествѣ курьеза, другими—въ качествѣ... пасквиля) и спрятана въ книжные шкапы. Почти никто не понялъ, о чемъ она пѣла, не предчувствовалъ того, что могло

значить ея формальное устремленіе для будущаго, не предвосхищаль въ ней строфъ Пепла и Урны, страницъ Серебрянаго Голубя, литературныхъ портретовъ Арабесокъ и Луга зеленого, наконецъ, самыхъ теоремъ Символизма...

Послѣ драматической Андреемъ Бѣлымъ было написано еще три симфоніи. Послѣдняя изъ нихъ—Кубокъ мятежей довела геніально созданные приемы до головокружительной виртуозности, до микроскопической выработки самыхъ утонченныхъ подробностей, до своего рода словеснаго хроматизма и энгармонизма; до магически дѣйствующихъ полутоновъ и полутѣней, которые то сгущаются въ невиданныя краски и уплотняются до осязательныхъ натуралистичныхъ образовъ, то ускользаютъ вовсе съ поля зрѣнія и своими метаморфозами стираютъ даже для самаго зоркаго ока границу между міромъ повседневной дѣйствительности и міромъ потустороннимъ... Четвертая симфонія есть то, что нѣмцы называютъ *Kabinettstück*; ее надо внимательно изучать, какъ философскую систему или трактатъ по математикѣ; кажется, ее надо выучить наизусть, чтобы вполне оцѣнить ея грандіозную и въ то же время кружевную структуру и, овладѣвъ послѣднею, пробиться къ идеѣ съ ея темами и понять необходимость ихъ сложнаго развитія...

Не даромъ самъ авторъ въ предисловіи недоумѣваетъ, «есть ли предлагаемая симфонія художественное произведеніе или документъ состоянія сознанія современной души, быть можетъ любопытный для будущаго психолога?»

Съ точки зрѣнія симфонизма Андрея Бѣлаго Кубокъ мятежей, конечно, наиболѣе совершенная и роскошная постройка: очевидно въ этомъ направленіи не только нельзя слово вытягивать и изгибать еще дальше (и необходимости въ этомъ нѣтъ), но невозможно и такое же повторное орудованіе (конечно, на другія темы и съ другими настроеніями). Словесная симфонія дошла до своей грани и, какъ цѣлое, она возможна еще, пожалуй, въ томъ случаѣ, если ея «изобрѣтатель» вернется къ простотѣ своихъ первыхъ двухъ симфоній; но самый симфонизмъ, какъ приемъ, болѣе или менѣе ярко использованный Андреемъ Бѣлымъ въ отдѣльныхъ мѣстахъ другихъ произведеній, конечно, неистощимъ...

Вотъ почему Симфонія драматическая, какъ первый въ литературѣ и притомъ сразу удавшійся опытъ новаго формальнаго творчества, надолго сохранить свою свѣжесть, и годъ изданія этой первой книги Андрея Бѣлаго долженъ быть отмѣченъ не только, какъ годъ появленія на свѣтъ его музыки, но и какъ моментъ рожденія своеобразной поэтической формы.

А тѣ немногіе, которые не ограничились въ свое время тѣмъ, что отмѣтили оригинальную и упрямую выдержанность формы, но схватили и символическое цѣлое симфоніи, конечно, никогда не въ состояніи забыть ея «безпредметной нѣжности»; для нихъ «золотая зорька», показавшаяся на вечернемъ горизонтѣ весенняго неба въ 1902 году, никогда не можетъ погаснуть, ибо она вѣчно возвращается въ душу того, кто разъ «безцѣльно сгоралъ» въ ея «закатномъ блескѣ», и не затмить ее никакой свѣтъ будущихъ творений созрѣвшаго таланта; годъ будетъ уходить въ вѣчность за гсдомъ, а пѣсня, спѣтая ровно десять лѣтъ назадъ, будетъ напоминать о себѣ немолчно звучащимъ мотивомъ:

«И опять была юная весна. Внутри обители высился розовый соборъ съ золотыми и бѣлыми главами....

«Шумѣли деревья надъ одинокими покойниками.

«Это было царство застывшихъ слезъ.

«И опять, какъ и годъ тому назадъ, у краснаго домика цвѣла молодая яблоня бѣлыми душистыми цвѣтами.

«Это были цвѣты забвенія болѣзней и печалей, это были цвѣты новаго дня...»

Эмилій Метнеръ.

ИНВЕКТИВЫ

на музыкальную современность.

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

I.

Практическій эстетикъ, стоящій на артистической точкѣ зрѣнія, обязанъ, хотя бы съ рискомъ ошибиться и нарушить тотъ или иной параграфъ научно-философскаго устава, указать границу, раздѣляющую область вкуса, о которомъ не спорятъ, а если спорятъ, то не приходятъ къ соглашенію, и эстетическаго разумѣнія или постиженія, въ области котораго возможны не только споры, но и безспорность. Эта граница можетъ быть указана лишь приблизительно, такъ какъ она представляетъ собою не четкую

линію, а расплывчатую полосу, которая образуетъ какъ бы третью область, гдѣ спорность и безспорность переплелись. Наиболѣе удаленными отъ пограничной полосы моментами являются въ сторону спорнаго вкуса: прекрасное, а за нимъ возвышенное и другія «эстетическія категоріи», или «модусы эстетической цѣнности»; въ сторону долженствующаго быть безспорнымъ эстетическаго разумѣнія: мастерство, а за нимъ богатство, сила и самобытность элементарнаго творчества; артистичность, органичность, народность, вообще индивидуально-коллективный моментъ искусства занимаютъ пограничную область, въ которой, понятно, и ведется главнымъ образомъ борьба за преобладаніе того или другого типа искусства, борьба, гдѣ вкусы сражаются тѣмъ успешнѣе, чѣмъ большую поддержку тотъ или иной изъ нихъ въ правѣ встрѣтить въ разумѣніи. Японокій музыкантъ не обязанъ усматривать прекрасное въ пятой симфоніи Бетховена или возвышенное въ Гибели боговъ, но плохъ тотъ нѣмецкій живописецъ, который сталъ бы отрицать мастерство и элементарное творчество Хиская.

*

Нынѣ идетъ генеральное сраженіе въ пограничной области между музыкальнымъ германизмомъ (относительно не узко національнымъ, а потому и способнымъ оплодотворить звуковое творчество родственныхъ народовъ) и музыкальнымъ модернизмомъ (безпочвеннымъ продуктомъ международной «всечеловѣческой» виртуозности и лжевиртуозности)... Побѣдить подлинное, ибо пораженіе его означало бы, что предчувствіе о наступленіи въ музыкальномъ искусствѣ гибели боговъ не обмануло Антона Рубинштейна.

*

Возникаетъ вопросъ: не находится ли музыка еще всецѣло въ періодѣ калликраціи? Принципъ послѣдней, какъ извѣстно, поставленъ съ особою отчетливостію Винкельманомъ: «Schönheit ist der höchste Endzweck und der Mittelpunkt der Kunst». (Красота есть высочайшая послѣдняя цѣль и средоточіе искусства). Діаметрально противоположный этому,—принципъ «панэстетизма», взятый отвлеченно, конечно, привлекателенъ своею величественностію и широкостію, но на практикѣ онъ быстро ведетъ къ паденію всякое искусство и въ особенности музыкальное. Несомнѣнно, что изъ всѣхъ искусствъ музыка—наиболѣе аристократична и болѣе калликраптична. Но это не означаетъ, что она неспособна къ возвышенному или должна избѣгать его. Кантъ ошибочно считаетъ музыку только

искусствомъ прекраснаго и отчасти пріятнаго. Конкретно-возвышенное не есть нѣчто исключющее красоту, а только нѣсколько отступающее отъ послѣдней въ сторону не противорѣчиваго, а противоположнаго и болѣе неограниченнаго начала. Поэтому безспорнымъ остается лишь одно, что очертанія береговъ Прекраснаго не могутъ быть безнаказанно забываемы тѣмъ, кто осмѣлился унести въ открытое море Возвышеннаго, въ особенности если это море—звуковое.

*

Въ связи съ этимъ стоитъ вопросъ о безобразномъ или уродливомъ (*Das Hässliche*) въ музыкѣ. Безобразное дается въ искусствѣ въ большинствѣ случаевъ, какъ характеристичное, почему для музыки здѣсь и нѣтъ особаго вопроса. Возведеніе безобразнаго, какъ таковаго (чистый видъ его) въ принципъ, настойчивое сочетаніе его съ возвышеннымъ и трагическимъ, почти никогда не удастся, и самое стремленіе къ этому, свидѣтельствуя только о неутолимой жадѣ по прекрасному, есть поэтому очевидный надрывъ и вывертъ, а слѣдовательно, является или преходящимъ моментомъ въ развитіи отдѣльнаго художника или признакомъ преждевременнаго конца его творчества. Въ музыкѣ чистый видъ безобразнаго неосуществимъ вовсе и приводитъ просто къ «чистому безобразію»; категорія теряетъ трагическій оттѣнокъ и становится чѣмъ-то отвратительнымъ или грубо смѣшнымъ. Вопросъ начинается, слѣдовательно, съ того, что именно въ музыкѣ является характеристично-безобразнымъ и способна ли музыка дать даже такъ ослабленную антитезу прекраснаго, не перекидываясь въ категорію комическаго. Кажется, что въ чистой музыкѣ характеристично-безобразное понятно лишь съ оттѣнкомъ юмора и комизма, въ драматической же и въ программной этотъ оттѣнокъ можетъ и отсутствовать, но взаимнѣе его законъ контрастированія, особенно властный какъ разъ въ музыкѣ, требуетъ тогда для общаго равновѣсія композиціи яркихъ элементовъ прекраснаго, что, кстати сказать, несравненно труднѣе проявить и тѣмъ болѣе тому, кто вообще склоненъ къ характеристичному. Дракону Фафнеру должна быть противопоставлена лѣсная птичка. Можно было бы и привести примѣръ *Мейстерзингеровъ*, если бы партія Бекmesserа не была пропитана такимъ комизмомъ. Разсмотрѣніе того, что именно является въ музыкѣ характеристично-безобразнымъ, тѣсно связано съ техническими вопросами о средствахъ музыкальной изобразительности, а потому здѣсь можно коснуться этой задачи лишь со стороны отрицательной. Именно надо отмѣтить, что, давая характеристично-

безобразное, вовсе незначѣмъ вмѣстѣ съ красотой выбрасывать изъ композиціи и самой музыку, какъ это дѣлаетъ Рихардъ Штраусъ; это — очень дешевый способъ; тѣмъ-то и цѣненъ Мусоргскій, что онъ почти никогда не покидаетъ элементовъ своего искусства; или эти элементы не покидаютъ его? Въ самомъ дѣлѣ, можетъ ли рожденный музыкантъ когда-либо сбросить съ себя музыку?

*

Пониманіе и наслажденіе, усвоеніе и умѣніе въ искусствѣ начинаются съ элементовъ и завершаются элементами. Начинаютъ съ упражненія въ элементахъ, поверхностно взятыхъ, школьно приготовленныхъ; затѣмъ дѣлаютъ отступленія въ сторону «ч т о» и «к а к ъ», въ сторону содержанія, выраженія, законченности, характерности, стилистичности и т. п.; и завершаютъ новымъ углубленнымъ постиженіемъ свободно воспринятыхъ элементовъ. Тогда обнаруживается сокровенный эстетическій смыслъ, интимная значимость какого-нибудь амфибрахія или септакорда, enjambement'a или синкопы.

*

Казалось бы, что наличность элементовъ, ихъ новизна, автономность ихъ сочетаній, ихъ размѣръ и размахъ, индивидуальность и органичность (неразложимость) образованія и т. д., что все это, или отсутствіе и недостатокъ этого, независимо отъ вкусовыхъ «да» и «нѣтъ», должно было бы констатироваться въ болѣе или менѣе объективно обязывающихъ критическихъ описаніяхъ. Между тѣмъ практика словно опровергаетъ сдѣланное предположеніе. Читая современныя рецензіи или помѣщаемыя въ концертныхъ программахъ разборы исполняемыхъ произведеній, въ особенности, если анализирующіе и анализируемые — модернисты, подчасъ диву даешься, какъ могло въ такой мѣрѣ ослабѣть ощущеніе элементовъ. Нечего ссылаться на критиковъ, въ свое время отрицавшихъ, напримѣръ, мелодическій даръ у Бетховена, а затѣмъ у Вагнера: теперешнее положеніе вещей ничего общаго не имѣетъ съ двумя указанными историческими моментами; тогда консерватизмъ и коллективизмъ преобладали надъ «эволюціонизмомъ» и индивидуализмомъ; не признавая элементарнаго творчества за Бетховеномъ и Вагнеромъ, критики въ дѣйствительности отрицали въ нихъ наличность трафаретовъ, школьно обработанныхъ элементовъ, а не постигнутыхъ по существу. Сейчасъ наблюдается почти обратное: въ особенности модернистическіе критики склонны съ распростертыми

объятіями привѣтствовать все новое и съ тѣмъ большимъ воодушевленіемъ, чѣмъ это новое менѣе походить на старое, такъ что «ни на что» не похожее канонизируется уже прямо заживо; слѣдовательно, удивляться приходится вовсе не на тѣхъ, которые по наивности или вполне сознательно и разумно протестуютъ противъ модернистическихъ композицій, а на тѣхъ, кто наивно (или издѣваясь про себя) выписываетъ добросовѣстно въ какомъ-нибудь программномъ «психологико-тематическомъ» анализѣ случайный наборъ нотъ въ качествѣ «темы» псевдосимфоніи Р. Штрауса и, процитировавъ, начинаетъ нудно «вчувствовать» (einfühlen) въ эту нѣжить; но удивленіе еще вырастаетъ, когда тѣ же самые аналитики оказываются лишенными всякаго чувствилища въ отношеніи къ тѣмъ (безразлично: старымъ или новымъ) композиціямъ, въ которыхъ творчество элементовъ (напримѣръ, яркіе мелодическіе и тематическіе образы)—вполнѣ осязательно и ясно, какъ на ладони.

*

Наше время особенно часто заявляетъ о «недоказуемости» и объявляетъ «дѣломъ вкуса» то, что вполнѣ конкретно-наглядно и установленіе личности или отсутствія чего («Demonstrationes ad oculum» Баумгартена) не зависитъ вовсе отъ вкусового различія.

Какимъ же образомъ модернисты, улавливая мелодику въ безсмысленной запутанности гопосовъ, напримѣръ, у Регера, могутъ съ пренебреженіемъ относиться къ тѣмъ авторамъ, у которыхъ мелодія при всей индивидуальности и необыденности очертаній уловима слухомъ безъ особаго труда (что, какъ извѣстно, является по Аристотелю однимъ изъ условій красоты: *ἡμῶν τε καὶ τῶν ἄλλων*; см. *Περὶ ποιητικῆς*)? Современники Бетховена или Вагнера, отрицавшіе въ нихъ мелодическій даръ, пребывали все-таки въ сферѣ музыки и имѣли отчетливое хотя и недостаточно широкое и глубокое понятіе и ощущеніе мелодіи; модернисты же явно вышли изъ сферы музыки, ибо нельзя ни логически ни артистически допустить, что модернистическое творчество находится все еще въ сферѣ музыки (только разросшейся), равъ модернистами утеряна воспримчивость къ тому, что уже безспорно находится въ этой сферѣ, но... ближе къ ея центру и дальше отъ периферіи.

*

Мелось опредѣляетъ «умопостигаемый» характеръ и «металлическую» цѣнность таланта. Въявляется заложенный въ немъ природный даръ пѣть

и связь этого дара съ остальными элементами. И Рихардъ Штраусъ долженъ опредѣляться своими жалкими и пошлыми мелодіями, количество которыхъ онъ недавно такъ увеличилъ, написавъ К а в а л е р а Р о з ы, ибо все остальное въ немъ есть безпочвенный виртуозный произволь, стоящій въ качествѣ повышения цѣнности лишь немногимъ дороже той рекламы, съ помощью которой искусственно набивалась цѣна его произведеніямъ... Въ концѣ концовъ, если ритмическая, гармоническая или иная еще какая-нибудь музыкальная идея или затѣя не порождаетъ изъ себя мелодіи (въ широкомъ смыслѣ слова), это свидѣтельствуетъ, что у автора данные элементы (ритмъ, гармонія) имѣютъ не с а м о с т о я т е л ь н о е значеніе, а только значеніе с а м о д о в л ь ю щ е е, значеніе полной оторванности, говорящей или о слабости природнаго дарованія или о нецѣльной личности.

*

Художественно-жизненные элементы органически связаны между собой, оттого они и имѣютъ самостоятельное значеніе.

*

Конечно, изъ всѣхъ элементовъ музыки мелодія всегда была и останется наиболѣе непостижимымъ въ своемъ существѣ. Мелодія есть то, что схватывается прежде всего и притомъ даже менѣе музыкальными (схватывается часто съ искаженіемъ элементовъ ритмическихъ и архитектурно-чeskихъ); въ то же время всего позже получаетъ признаніе новизна, самобытность именно м е л о д і и, въ особенности, если она выступаетъ въ пьесѣ не въ одиночествѣ, а сопровождаемая другими, и не обнаженно, а богато разубранная гармоническимъ и инструментаторскимъ мастерствомъ и какъ бы скрытая за воздушной тканью, трепещущей отъ множества неустанно возникающихъ ритмическихъ сочетаній. Такъ было съ мелодикой Вагнера...

*

Оригинальная мелодія есть то, что встрѣчается наиболѣе рѣдко, что несутъ съ собою только сильнѣйшіе, а слѣдовательно и свободнѣйшіе, но въ то же время отношеніе къ мелодіи (какъ со стороны цѣнителей и исполнителей, такъ и со стороны подражательныхъ композиторовъ) являетъ собою одинъ изъ рѣдкихъ примѣровъ дурного консерватизма. Въ то время какъ прислушивались къ новымъ образцамъ другихъ элементовъ, принимали ихъ, отмѣчали въ исполненіи и подражали имъ, продолжали однако сохранять въ душѣ трафареты прежней мелодичности. Такъ, долго зву-

чали еще (въ особенности въ Россіи) сладкіе итальянизмы, когда во всемъ-остальномъ уже царили начала нѣмецкой музыки.

*

Можно думать, будто мелодія, разъ только она своя, вѣщаетъ болѣе глубоко, опредѣленно, рѣшительно о своемъ, о томъ, о чемъ въ «своей» гармоніи только намекается; будто мелодія болѣе рѣзко отмежевывается отъ не своего, такъ что совсѣмъ уже не свои испытываютъ двойное чувство досады: отъ воздвигаемыхъ передъ ними границъ и отъ происходящаго отсюда (но впрочемъ вполне преодолимаго) препятствія къ обзорѣнiю расположеннаго за этими границами. Здѣсь вступаетъ въ свои справедливыя права вкусъ (собираательный или личный), однако справедливость эта въ особенности въ случаѣ вкусового отрицанія, оставаясь только инстинктивной, не осмысливаясь до приговора: «чѣмъ лучше, тѣмъ хуже» или «чѣмъ хуже, тѣмъ лучше», можетъ обратиться въ высшую несправедливость, которая выражается въ томъ, что вмѣсто о т в е р ж е н і я констатированнаго (разъ вкусъ говоритъ «нѣтъ») о т р и ц а е т с я самая наличность того, чего не констатировать казалось было бы невозможнымъ. Такъ, часто въ особенности теперь, нѣтъ ушей именно для мелодіи, несмотря на то, что существованіе ея образовъ или ихъ отсутствіе можетъ быть отчетливо показано каждымъ музыкальнымъ человѣкомъ, не слѣдующимъ слѣпо своему вкусу, подсказывающему ему нерѣдко да тамъ, гдѣ—почти нѣтъ, и нѣтъ тамъ, гдѣ—больше, чѣмъ да. Образцовымъ рѣшеніемъ критической задачи съ приговоромъ «чѣмъ лучше, тѣмъ хуже» является знаменитый и въ свое время вызвавшій въ Россіи такое негодованіе отзывъ Ганслика о темѣ финала скрипичнаго концерта Чайковскаго. Гансликъ не отрицалъ мелодіи, а отринулъ ее и чѣмъ безпощаднѣе онъ ее бранилъ, тѣмъ большую яркость онъ признавалъ за нею.

*

Мелодія есть, далѣе, то, трафаретъ чего усвоить несравненно легче, нежели трафаретъ другихъ элементовъ, и въ то же время мелодія есть то, движеніе въ чемъ—движеніе свободное, какъ бы законмѣрное и увѣренное, т.-е. автономное—менѣе доступно для изученія, нежели такое же обращеніе съ остальными элементами.

* *

Притвориться, что способенъ пѣть, какъ Шопень или Шубертъ, невозможно; заниматься сложеніемъ мотивовъ, внѣшне характеризующихъ

внѣшнее, манерныхъ и карикатурныхъ, дѣло не особенно замысловатое, но широкій просторъ какъ для непреднамереннаго обмана (вслѣдствіе наивнаго самообмана), такъ и для умышленнаго шарлатанства является собой псевдотематическое «изобрѣтеніе»: высиживаютъ темы, въ которыхъ ничего не сосредоточено, ничего не заложено, за которыми никогда не звучала мелодія, но которыя внѣшне сходны своею краткостью и на первый взглядъ словно незамѣтностью съ бетховенскими; но краткость эта—не отъ сжатости, а отъ нѣмощи (именно: пройти еще нѣсколько мелодическихъ шаговъ дальше безъ срыва) и незамѣтность эта—не отъ скрытой концентраціи, а отъ явнаго мелодическаго малокровія...

*

Н а у ч н ы я выраженія, метрика и ритмика, суть по сію пору условныя термины. Если профессоръ Лейпцигскаго университета, по каедрѣ исторіи и теоріи музыки, говоря о ритмикѣ, разумѣетъ моментъ длительности (—), а говоря о метрикѣ—моментъ вѣсомости (┘—или┘ ┘), то профессоръ Мюнхенскаго университета по каедрѣ исторіи и теоріи литературы поступаетъ наоборотъ. Предоставивъ ученымъ спорить до пришествія антихриста, Необходимо, однако, для практической оріентировки условиться, что разумѣть подъ ритмомъ и что—подъ метромъ. Ритмъ есть творческипервичный элементъ, нѣчто индивидуальное, врожденное, свободное въ своемъ движеніи, ирраціональное; онъ вноситъ формальное содержаніе въ предѣлы такта или превращаетъ послѣдній въ единицу своего болѣе широкаго движенія. Метръ является то однимъ изъ основныхъ размѣровъ, а то сочетаніемъ двухдольнаго размѣра съ трехдольнымъ, которое дѣлаетъ возможнымъ распределеніе болѣе сложнаго матеріала ритмическаго движенія; метръ есть нѣчто словно коллективистичное, согласно воспринимаемое, математически точно опредѣляющее рамки движенія, и является, такъ сказать, гистологіей музыкальнаго организма. Поэтому можно сказать, что метрическое разнообразіе есть результатъ ненасильственнаго согласованія богатаго живого ритма съ тактовымъ дѣленіемъ; но можно выразить ту же мысль и слѣдующимъ образомъ: только въ случаѣ свободнаго согласованія богатаго живого ритма съ тактовымъ дѣленіемъ (или съ дѣленіемъ на тактовые группы), получается ритмическая, цѣльность и ритмическій порядокъ. Вѣсомость (ударяемая нота сильной части такта) и длительность (цѣлая нота, дѣлимая на части по времени) вовсе не должны относиться одна исключительно въ вѣдомство ритма, другая исключительно

въ вѣдомство метра. Выражаясь отвлеченно, можно (конечно, съ приближенностью только) сказать, что ритмъ есть творческая идея, тактъ является безсодержательно-формальною грамматическою данностью музыкальной рѣчи, а метръ представляетъ собою неизбежный жизненный компромиссъ, безъ котораго невозможно воплощеніе ритма. Неподвижно схематизированъ ритмъ только на нотной бумагѣ; въ хорошемъ исполненіи выявляется его первичное творческое пульсированіе или, наоборотъ, обнаруживается отсутствіе въ немъ пульса, т.-е. его безжизненность, его изначальный трафаретно-метрическій характеръ; обнаруживается его гибкость, автономность, передаваемость, его угловатость, анархичность, невоплотимость. Но и пойманный, заключенный въ нотныхъ знакахъ и прочитываемый глазами, только грамматически отмѣчающими построеніе тактовъ и тактовыхъ чертъ, ритмъ не можетъ скрыть вполне ни своего богатства, ни своей бѣдности.

*

Ритмическаго богатства, сложности и разнообразія ритма трудно не замѣтить, но, во-первыхъ, отмѣчая его въ произведеніяхъ немодернистическихъ, за ритмомъ не слышать мелодіи; во-вторыхъ, смѣшиваютъ разсудочно приготовленныя тактовые схемы въ $\frac{7}{4}$ или въ $\frac{11}{4}$ съ творческимъ ритмомъ; послѣдній въ рукахъ высокоодареннаго мастера большею частью свободно укладывается въ нормальныхъ тактовыхъ построеніяхъ и ничего не теряетъ отъ этого въ своей оригинальности, а скорѣе выигрываетъ вслѣдствіе новыхъ попуудареній и синкопическихъ акцентовъ, связанныхъ со смѣной сильныхъ и слабыхъ частей такта; главное же — въ томъ, что въ нормальныхъ тактовыхъ построеніяхъ ритмъ приобретаетъ прочное русло, въ берегахъ котораго теченіе его становится болѣе упругимъ; вслѣдствіе чего открывается возможность для высокохудожественнаго эффекта: внезапно, естественно, ибо не покидая береговъ, то-есть не измѣняя тактового размѣра, дать перегибъ отъ почти неуловимой сложности къ первично-простому ритму, который какъ бы заданъ самимъ тактомъ.

*

Дирижеру выгодно быть тѣмъ, что въ психологіи называется «моторнымъ» типомъ; но отсюда далеко еще не слѣдуетъ, чтобы каждый моторный «типъ» воображалъ себя, что онъ можетъ стать дирижеромъ. Кстати сказать, ритмическая гимнастика, которою въ настоящее время такъ увлекаются, конечно, развиваетъ не столько внутреннюю духовную ритмичность, сколько

«моторность»,—способность сообразовывать свои движенія съ данными тактовыми размѣрами и комбинировать въ движеніяхъ эти размѣры. Это отнюдь не умаляетъ значенія ритмической гимнастики по системѣ Далькроза; независимо отъ огромнаго общаго психофизиологическаго воспитательнаго значенія она является крайне важнымъ, почти необходимымъ для большинства пособіемъ къ изученію музыки и особенно танца; надо внести только терминологическую поправку въ опредѣленіе ея задачи, ибо ритмъ въ тѣсномъ смыслѣ слова не создается упражненіемъ, и у кого его нѣтъ, тотъ черезъ ритмическую гимнастику пріобрѣтаетъ только метрическимо моторную сноровку и выправку, очень полезную, но отнюдь не способную, въ особенности для дирижера, замѣнить природную музыкальную ритмичность; дирижеръ же съ относительно слабой моторностью, но съ врожденнымъ специфическимъ ритмомъ быстро освоится съ внѣшней техникой своего дѣла и безъ ритмической гимнастики. (Кн. Сергѣй Волконскій помѣстилъ обстоятельную и весьма интересную статью объ этой гимнастикѣ въ Аполлонъ № 6, 1911; но статья эта, какъ явствуетъ изъ возраженія г. Д. Философова, при всей своей доказательности, представляется несерьезной для маловѣрныхъ; поэтому советую всѣмъ, кто не видѣлъ ритмическихъ упражненій, какъ можно скорѣе воочію убѣдиться въ справедливости восторженнаго отзыва кн. С. Волконскаго.)

*

Неустранимость Баха и отчасти другихъ классиковъ въ пользованіи гармоническими неправильностями объясняется преобладаніемъ и вліяніемъ полифоннаго стиля, который чѣмъ дальше, тѣмъ болѣе уступаетъ стилю гомофонному; одновременно съ этимъ постепенно исчезаетъ необходимость допущенія и иногда гармоническихъ неправильностей ради важнаго момента сочетанія значительныхъ темъ съ полной контрапунктической логичностью. Цѣлую коллекцію неправильностей немудрено отобрать изъ сочиненій Баха только потому, что этотъ композиторъ былъ полифонистомъ по преимуществу и притомъ невѣроятно плодовитымъ. Но сказать, что этими неправильностями сочиненія Баха были бы испещрены, какъ у Регера или Штрауса, конечно, нельзя. Далѣе, Регеръ является псевдополифонистомъ, такъ какъ никакой (ни новой своей, ни старой) контрапунктической логики у него нѣтъ; нѣтъ значительныхъ пластичныхъ мелодій, которыя жаль было бы измѣнять ради сохраненія гармонической чистоты, и нѣтъ, слѣдовательно, никакой борьбы между контрапунктомъ и гармоніей, а есть только формальная распущенность въ произвольномъ

сочетаніи угловатыхъ безсмыслицъ, происходящая отъ полного отсутствія музыкальной совѣсти, которою, впрочемъ, одарены могутъ быть лишь рожденные музыканты. Эстетически главное же заключается въ томъ, что ни Бахъ, ни другіе «классики», позволявшіе себѣ «гармоническія неправильности», не возводили этихъ неправильностей въ своеобразный анархическій канонъ, не видѣли въ этихъ неправильностяхъ никакой прелести, не пользовались ими въ цѣляхъ подтвержденія своей свободы и навѣрное совершали ихъ, скрѣпя сердце, ради сохраненія другого музыкальнаго элемента.

*

Гармонія геніальнаго новатора Скрябина (въ т. н. «предпоследнемъ періодѣ»), несмотря на сложность, изысканность и поразительную новизну, совершенно свободна отъ уродливыхъ и нечаянно жесткихъ «неправильностей»; самая возможность послѣднихъ какъ будто вытравлена съ корнемъ рукою взыскательнаго художника.

*

Что касается колебанія чувствительности къ тѣмъ или инымъ гармоническимъ грубостямъ, рѣзкостямъ и даже прямо къ фальши, то едва ли это всегда стоитъ въ связи съ характеромъ вѣка, съ развитіемъ, «прогрессомъ» или регрессомъ... Переченія Регера, чисто слуховое эстетическое констатированіе которыхъ вызываетъ со стороны модернистовъ упрекъ въ академизмѣ, звучали бы равно фальшиво и въ XVII и XVIII вѣкѣ... Узкоформально, конечно, всякое переченіе есть фальшь; артистически же фальшиво лишь такое переченіе, которое звучитъ фальшиво и притомъ въ контекстѣ, а не выхваченное изъ послѣдняго. Анализъ контекста всегда объяснить, почему одно переченіе простительно, а другое—нѣтъ... Надо слушать музыку любительски и синтетически; тогда истинно-фальшивыя переченія ударятъ по уху гораздо сильнѣе.

*

Пониженіе и повышеніе, происходяшія по ступенямъ, кажутся связнѣе нежели portamento, діатоническое—связнѣе чѣмъ хроматическое, потому что налицо раздѣльность и намекъ на опредѣленную гармонію, потому что существуетъ возможность сравненія; подобно тому, какъ время, наполненное событіями, отмѣчающими отдѣльныя его части, кажется связнѣе и полнѣе,

нежели то же количество времени, проведенного однообразно; связано — именно то, что в то же время раздельно; без раздельности нет и органичности.

*

Музыкальная архитектура целых драматических композиций Вагнера или даже отдельных сцен является областью, еще совершенно неисследованной. Но чувствуется здесь грандиозная и притом чисто музыкальная постройка, состоящая из ясно различаемых вариационных форм, совершенно особого вагнеровского типа. Автор *Кольца* владел тайной неисчерпаемо преобразовывать свои мотивы; вариации его суть как бы свободные рассуждения на данную мысль. Встать отчего и подражание вагнеровской музыкальной драматике так нестерпимо; вагнерианцы совершенно не знают, что им делать со своими «изобретенными» мотивами; не умея по бездарности своей варьировать их, они просто механически просовывают в надлежащем месте тот или другой мотив, который даже независимо от мелодической самостоятельности своей не может в таком случае не производить впечатлительные гримасы. Итак путь к открытию своеобразных построений Вагнера намечается сам собою, чего нельзя сказать о произведениях откровенно-безформенного модернизма. Но и со «старой» симфонической точки зрения музыка большинства сцен Вагнера представляется архитектурно-строительной, нежели симфонии Брукнера, не говоря уже о звуковых поэмах и философемах крайних модернистов.

*

Обыкновенно модернисты, думая, что немодернисты стоят за старые средства, убеждают их заменить последние новыми средствами. Так, например, одни говорят, будто все дело в том, что раз навсегда надо порвать с трезвучиями и заменить их нонаккордами с повышенной квинтой, другие полагают, что надо оставить нашу старую гамму, мажор и минор, и начать писать в ладах; третьи доходят уже до такой усовершенствованной упрощенности, что рекомендуют писать исключительно в целотонной гамме, будто только недавно кьмь-то открытой и являющейся патентованным средством для изображения каких-то кошмаров; четвертые убеждают в необходимости порвать с тактовым делением, а пятые дошли до такой преобразовательской храбрости, что решили заменить музыку всякого рода подозрительными шумами

и вообще никогда ничему и ни у кого не учиться. Не хотятъ понять модернисты того, что немодернисты вообще не стоятъ ни за какія средства и полагаютъ, что новыя явленія въ искусствѣ должны не уничтожать старую музыку съ ея старой техникой, а дополнять и только путемъ пополненія обновлять послѣднюю. Не за отдѣльныя средства стоятъ немодернисты, ибо средства въ качествѣ рецептовъ всѣ проходящи, не исключая и пресловутаго нынѣ увеличеннаго нонаккорда; взятый самъ по себѣ, какъ звуковая «спеція» радости, онъ допустимъ, но не менѣе радостнымъ можетъ оказаться и трезвучіе, взятое само по себѣ, и преимущество послѣдняго въ томъ, что оно менѣе специфично и паллиативно, нежели нонаккордъ, а потому и никогда не можетъ надоѣсть, обозначая большіе горизонты. Не за отдѣльныя средства, а за цѣльный методъ творчества, которымъ пользовались всѣ великіе старые мастера, стоятъ немодернисты.

*

Ни композиторы, ни эстетики (или критики), въ моды стоявшіе, никогда не думали бояться диссонансовъ. Кажется, у Вагнера, у этого типичнаго новатора (но не модерниста), незамѣтна эта трусость, конечно, столь же нелѣпая, какъ и современная боязнь консонансовъ; и въ особенности незамѣтна эта трусость въ изобилующемъ самыми тончайшими диссонансами Т р и с т а н ѣ; но то, что это преобладаніе (только п р е о б л а д а н і е) надъ консонансами диссонансовъ не стало новой вѣрой Вагнера, видно изъ появившихся за Т р и с т а н о м ъ Мейстерзингеровъ съ геніальной музыкой, изобилующей трезвучіями, и наконецъ Парсифля, этого дивнаго трезвучія, въ которое Вагнеръ, какъ стараго закала музыкантъ, истово разрѣшилъ все свое творчество.

И что это за вѣчные разговоры о консонансахъ и диссонансахъ, какъ о двухъ враждующихъ элементахъ? И тѣ и другіе всегда были и будутъ равноправными элементами гармоніи. Въ самомъ дѣлѣ иногда кажется, будто диссонансъ только вчера придумали... Впрочемъ—правда; диссонансы всегда существовали, а диссонансъ или, вѣрнѣе, пользованіе какимъ-нибудь о д н и м ъ диссонансомъ—это выдумали только вчера. И вотъ противъ этого особенно и возстаютъ немодернисты. Ограничивая свои средства только однимъ изъ главныхъ элементовъ, именно гармоніей, пользовались бы хотя въ предѣлахъ этого одного элемента всѣми средствами! Но такое курьезное немудрое самоограниченіе происходитъ вѣрно оттого, что раньше думали, мыслили, сочиняли не только аккордами и объ аккордахъ, а также, и притомъ преимущественно, темами, мелодіями, контрапункти-

ческими сочетаніями голосовъ и т. д. и этотъ многогранный методъ музыкальнаго мышленія способствовалъ, разумѣется, большому разнообразію и самой гармоніи. Модернистическая же музыка есть по преимуществу музыка даже не аккордовъ, даже не диссонирующихъ аккордовъ, а только диссонирующаго аккорда, на фонѣ котораго появляются подвластные ему эмбрионы темокъ и ритмическихъ фигурокъ.

Конечно, модернистическая музыка есть также музыка звуковыхъ красокъ, а часто по просту шумовъ, но—увы!—отъ подчиненія это му элементу всѣхъ другихъ она еще болѣе оскудѣваетъ.

*

Тристанъ и Изольда Вагнера есть гениальное произведеніе, несмотря на чрезмѣрное преобладаніе хроматизма и на злоупотребленіе модуляціей, а не благодаря всему этому. Этого не хотятъ понять даже тѣ умѣренные модернисты, которые съ удивленіемъ, но говорятъ, однако, что, несмотря на устарѣлый діатонизмъ и модуляціонную скупость, такая-то симфонія Моцарта слушается все-таки не безъ интереса. Такое настойчивое сопоставленіе впечатлѣнія отъ творческой силы съ указаніемъ на пользованіе опредѣленными приѣмами и средствами (такъ же, какъ соотношеніе гениальности и обязательнаго новаторства во что бы то ни стало) является типичнѣйшей и, можетъ быть, величайшей ошибкой идеологіи модернизма (и притомъ не только музыкальнаго). Эта ошибка происходитъ изъ своего рода эстетскаго раціонализма и свидѣтельствуетъ о безнадежномъ непониманіи сущности искусства и вообще творчества. Эту ошибку, съ которой тѣсно связана суевѣрная догма о какомъ-то прогрессѣ искусства, дѣлаютъ ежедневно почти всѣ модернистическіе критики (и литературные, и художественные, и музыкальные) въ теченіе многихъ лѣтъ.

*

Неужели же модернисты въ самомъ дѣлѣ думаютъ, что нонаккордъ, вошедшій теперь въ моду и который любъ всѣмъ, кто читъ Вагнера, Римскаго-Корсакова, Скрябина, можетъ спасти автора отъ бѣдности мыслей или, наоборотъ, трезвучіе не способно быть выразителемъ переживаній современнаго человѣка? Какимъ жалкимъ, бѣднымъ и механичнымъ было бы искусство наше, если бы отнынѣ всѣ порывы радости, весь свѣтъ по приказанію одного модернистическаго критика должны были бы изображаться исключительно этимъ увеличеннымъ нонаккордомъ! Какое рабство передъ

временемъ, передъ модой, если вдохновеніе художника отнынѣ уже не могло бы приказать трезвучію выразить радость или горе.

*

Именно модернисты, постоянно твердящіе о свободѣ, словно не понимаютъ такой азбучной «психологіи» творчества, что гармонію, форму и прочую премудрость музыкальную изучаютъ именно для того, чтобы потомъ взять и забыть названіе аккордовъ и формъ или забыть, по крайней мѣрѣ, что всѣ эти аккорды и формы попрежнему все также называются; и если кому это не удастся, если кто будетъ, слушая Бетховена, постоянно видѣть только сонатныя схемы, слушая Баха, одну контрапунктическую ткань и, наконецъ, слушая Доменико Скарлатти, однѣ каденціи,—пусть лучше оставитъ музыку или, точнѣе, пойметъ, что онъ оставленъ ею.

*

Однимъ изъ самыхъ цѣнныхъ, а потому и трудныхъ достижений въ художественномъ творествѣ является сочетаніе цѣльности съ разнообразіемъ. Модернистическое направленіе смѣшиваетъ и тѣмъ калѣчить и то и другое: моменты архитектурическій и метрико-тактовый, какъ факторы цѣльности, упраздняются во имя разнообразія; (отсюда отбѣна сонатныхъ и другихъ формъ и тактоваго дѣленія); моменты же гармоническій и первично-ритмическій, какъ факторы разнообразія, суживаются во имя цѣльности (отсюда—боязнь мало-мальски опредѣленныхъ индивидуальныхъ ритмовъ, замѣняемыхъ безликостію ритмическаго хаоса, изобрѣтеніе гармоническихъ системъ изъ одного аккорда, т.-е. все, что содѣйствуетъ впечатлѣнію о разнообразіи, но отнюдь не цѣльности).

Избѣгаютъ каденцій, думая этимъ избѣжать однообразія, а между тѣмъ Доменико Скарлатти, пища свои сонаты въ одной и той же формѣ, часто по одной и той же схемѣ, и оперируя все словно однѣми и тѣми же каденціями, даетъ такое изумительное разнообразіе, что самой формы даже и не замѣчаешь, какъ не замѣчаешь, видя новое оригинальное лицо, что оно въ сущности подобно всѣмъ другимъ лицамъ, состоитъ изъ носа, глазъ, рта, и что эти части лица находятся на тѣхъ же самыхъ мѣстахъ, какъ у другихъ.

*

Вообще почти всѣ теченія музыкальной современности, даже враждующія между собою, сходятся въ исканіи новыхъ средствъ во что бы то

и стало, чѣмъ и свидѣтельствуютъ о своей относительной или абсолютной бесплодности, ибо средствъ въ искусствѣ всегда не только не мало, а скорѣе слишкомъ много; вотъ почему дѣйствительно творчески одаренные ищутъ сокращенія, а не увеличенія средствъ, обнаруживая свою индивидуальность въ выборѣ и въ комбинаціи уже существующихъ средствъ.

*

Музыка имѣетъ сверхприродныя и даже сверхчеловѣческія темы, для которыхъ лады—узкі, и не даромъ окончательно окрѣпла и европейская гамма, когда германцы повели рѣчь въ музыкѣ о послѣдней глубинѣ, когда возникло музыкальное мышленіе, началось своеобразное философствованіе чистой музыки (отличное отъ упадочной программно-философствующей музыки такихъ полудіонисическихъ полусократическихъ натуръ какъ Листъ).

*

Что касается ладовъ, то и раньше ими пользовались, хотя бы тотъ же Бетховенъ въ одномъ изъ послѣднихъ квартетовъ, (напримѣръ Opus 132), когда это было необходимо; да и теперь никто не боится пользоваться существующими и вновь изобрѣтенными ладами или гаммами; ничего, кромѣ удовольствія, отъ этого не имѣешь, если въ этомъ отсутствуетъ нарочитость изобрѣтенія, патентъ. Создавать же системы ладовъ для всѣхъ, для дѣтей и взрослыхъ, страдающихъ кошмарами и не страдающихъ, взамѣнъ всего существующаго, значить создавать новыя условности взамѣнъ старыхъ. Цѣлотноная гамма попадаетъ еще у Глинки, хотя и не въ кошмарномъ видѣ, въ концѣ увертюры Руслана; не будучи предумышленною, она неизмѣнно производитъ прекрасное свѣжее впечатлѣніе. О Римскомъ-Корсаковѣ и напоминать нечего, ибо кто не помнитъ цѣлотноныхъ чаръ (опять-таки не кошмаровъ) царевны Волховы... Въ видѣ настоящаго кошмара явленіе цѣлотноной гаммы имѣло мѣсто нѣкогда (до ея изобрѣтенія) въ стѣнахъ одной консерваторіи въ качествѣ упражненія, рекомендованнаго знаменитымъ профессоромъ, при чемъ особенно кошмарно звучали упражненія Ганона, транспонированныя въ эту гамму...

*

Изобрѣтеніе новыхъ звукорядовъ—дѣло вовсе не трудное и въ сущности праздное. Стоитъ только поставить въ ключѣ необычное сочетаніе діэзовъ или бемолей и «самобытная» гамма готова. Слѣдуя ей,

можно, думается мнѣ, даже при небольшомъ сочинительскомъ навыкѣ и притомъ при полномъ отсутствіи дарованія набросать очень «любопытные», (какъ нынѣ выражаются), мелодическіе обороты; но даже подъ перомъ большого таланта средства такого индивидуалистическаго звукоряда, къ которому онъ пришелъ пусть даже чисто интуитивнымъ путемъ, неминуемо и быстро должны истощиться, краска, внесенная такимъ звукорядомъ, должна приглядѣться, а вся затѣя—привести въ тупикъ. Самое большее, чего можно здѣсь достигъ, это—выявить и закрѣпить остроту слишкомъ личнаго переживанія, своевольнаго устремленія, навязчиваго настроенія; мечта же отобразить съ помощью такого узко-индивидуальнаго и потому односторонняго орудія «міровыя идеи» останется покушеніемъ съ негодными средствами, даже если бы эта мечта родилась въ черепѣ гения.

*

Лады богатому не нужны, бѣднаго они не сдѣлаютъ богатымъ. Средства въ искусствѣ всегда достаточно; скорѣе слишкомъ много, чѣмъ мало. Такъ же, какъ и въ отношеніи къ матеріалу, къ образамъ внѣшняго міра и къ внутреннимъ переживаніямъ все дѣло здѣсь—въ выборѣ, а не въ изобиліи.

Геніальный выборъ средствъ и своеобразіе въ сочетаніи избранныхъ средствъ, вотъ гдѣ въ значительной мѣрѣ кроется тайна достижений Бетховена или Вагнера, а не въ накопленіи и въ поискахъ новыхъ средствъ.

*

Никто не станетъ отрицать все еще очень многихъ условностей въ современной музыкальной наукѣ, но, по-первыхъ, кое-что, сейчасъ представляющееся только условнымъ, можетъ оказаться въ послѣдствіи естественнымъ; условнымъ окажется не самое положеніе, не самый пріемъ, а лишь подложенное къ нему объясненіе, ибо первое создается на практикѣ творческимъ чутьемъ, такъ сказать, безъ дальнѣйшихъ объясненій, послѣднія же большею частью исходятъ отъ систематичныхъ, но не глубокихъ теоретиковъ.

Вольфингъ.

Нѣчто о мистикѣ*.

1.

Я—не я; меня нѣтъ. Я—граница мимо меня скользящаго; все скользить мимо, даже представленіе о моемъ «я».

«Я» немыслимо безъ хотя бы одной вещи, какъ своей противоположности; пропадаютъ всѣ вещи—пропадаетъ всякое «я».

Если же я отвернусь отъ всего, мелькающаго мимо, чтобы увидѣть «я», какъ предѣлъ мельканья, то предѣла не окажется тамъ и вовсе, какъ тамъ не окажется и вещей; и будетъ тамъ бездонно черный колодезь, уводящій въ темную глубину; мигъ—и вещи, тобой оставленные, попетятъ въ этотъ темный колодезь, и дно колодца увидишь ты, и увидишь ты поблескиваніе воды; и еще ты увидишь себя самого, склоненнаго надъ колодезной глубиною, и небо, и солнце, и край тучи. «Я», какъ предѣлъ, окажется тамъ однимъ изъ предметовъ дѣйствительности, низверженныхъ въ отражающее дно только что на тебя глянувшей бездны.

2.

Такъ подлинное «я» какимъ-то опытнымъ упражненіемъ превращается изъ предѣла въ преддверье бездны: въ колодезное отверстие; то, что отражаетъ того отверстія дно, уже снова не «я», а вещи внѣ меня лежащаго міра; «я» оказывается формою перехода отъ чего-то къ чему-то; остаются два какія-то ч т о; «я» оказывается лишь к а к ъ этихъ ч т о. Я—и здѣсь зависимая переменная.

3.

Дно колодца отражаетъ глянувшій въ него міръ. Дно оказывается снова поверхностью; и законы этой поверхности управляютъ дномъ, какъ поверхностью; снова, снова и снова «я» является тамъ, какъ граница мимо скользящихъ предметовъ; и, повертываясь на себя, оно оказывается бездною; и потомъ опять появляется въ безднѣ отражающее дно; и то дно—поверхность.

* Авторъ спѣшить оговориться; всѣ нападки его на мистику не касаются той подлинной мистики, которая съ религіей неразрывна; авторъ здѣсь разумѣетъ ту «мистику» (въ кавычкахъ), о которой въ настоящее время такъ много говорить, то есть онъ разумѣетъ, во-первыхъ, теоретическія разглагольствованія о мистикѣ, во-вторыхъ, онъ касается мистической практики, неодушевленной подлинной вѣрой.

Моментъ бездны въ «я» называли мистики всѣхъ времянь «я» по-
длиннымъ; и они были бы правы, если бы «я» было дномъ этой бездны: без-
дна же не имѣетъ дна; «я» въ ней не «я» вовсе. Въ зависимости отъ паденія
въ бездну случайнаго предметнаго отраженія, всякій разъ отражается дно
бездны п е р е ж и в а н і е мъ; или бездна не бездна, или переживание «я»
не реальное переживание; но тогда переживающее «я»—не «я». Едва ставъ
на то дно, мы проваливаемся въ новый колодезь, и за нами проваливается
уже разъ провалившаяся дѣйствительность; мы тогда говоримъ, что мы
углубляемъ дѣйствительность, но углубленная дѣйствительность сохраняетъ
отношеніе своихъ частей; и подлинное «я» оказывается вновь лишь предѣ-
ломъ углубленной дѣйствительности: такъ въ подлинномъ «я» обнаружи-
вается мнимое «я»; упражненіе опыта превращаетъ и это «я» въ моментъ
бездны. И туда опять все проваливается.

5.

Процессъ безконечнаго углубленія называемъ мы стадіями внутрен-
няго пути, переходъ отъ стадіи къ стадіи сравнимъ съ обезцѣниваніемъ на-
шего «я», только что признанымъ за «я» подлинное; «я» подлинное разры-
вается на части снова и снова. Безконечны разрывы, безконечны паденія
въ бездну, безконечны стадіи опыта, безконеченъ внутренній путь, без-
конечно углубляема нами дѣйствительность; но законы пути одинаковы
для всѣхъ стадій; и основы пути все тѣ же: дуализмъ между мельканьемъ
предметовъ и запредѣльной тому мельканію бездной; и фиктивно воображае-
мая граница между тѣмъ, и другимъ есть «я».

Но такое «я» есть отрицаніе «я»: «я»—не «я».

6.

Процессъ паденія въ бездну, или вѣрнѣй—моментъ б е з д н ы, являю-
щійся намъ въ опытномъ упражненіи такъ называемаго «я», осознаемъ мы,
какъ безконечный процессъ подстановки подъ только что найденное дно
индивидуальности новаго надъ-индивидуальнаго дна; но и новое дно ока-
зывается индивидуальнымъ. Мистическая практика есть перечисленіе эта-
повъ внутренняго опыта, т.-е. подсчетъ разрывовъ и разрушеній «я», какъ
дна; подобно тому, какъ геологъ, встрѣтивъ на поверхности земли какой-
либо пласть, можетъ легко назвать подстилающія этотъ пласть породы,
такъ опытный мистикъ, встрѣтаясь съ извѣстными данными переживаній,
можетъ легко предсказать дальнѣйшее путешествіе переживающаго въ

странахъ духовнаго опыта. И третьему, не знающему, что такое разрывъ «я», будетъ казаться, словно оба они говорятъ о субъективнѣйшемъ моментѣ субъективнѣйшаго. Максимумъ субъективности гдѣ-то близко отъ поверхности опыта; стоящій на самой этой поверхности не повертывается на себя самого. Повернись онъ хоть разъ, испытай подлинно иллюзію паденія въ бездну, навсегда излѣчился бы онъ отъ крайней своей субъективности, утвержденной въ законъ; но по мѣрѣ углубленія въ подлинный законъ внутренней жизни, по мѣрѣ утраты всей первобытно грубой случайности чувствъ, онъ казался бы бывшимъ своимъ товарищамъ по б е з п у т и ц ѣ погруженнымъ въ безпросвѣтную безпутьицу тогда именно, когда впервые сталъ у пути: п у т ь навсегда вытравляетъ въ душѣ все субъективное, но стоящій на пути удивляетъ б е з п у т н и к о в ѣ субъективностью своихъ проявленій, ибо онъ знаетъ законы субъективнѣйшаго; управляя ими сознательно, онъ вызываетъ у другихъ иллюзіи всѣхъ субъективныхъ движеній; звуковой хаосъ переживаній онъ сплავляетъ въ аккорды какихъ угодно симфоній,—это все потому, что ему извѣстенъ законъ всѣхъ случайностей; онъ, какъ новый Орфей, вызываетъ случайность изъ тьмы.

7.

Въ нарастаніи намъ доступныхъ этаповъ развитія—прогрессъ мистики; передъ нами теперь двоякаго рода мистика: мистика описательная—вотъ одинъ родъ, и другой родъ—сама теорія мистики; мистика описательная живописуетъ конкретныя явленія нашей внутренней жизни, какъ «п р и к л ю ч е н і я с т р а н н ы я», совершающіяся внутри насъ; она относится къ этимъ явленіямъ, какъ къ дѣйствительно въ насъ открывающимся вещамъ; мистика теоретическая есть иная мистика: эта мистика насъ рисуетъ, какъ произвольныхъ творцовъ иллюзій, какъ бы реально въ насъ протекающихъ. Дѣйствительность явленій переноситъ она къ дѣйствию законовъ иллюзіи, она—своего рода к р и т и ц и з м ѣ, по отношенію къ описательной мистикѣ; отношеніе ея къ мистическимъ дѣйствіямъ таково же, какъ отношеніе теоріи знанія къ всякому знанію.

8.

Мистика есть скелетъ живой вѣры—но и только скелетъ; и какъ всякій скелетъ, являющійся основой всякаго органическаго строенія, мертва она сама по себѣ. Облеченіе костяка мускулами, нервами, кожей есть переходъ отъ мистики къ религіи. Всѣ мои слова о п у т и относятся къ мистикѣ, не къ религіи вовсе. Всѣ тѣ слова должны бы были принять вовсе иную

форму, заговори о религии я. Но я говорю о мистикѣ: вѣрнѣй, объ одной только предпосылкѣ ея.

9.

Есть въ мистикѣ уязвимое мѣсто: ея недѣйствительность, ибо великое марево заключается въ видимой конечности всякаго мистическаго пути; въ дѣйствительности окончаніе его убѣгаетъ за горизонтъ видимаго. Каждая отдѣльная стадія этого пути созидаетъ иллюзію рожденія въ «я»—«Я»; «Я», какъ дно бездны, проваливается въ новое дно: и вотъ «Я» (большое) становится «я» (малымъ). Преодоленіе одной системы пути другой, болѣе глубокой, заключается въ томъ, что къ 25-й стадіи созерцанія прибавляется 26-я, какъ предѣльная: вѣчная скачка съ препятствіями! Преодолѣть старую форму мистикѣ новой значить пристроить къ все той же формѣ новую ступень; въ процессѣ созиданія этой ступени все кажется новымъ; осознанъ законъ этого созиданія; и онъ оказывается все тѣмъ же старымъ закономъ, по которому 26-я ступень строится такъ же, какъ и 25-я. Процессъ созиданія новыхъ созерцаній оказывается вѣчнымъ процессомъ тогда, когда выражаемъ мы будто бы новый процессъ въ новыхъ Словесныхъ сочетаньяхъ; разнообразіе словесныхъ сочетаній живописующихъ вѣчное... та же безцѣльная скачка съ препятствіями.

10.

Ницше былъ однимъ изъ послѣднихъ гончиковъ на стартъ, именуемомъ мистикой; термины его пути противоположны доселѣ принятымъ терминамъ; эти послѣдніе одновременно были и религіозными терминами; Ницше пытался ихъ замѣнить терминами самодовлѣющихъ переживаній. Какими бы одежцами ни покрывали костякъ, онъ останется неизмѣннымъ. Мистика Ницше та же, что мистика христіанства. Возставая противъ старыхъ анакомцевъ, переряженныхъ въ плащъ новизны, самъ Ницше теперь стоитъ передъ нами старымъ, самымъ же собой осмѣяннымъ знакомцемъ: трубачомъ морали и добродѣтели. Онъ оказался даже въ одномъ отношеніи болѣе другихъ близорукимъ; онъ не понялъ, что старое и новое раздѣльно не существуютъ въ категоріи времени; есть одно: старое и новое во всѣ времена.

11.

Не преодолевать призваны мы: мы призваны сказать «стой» всяческому преодолѣнію. Всякому глубиннику, специалисту по паденію въ

имъ новооткрытую бездну, должны мы сказать: если ты думаешь открыть новое, если ты на вѣчной мистикѣ углубленій хочешь построить по-новому свою жизнь, ты уподобишься спортсмену, сѣвшему на деревянную лошадь. Двадцать пятое твое углубленіе въ бездну равно первому; а седьмая ступень опыта твоего равна первой ступени.

12.

Мистика—костякъ; какъ костякъ, она противоположна религіи: ибо мертвое воистину противоположно живому; взятая составной частью, подчиненная электричеству религіозныхъ нервовъ, мистика составляетъ, можетъ быть, и основу религіи, безъ нея религія потеряла бы свой рельефъ. Но религіи разнообразны: мило, разнообразно выраженіе живыхъ лицъ; но скелетъ всѣхъ лицъ одинаковъ: двѣ глазныхъ впадины, черное отверстіе носа, до ушей оскаленный ротъ: и такова мистика.

13.

Процессъ религіознаго осознанія мистики есть процессъ облечения скелета плотью и кровью. Религіозное осознаніе жизни ведетъ къ изученію жизненнаго организма, какъ совокупности всѣхъ его образующихъ процессовъ. На вершинѣ же мистики насъ встрѣчаетъ анатомія этого организма. Философія мистики, зависящая отъ состоянія философскихъ наукъ своего времени, есть облеченіе скелета не плотью и кровью, а маскарадными одеждами: скелетъ въ костюмѣ неаполитанца—ему мѣсто скорѣй въ музей—паноптикумъ, если не въ балаганъ. Философія мистики въ смыслѣ объясненія мистики со стороны—гетерономна всегда: всегда это — «б у мъ-б у мъ» переходящей философской системы, ничего не понимающей въ мистикѣ.

14.

Много есть у насъ философствованій вокругъ и около мистики: мистика же одна, безъ прошлаго и безъ будущаго. Съ ея точки зрѣнія, не можетъ быть будущаго; и будущее наше—съ нами; послѣднюю цѣль превращаетъ она въ первую причину, и обратно.

Желающіе утвердить свое «я» на воображаемомъ днѣ бездны, должны утвердить его, то какъ причину всего, а то какъ цѣль всего. А поскольку всякое «я» не есть «я», постольку «я» безродно, безцѣльно; у меня нѣтъ отца; допусти я отца—безконечность отцовъ оспариваетъ у меня безсмертье моего «я». Допустимъ «я» Бога, «я» допускаетъ безконечность богорожденій: всякое дно скрывается въ безднѣ, потому что **б е з д н а — б е з ъ д н а**.

Утверждая себя, как послѣднюю цѣль, мы продѣлываемъ опять-таки безконечную скачку черезъ препятствія. То летимъ мы въ какую-то бездну внизъ головой, то возносимся мы въ небесную бездну. Но бездна—одна: и оттого нѣтъ ни прошлаго, ни будущаго.

15.

Когда я отталкиваюсь отъ предметовъ мимо меня летящей дѣйствительности, разрывъ моего «я», влекущій въ тотъ разрывъ за мной міръ, какъ въ воронку Мальстрема,—тотъ разрывъ рсждаетъ иллюзію будущаго: новое «я» (дно воронки) помѣщается тогда впереди, какъ послѣдняя историческая цѣль, если это новое «я» попытаюсь словесно представить въ категоріи времени. «Я» тогда появляется послѣ меня. Въ томъ иллюзія Ницше, въ томъ иллюзія Апокалипсиса, если я на религію брошу чисто мистическій (по существу безрелигіозный) взглядъ. Тутъ всплываетъ вѣчное противорѣчіе между мистикой и религіей—о, насколько болѣе страшное всѣхъ противорѣчій разума!

16.

Когда же я углубляюсь въ мимо мелькающіе предметы, стараюсь отчетливо установить законы ихъ прохожденій мимо меня, тогда я возсочиняю причинность: вмѣстѣ съ нею принимаюсь я сочинять также и генеалогію всѣхъ предметовъ. Само «я» для меня тогда обертывается сочиненнымъ предметомъ. Актъ рожденія въ исторіи есть форма появленія моего «я» передо мной, какъ сочиненнаго мной предмета; «я» и тогда начинается до меня. Такъ для мистики сочиняется исторія; за исторіей—бездна.

17.

«Я» въ обоихъ случаяхъ оказывается съѣденнымъ: то бездна прошлаго пожираетъ «я», то оно пожирается будущимъ. Въ первомъ случаѣ «я» всегда еще нѣтъ, но оно—въ вѣчно грядущемъ; а въ другомъ случаѣ подлиннаго «я» уже нѣтъ, но оно было когда-то. Между двумя безднами мистики разрывается бѣдное «я»; бѣдное «я»—пограничная линія безднъ. Но—одна бездна; и нѣтъ ея раздѣляющей линіи: оттого-то нѣтъ никакого «я».

18.

Таковъ корень—подлинный корень мистики: безрелигіозный, внѣличный корень; корень этотъ часто глубоко зарытъ въ разнообразныхъ системахъ; сверху цвѣтутъ цвѣты откровеній, переживаній, ангельскихъ голо-

соя! но за всѣми цвѣтами, путями и голосами единая, вѣличная, все за-
ливающая тѣма.

19.

Мистика лишь преддверье религіи—страшный, покрытый сверху цвѣ-
тами ровъ, окружающій храмъ. Подходя нынѣ къ храму вѣчнымъ путемъ
искушеннаго сознанія, легче всего намъ свернуть себѣ шею на этомъ вѣч-
номъ пути. Мы должны подходить къ мистикѣ со страхомъ и трепетомъ, не
плѣняясь зовущими голосами ея видѣній; тѣ зовущіе голоса, пока они не
связаны съ опредѣленной религіей несмотря на то, что звучатъ намъ всѣми
ангельскими созвучіями,—только крикъ искушающей насъ пустоты.

Андрей Бѣлый.

Къ феноменологіи ландшафта.

Когда дни проводишь въ галлерейхъ Флоренціи и, уже овладѣвъ обли-
ками мадоннъ, святыхъ и ангеловъ, тонешь душою въ нѣжныхъ и четкихъ
пейзажахъ фона, написанныхъ съ такимъ законченнымъ мастерствомъ и
съ такой проникновенной наивностью Беноццо-Гоццоли, Перуджино и дру-
гими великими квадрочентистами; когда затѣмъ, ранними утрами, тихими
вечерами и свѣтлыми лунными ночами одиноко стоишь на Пьяца-Микель-
Анжело у Санъ-Миніато или тихо бродишь вдоль Беллосъ-Гвардо, въ раз-
рушенномъ театрѣ Фіозоле или у бѣлыхъ стѣнъ Чертозы, то въ душу не-
избѣжно входитъ, властно ее всю заполняя, настроеніе тишины и про-
зрачности. Какъ всякое настроеніе, такъ и это, внушаемое ландшафтомъ
Тосканы, постепенно прорастаетъ нѣкимъ постиженіемъ. Постигнутой ока-
зывается великая истина простоты и покоя.

Какія же эстетическія особенности тосканской природы умудряютъ
душу, его созерцающую въ простотѣ и покоѣ?

Мягкіе контуры горъ и холмовъ всегда изумительно четки. По ихъ
нѣжно округлымъ, профильнымъ линіямъ отдѣльныя деревья кипари-
совъ и пиній восходятъ каждое въ своей индивидуальной оформленности и
законченной изваянности. Цѣлыя аллеи этихъ наиболѣе характерныхъ
для флорентійскаго ландшафта деревьевъ, сливаются въ явно эолическіе мотивы.

Туманно брезжащими утрами и особенно свѣтлыми ночами стройные
кипарисы поднимаются ввысь могучими колоннадами, а широко-вѣтвистыя

макуши пиній единять ихъ тяжелымъ карнизомъ. Понятно, что такая формальная завершенность деревьевъ придаетъ особую строгость рисунку тому лѣсу, что зоветъ путника вдаль, на горизонтѣ, и безусловную архитектурность тому иному, который успокаиваетъ его въ своей тиши.

Но, быть можетъ, самымъ характернымъ для флорентійскаго лѣса является то, что даже лунный свѣтъ, такъ легко вносящій въ картину природы неуловимость и зыбкость, безвластенъ надъ кипарисомъ. Его лучи совершенно безсильны проструиться сквозь густо сваленныя вѣтви этого вѣрнаго рыцаря плѣнительной красавицы тосканской природы. Въ то время, какъ иныя деревья нервно и говорливо свѣтятся луною, кипарисъ только рѣзкимъ силуэтомъ выдѣляется на блѣдномъ фонѣ ея мерцающаго свѣта. Какъ чернымъ плащомъ облекается онъ во времена полнолуны, своей наиболѣе строгой формою. Особенно красивъ онъ въ этомъ убранствѣ ночью у придорожныхъ серебряныхъ стѣнъ.

Интересны дороги Тосканы. Созданныя руками человѣческими, онѣ невольно подчинились въ своемъ эстетическомъ образѣ основной сущности флорентійской природы,—ея завершенной оформленности. Но вольная природная форма, пройдя сквозь сознаніе и трудъ человѣческій, явно опредѣлилась лишь однимъ изъ своихъ существенныхъ элементовъ—элементомъ грани и ограниченности. Лежащая въ долинѣ рѣки Арно, Флоренція окружена холмами. Почти всѣ дорсги сплетаются эти холмы, и потому всѣ они видны путнику лишь до ближайшаго изгиба или поворота. Какъ ни рвись душа къ послѣднимъ и еще не опознаннымъ далямъ, по дорогамъ Тосканы нельзя двигаться иначе, какъ въ постоянномъ успокаивающемъ созерцаніи предварительной цѣли. Какъ бы стремясь облегчить быстрое достиженіе видимыхъ цѣлей, вдоль флорентійскихъ дорогъ, закрывая отъ ищущихъ взоровъ поющія красоты цвѣтущихъ горъ и долинъ, тянутся высокія бѣлыя стѣны. Такъ суживаетъ эстетическое совершенство флорентійскаго ландшафта великій путь человѣка къ безконечности и безграничности. Этой сверхъэстетической тайны своей внутренней жизни человѣку никогда не повѣдать плѣнительной, спокойной красавицы флорентійской природѣ. Какъ неумѣстную безтактность осмѣетъ она такую искренность; какъ враждебное себѣ начало, предастъ она своему рыцарству довѣренную ей жажду безконечнаго, предастъ законченною строгостью своихъ ритмовъ и формъ.

Сущность формы есть, въ значительной степени, побѣда надъ массой. Побѣда формальнаго элемента въ флорентійскомъ ландшафтѣ значительно облегчена отсутствіемъ тяготящихся массъ: нѣтъ высокіхъ горъ, необъятныхъ взору равнинъ, непроходимыхъ и дремучихъ лѣсовъ. Холмы, цвѣту-

ція равнины, роши и группы деревъ. Если сущность флорентійскаго духа опредѣляется особенностью флорентійской природы, то среди художниковъ Италіи не было никогда менѣе флорентійской души, чѣмъ душа Микель-Анжело. Никто и никогда не былъ столь плѣненъ и столь угнетенъ замодовляющей массой, какъ онъ. Никто потому не напрягалъ въ борьбѣ съ этой массой всю энергію формы до такой степени, какъ этотъ величайшій геній Возрожденія. Но въ этомъ напряженіи онъ непроизвольно превращалъ побѣду формы надъ массой, данную флорентійской природѣ въ образъ свободной игры, въ высокое страданіе своего искусства. Такъ измѣнилъ онъ духу флорентійской красоты. Какъ бы въ отместку, искусство Италіи измѣнило завѣтамъ его творчества. Единство формы и массы, властно созданное титаническою силою его громаднаго дарованія, снова распалось въ барокко: распалось на безформенную массу и витающій въ пустотѣ формализмъ.

Всѣ описанныя особенности флорентійскаго ландшафта, психологически слагающіяся въ ощущеніе простоты и покоя, лучше всего группируются вокругъ понятія композиціи. Здѣсь оправдывается и утверждается положеніе Оскара Уайльда, что не искусство подражаетъ природѣ, а наоборотъ—природа искусству. Всякая композиція по всему своему существу представляетъ собою нѣчто органически цѣлое, нѣчто абсолютно не принимающее въ свой внутренній міръ никакого посторонняго элемента. Потому всякое композиціонно совершенное произведеніе искусства является не частью цѣлаго міра, а самымъ этимъ цѣлымъ міромъ, внѣ отношенія къ какимъ-либо частямъ. Будучи въ композиціонномъ отношеніи совершеннымъ художественнымъ произведеніемъ, флорентійскій ландшафтъ является тѣмъ самымъ началомъ абсолютно трансцендентнымъ для созерцающаго его духа.

Итакъ, оформленность, какъ композиціонность, композиціонность, какъ трансцендентность. Въ результатъ опознаніе формы, какъ принципа трансцензуса и трансцендентности. Результаты анализа флорентійскаго ландшафта совпадаютъ съ основнымъ положеніемъ нѣмецкаго критицизма. Пред-установленная гармонія между созрѣвшимъ въ Италіи творчествомъ Гете и Кантовской «Критикой силы сужденія», внезапно обрѣтаетъ еще одно подтвержденіе.

Гарцъ, Шварцвальдъ и Оденвальдъ представляютъ собою наиболѣе оформленную и въ композиціонномъ отношеніи наиболѣе совершенную часть всей Германіи. И, все-таки, какъ здѣсь все несравнимо съ ландшафтомъ Тосканы: темно-зеленныя ели сливаются въ черныя массы; черныя кряжи деревъ взбираются змѣями по горнымъ откосамъ и спускаются по узкимъ

долинамъ. Снизу подымается высокій, густой папоротникъ; вьющійся плющъ увиваетъ стволы сосенъ и елей, и, глубоко схороненные въ этой дремучей чащѣ, невидимые взору, звучать и поютъ ручьи. Высоко въ горахъ, въ небольшихъ котловинахъ, подъ низко нависшими вѣтвями сѣдыхъ, столпившихся елей, тихо таятся черныя озера и черно отражаютъ красочный міръ. Вечерами часто приходятъ туманы и облакаютъ горы и ели своими синими, сине-лиловыми, мглистыми, желтыми и сѣрыми ризами. Все окрестъ становится еще призрачнѣе и неуловимѣе. Тоже и лунными ночами: все въ горахъ и долинахъ странно смѣщается и невѣрно улыбается блѣдно-зеленою зыбью. Таково обаяніе Шварцвальда, враждебнаго строгой пиніи и незыблемой грани, вѣчно безпокойнаго и безформеннаго, куда-то постоянно зовущаго. Самъ въ себѣ незаконченный, онъ все же требуетъ своего завершения; безконечной тоской по концу проливается въ душу, его созерцающую.

Такъ неоформленность горнаго ландшафта Германіи опредѣляется, съ другой стороны, какъ его имманентность человѣческой жизни и душъ. Если флорентійскій ландшафтъ, основанный на принципѣ аналитической разграниченности элементовъ красоты, на принципѣ формы, какъ объективности, и объективности, какъ трансцендентности природно-художественнаго объекта созерцанія переживающей его душъ, нашелъ себѣ свое теоретическое обоснованіе въ эстетикѣ Канта, то философскимъ осознаніемъ природныхъ красотъ Шварцвальда и Гарца, съ ихъ синтетическимъ воссоединеніемъ элементовъ красоты въ формально нерасчленимый цѣлостный пикъ и съ ихъ привѣтливой раскрытостью навстрѣчу человѣческому духу, является безусловно эстетическое ученіе романтизма.

Постоянно борясь за синтетическое воссоединеніе всѣхъ формъ искусства, романтизмъ пришелъ однако лишь къ утвержденію безформеннаго въ искусствѣ. Но эта отрицательная сторона романтическаго творчества громадна въ своемъ положительномъ значеніи. Отрицаніе формы въ искусствѣ есть всегда снятіе дистанціи между жизнью и творчествомъ, а тѣмъ самымъ и возвращеніе творчества къ его религіознымъ корнямъ. Какъ все это далеко отъ Флоренціи, Тассо и Ифигеніи! Какъ близко набожному Шварцвальду, Вертеру и Фаусту второй части.

Думается, что для Германіи Романтизмъ правѣе Идеализма. Но Гейдельбергъ и Іена отдѣлены отъ Тосканы всего только альпійскою цѣпью. Шлегель шель отъ Канта и умеръ отъ наслѣднаго грѣха. Творившіе среди относительно все еще очень оформленнаго ландшафта романтической Германіи и исходившіе въ своихъ теоріяхъ отъ формалистической эстетики Канта

Ф. Шлегель и другіе романтики, въ сущности, никогда не были свободны отъ эстетизированія своихъ теорій и мечтаній о новомъ религіозномъ искусствѣ. Безконечно богатые своимъ тонкимъ постиженіемъ всѣхъ изысканныхъ формъ отошедшаго прошлаго, они въ сущности всегда оставались безконечно далекими всякому жертвенному павосу и той нищетѣ духа, безъ которой во-вѣки вѣковъ невозможно никакое религіозное строительство жизни и міра.

Необъятныя дали, безконечныя просторы, явная эстетическая несозданность и безформенность—вотъ основныя черты русской природы. Не въ нихъ ли кроется причина того, что такъ легко и просто отказываются русскія души и русское творчество отъ столь непоборимаго на Западѣ обаянія самодовлѣющей эстетической формы. Неизвѣстно куда пролегающія дороги, неподвластныя взору зеленыя дали лѣсовъ и луговъ, бурныя болота и топи и мхи, гудящія, глухіе лѣса, снѣжные вихри, свивающіе міръ въ безформенный хаотическій пикъ,—все это знаменательно толкаетъ Россію на пути всепоглощающаго религіознаго творчества. Такъ, эстетизирующая религіозность романтическихъ чаяній претворяется въ грядущую религію символизма.

Федоръ Степунъ.

О чемъ говорятъ.

Въ этомъ отдѣлѣ мы будемъ печатать резюме интересныхъ разговоровъ на общія, насъ волнующія, темы; то о чемъ говорятъ люди науки, искусства, мысли, несравненно глубже и знаменательнѣй того, о чемъ они пишутъ; въ этихъ разговорахъ созрѣваютъ темы будущихъ статей и трактатовъ, обращенныхъ къ обществу.

О «двойной истинѣ».

Разговоръ происходитъ въ деревнѣ. Участвуютъ въ немъ: хозяйка дома, профессоръ-натуралистъ, музыкантъ и современный писатель. Рѣчь заходитъ о модномъ въ наши дни салонномъ оккультизмѣ.

Музыкантъ (обращаясь къ писателю). Знакомы ли вы съ произведеніями Шюрэ «Les grands Initiés»?

Писатель. Шюрэ салонный популяризаторъ д'Альвейдра и Фабра д'Оливэ.

Хозяйка дома. Что говорить Фабрь д'Оливэ?

Писатель. Его значеніе въ своеобразномъ истолкованіи символизма, вложеннаго въ звуки древнееврейской письменности.

Профессоръ. Такое истолкованіе—опасное истолкованіе; оно приближаетъ насъ къ оккультизму.

Музыкантъ. Ну да... Незамѣтно мы соскальзываемъ въ Каббалу, къ пресловутому суевѣрію въ родѣ мистики чисель.

Писатель. А вы знаете, что такое суевѣріе?

Музыкантъ. Суевѣріе—легковѣріе.

Писатель. А вы увѣрены, что то, что считаете само собою разумѣющимся, не суевѣріе?

Музыкантъ. Но мнѣ кажется...

Писатель. «Кажется»—пора бы отказаться отъ этого слова. «Мнѣ кажется» говоримъ мы на каждомъ шагу, и «кажется» превращается въ увѣренность; между тѣмъ слово «кажется» обозначаетъ лишь нѣчто видимое; а видимы и галлюцинаціи. На «кажется» не построишь ни вѣры, ни безвѣрія. Если вамъ кажется, что мистика чисель—суевѣріе, изъ этого не слѣдуетъ ни что это такъ, ни что это не такъ.

Музыкантъ. Я увѣренъ, что мысль о суевѣріи вытекаетъ изъ самоощущенія современнаго человѣка, преодолевшаго былыя заблужденія.

Писатель. Такъ ли? Въ концѣ концовъ мы должны признать, что этой вершиной являемся мы. Но стоитъ порыться въ книгахъ, чтобы понять, какъ греки превосходили насъ въ одномъ отношеніи, египтяне—въ другомъ. Наше превосходство не такъ то ужъ превосходительно. Наипревосходнѣйшимъ окажется человѣкъ съ *minimum* суевѣрій; таковой же, какъ сами вы знаете—собой довольный мелкій рантье, или газетный репортерчикъ изъ желтой прессы. Ихъ ли превосходство надъ нами вы утверждаете?

Музыкантъ. Я утверждаю самосознанье великихъ: Гете, Бетховена, Наполеона.

Писатель. Въ такомъ случаѣ Гете не съ вами, какъ не съ вами и Наполеонъ. Наполеонъ мечталъ о новой религіи человѣчества, объединеннаго государственной волей О д н о г о. Гете долженъ казаться вамъ жалкимъ суевѣромъ, хотя бы потому, что онъ придавалъ значеніе алхимическимъ книгамъ.

Музыкантъ. Алхимія—не суевѣріе; она мать химическихъ наукъ; ея печать лежитъ на современныхъ научныхъ открытіяхъ.

Профессоръ. Надо оговорить, что это происхожденіе изъ алхи-

ми химіи очень своеобразно: развиваясь изъ алхиміи, химія окончательно ниспровергла основы алхиміи.

Музыкантъ. А современная химія развѣ не утверждаетъ алхимію: вспомните принципиальную возможность превращенія элементовъ.

Профессоръ. Спору нѣтъ; электронное строеніе вещества допускаетъ возможность такого превращенія; были попытки доказать превращенія радія въ гелій. Не забывайте при этомъ, что гелій получался съ величайшимъ трудомъ и въ ничтожномъ количествѣ. Всѣ же рассказы алхимиковъ объ искусственномъ добываніи ими золота съ точки зрѣнія современнаго состоянія науки невозможны. Невозможны они потому, что превращаемость элементовъ, если она существуетъ, происходитъ естественно на громадномъ протяженіи времени; если и существуютъ попытки искусственнаго превращенія, какъ въ данномъ случаѣ радія въ гелій, то это превращеніе, какъ я уже сказалъ, совершается въ ничтожныхъ размѣрахъ.

Музыкантъ. А развѣ нельзя допустить, что средневѣковые алхимики владѣли секретомъ, къ которому современная наука лишь отчасти подходитъ?

Профессоръ. Они должны были бы обладать столь тонкими инструментами и столь тонкими методами измѣренія и взвѣшиванья, которыми не обладаемъ нынѣ и мы. Допустить же такую тонкость приборовъ—стать въ кричащее и явное противорѣчіе съ исторіей развитія индуктивныхъ наукъ.

Писатель (музыканту). Вѣра въ алхимію столь же суевѣрна, какъ вѣра въ каббалистику для представителя точной науки. Вы слышали, что сейчасъ сказалъ профессоръ? Между тѣмъ для васъ это вовсе не такъ: и вотъ между вашимъ убѣжденіемъ и убѣжденіемъ ученаго уже есть разногласіе.

Музыкантъ. Да, и я все-таки стою на своемъ.

Писатель. Позвольте же мнѣ напомнить начало нашего разговора: вы утверждали, что здравомысліе, самоочевидность суть критеріи нашихъ сужденій; и вотъ съ точки зрѣнія этихъ критеріевъ вы сомнѣваетесь въ возможности существованія мистики чиселъ. А теперь оказалось, что здравомысліе не критерій; алхимія для васъ не связана съ суевѣрьемъ; для профессора—да. На основаніи тѣхъ же сужденій не можете вы свое здравомысліе противопоставлять безумію мистики чиселъ.

Музыкантъ. Что же, вы утверждаете это безуміе?

Писатель. Я требую лишь отрицанія или утвержденія того, что извѣстно: каббалистической литературы вы вовсе не знаете: слѣдовательно и не вамъ судить, суевѣрна ли мистика чиселъ.

Музыкантъ. А по вашему оккультизмъ наученъ и его надо повѣдывать съ каяедры?

Писатель. Вопросъ не правомѣренъ. Надо спросить: можетъ ли быть оккультизмъ объектомъ науки? И надо думать, что—да.

Профессоръ. Сомнѣваюсь...

Писатель. А историческая систематика формъ оккультизма, развѣ она не была бы объектомъ науки? Исторія и мореологія формъ оккультныхъ теорій была бы достойнымъ предметомъ каяедры, независимо отъ того, суевѣрье или истина кроется въ субстанціи этихъ теорій.

Профессоръ. Я не вижу необходимости для такой каяедры; мы же знаемъ, что объектомъ научнаго изслѣдованія является любой объектъ; все же мы группируемъ эти объекты вокругъ какой либо опредѣленной цѣли.

Хозяйка дома. Есть ли общая руководящая цѣль у самой науки?

Профессоръ. Если подъ цѣлью разумѣете вы метафизическую цѣль, то пожалуй такой цѣли и нѣтъ. Есть во всякомъ случаѣ одна цѣль—дать реальную связь научныхъ фактовъ. Эта связь кладется въ основу научнаго міровоззрѣнія.

Писатель. Сомнѣваюсь, чтобы такое міровоззрѣніе существовало, основанное на экспериментѣ. Экспериментъ—вотъ альфа и омега науки, вотъ подлинная задача всякой научной дѣятельности.

Профессоръ. Задачи науки и въ связи экспериментовъ.

Писатель. Связь эта гипотетична.

Профессоръ. Какъ и все, выходящее за предѣлы видимаго.

Писатель. Однако основы логики вовсе не гипотетичны; нѣтъ міровоззрѣнія, провѣреннаго наукой; есть міровоззрѣніе, либо провѣряющее науку, либо обращенное къ глубокимъ потребностямъ воли и сердца, независимымъ ни отъ суммы экспериментовъ, ни отъ гипотетическихъ связей; въ первомъ случаѣ міровоззрѣніе есть нѣчто логически достовѣрное, во второмъ случаѣ оно—нѣчто по существу религіозное.

Профессоръ. Міровоззрѣніемъ должно служить нѣчто истинное: это—прежде всего.

Музыкантъ. Что есть истина?

Профессоръ. Всякіе виды истинъ должны быть провѣрены; методы же провѣрки суть научные методы.

Писатель. «Что есть истина» вопросъ Пилата. На него отвѣчаютъ либо молчаньемъ, какъ это имѣло мѣсто въ исторіи, либо софизмомъ, либо научной эмблемой. Законъ Бойля и Мариотта есть ли истина?

Профессоръ. Законъ Бойля и Мариотта есть прежде всего законъ.

Писатель. Истина и законъ—не одно и то же: законъ устанавливаетъ существующую связь фактовъ. Истина закона есть реальная причина существующей связи, или осмысливающая ея цѣль. И поскольку законы наукъ останавливаются на формальной связи явленій, постольку научныя истины суть формальныя истины.

Профессоръ. Истины наукъ пожалуй не дадутъ отвѣта о послѣдней цѣли моихъ стремленій, или о первой причинѣ ихъ; но это только потому, что они и не способны ихъ дать. Если же неспособна наука отвѣтить на эти вопросы, не способны отвѣтить на это и основатели религій: исторія насъ по крайней мѣрѣ учить тому.

Писатель. Они не даютъ словеснаго отвѣта—это правда; но правда и то, что они отвѣчаютъ дѣломъ своей жизни. И научной формальной истинѣ противопоставляютъ они реально прожитую жизнь, которая становится символомъ вообще идеальной человѣческой жизни: исторія насъ опять-таки учить тому.

Профессоръ. Въ чемъ же истина?

Писатель. Вѣрнѣе, какой родъ отношенія къ міру принимаете вы за истинный: тотъ ли, выраженіемъ котораго является научный законъ, или тотъ, который есть законъ сердца?

Музыкантъ. Въ сущности вы проповѣдуете ученіе о двойной истинѣ.

Писатель. Не я, а Гаральдъ Гефдингъ—извѣстный скандинавскій психологъ.

Профессоръ. Объективность есть одинъ изъ критеріевъ истины. А законъ сердца есть «субъективная» истина, т. е. истина, лишенная главнаго своего признака—объективности; такая истина не истина вовсе.

Писатель. Вы отрицаете объективность внутренняго опыта?

Профессоръ. Я не вижу гарантіи, что объективно пережитое дѣйствительно объективно. Объективность эта основана на тождественности передачи внутренне пережитаго; мы имѣемъ такую передачу въ художественныхъ символахъ. Можно говорить о сходственности словесныхъ символовъ, но не о сходственности самого опыта.

Писатель. Въ такомъ случаѣ вы должны отрицать силу внушенія, сопровождающую изложеніе системъ коллективнаго опыта.

Профессоръ. Но тогда критеріемъ объективности долженъ служить подсчетъ голосовъ.

П и с а т е л ь. Совпадающіе голоса, заявляющіе о сходственности опыта, и являются собой религіозную общину.

П р о ф е с с о р ь. Коллективность не объективность; можетъ быть и коллективность иной.

П и с а т е л ь. Не методы же точныхъ наукъ внесутъ оцѣнку въ эту область переживаній.

П р о ф е с с о р ь. Остается сила внушенія критеріемъ переживаемой истины: а такой истины не отличите вы отъ галлюцинацій.

П и с а т е л ь. Что есть галлюцинація? Съ извѣстной точки зрѣнія галлюцинація—весь видимый міръ.

П р о ф е с с о р ь. Галлюцинація этого рода (если ужъ хотите въ называть галлюцинаціей субъективизмъ воспріятій) есть галлюцинація неизбѣжная, имѣющая свое объясненіе въ наукахъ.

П и с а т е л ь. Религіозная галлюцинація есть такого же рода галлюцинація, имѣющая свое объясненіе въ исканіи конкретного смысла существованья вашего, моего.

П р о ф е с с о р ь. Но эта послѣдняя присуща не всѣмъ; она врывается въ міръ неизбѣжныхъ и потому законныхъ иллюзій, какъ беззаконная гостья.

П и с а т е л ь. То, что религіозная иллюзія присуща не всѣмъ, еще не значитъ, что она не присуща лучшимъ: сами же вы сказали, что коллективность еще не объективность; я расширяю вашу позицію: универсальность тоже не объективность.

П р о ф е с с о р ь. Я согласенъ.

П и с а т е л ь. А если такъ, то вы должны признать, что объективная истина способна осѣнить и одного человѣка.

П р о ф е с с о р ь. Согласенъ въ принципѣ.

П и с а т е л ь. Болѣе ничего мнѣ и не нужно: вы согласны съ тѣмъ, что въ индивидуальномъ сознаніи или переживаніи можетъ быть нѣчто надъиндивидуальное, хотя и не провѣряемое методами точныхъ наукъ.

П р о ф е с с о р ь. Согласенъ въ принципѣ.

П и с а т е л ь. Непровѣряемость наукой стало быть еще не есть для васъ критерій ложнаго?

П р о ф е с с о р ь. Никоимъ образомъ.

П и с а т е л ь. Вотъ мы ужъ на полпути къ признанію того, что я считаю символической истиной. Символическая истина есть не данная въ міръ явленій полнота объективнаго, воплощенная хотя бы одной своей стороной въ индивидуальномъ. И поскольку въ индивидуумѣ заключенъ не

одинъ лишь опытъ науки, но и опытъ переживаній, постольку истина есть возможное совпаденіе двухъ рядовъ истинъ; совпаденіе это сперва есть совпаденіе въ параллельности рядовъ; далѣе оно—въ жизненномъ актѣ соединенія, пусть насильственномъ для науки. Теоретическій дуализмъ преодолевается практически: пути къ этому преодолѣнію и суть пути, которыми шли религіи. Вопросъ «Что есть истина»—неразрѣшимъ тотчасъ же въ буквальномъ смыслѣ слова «и с т и н а» потому, что его предваряетъ другое жизненное рѣшеніе: истина познается въ пути жизни.

Музыкантъ. Что же есть путь?

Писатель. Объ этомъ мы поговоримъ въ другой разъ.

Cunctator.

Жизнь и поэзія.

Литераторъ. Что это вы, почтеннѣйшій, умолкли?

Поэтъ. Не о чемъ писать.

Литераторъ. До васъ то же самое говорилъ «писатель» у Лермонтова и Некрасовскій «поэтъ», однако...

Поэтъ. Ахъ, бросьте ваши вѣчныя литературныя справки! Мнѣ совсѣмъ не любопытно знать, что говорили Лермонтовъ и Некрасовъ.

Литераторъ. Вотъ какъ. На это я отвѣчу, что кто ничѣмъ не интересуется, тотъ ничего не создастъ. Ваши интересы слишкомъ узки. Боть прошло пятидесятилѣтіе со дня смерти Добролюбова. Неужели вы...

Поэтъ. Боже мой! до чего все это несносно! Двадцать лѣтъ назадъ, когда я поступилъ въ гимназію, всѣ мнѣ твердили о Добролюбовѣ и Бѣлинскомъ, и я насилуялъ себя чтеніемъ ихъ статей. Неужели же я до послѣдняго вздоха обреченъ справляться съ ихъ катихивисомъ и выслушивать по случаю ихъ юбилеевъ все тѣ же ветхія ненужныя слова? Вѣдь это же только печатная бумага, вырѣзки изъ старыхъ журналовъ, чортъ возьми!

Литераторъ. Бѣлинскій и Добролюбовъ вѣчно останутся нашими учителями, замѣните ихъ некому, и что бы вы безъ нихъ стали дѣлать?

Поэтъ. Какъ что? Жить, прежде всего жить. За книгами мы забыли жизнь. Я серьезно совѣтую молодымъ поэтамъ читать какъ можно меньше; тогда только сохраняется свѣжесть таланта. Я чувствую, какъ книги жеваной бумагой облѣпили крылья моей музы; въ книжныхъ катакомбахъ

брожу я спѣлымъ кротомъ. И безъ того мнѣ валятся на голову кипы толстыхъ журналовъ, а тутъ вы еще требуете, чтобы я зналъ наизусть Бѣлинскаго.

Л и т е р а т о р ь. Опять повторяю вамъ: что же дѣлать?

П о э т ь. Объявить литературѣ бойкотъ.

Л и т е р а т о р ь. Какъ? Допой литературу? Это говорите вы, литераторъ?

П о э т ь. Ошибаетесь, я не литераторъ—я поэтъ. Надо различать эти два понятія. Я требую для творчества абсолютной свободы. Вы скажете что поэтъ долженъ быть «съ вѣкомъ наравнѣ». Это такъ, но преступно поэту хранить обветшалыя литературныя традиции, за которыя такъ цѣпляетесь вы всѣ. Это какой-то духовный октябризмъ...

Л и т е р а т о р ь. Вы, значить, возстаете противъ культуры?

П о э т ь. Я ждалъ этого вопроса. Такъ буржуа возражаютъ аяархистамъ. При чемъ тутъ культура? Я возстаю только противъ литературщины, противъ бумаги. Вѣдь современная русская литература—источенная временемъ игрушка, идолъ, утратившій свою былую власть. Въ писателей, какъ въ вождей, давно не вѣрять никто; менѣе всѣхъ вѣрять они сами. Публика несравненно больше интересуется авіаціей, чѣмъ журналами, и она, по-моему, права. Сейчасъ наша литература въ ея цѣломъ, во всемъ объемѣ—ветхое зданіе, подгнившее и стоящее на пескѣ, нѣтъ, не на пескѣ, а на печатной бумагѣ, на выдохшихся журналахъ, на Бѣлинскомъ. Стоитъ подуть свѣжему вѣтру—и все рухнетъ.

Л и т е р а т о р ь. Чѣмъ же вы замѣните эту ненужную, по вашимъ словамъ, массу книгъ? Что вы дадите взамѣнъ ея?

П о э т ь. Я ничего не могу дать взамѣнъ. Жизнь сама укажетъ, что нужно. Вотъ вы любитель литературныхъ цитатъ—помните слова Базарова: «надо сперва мѣсто расчистить»?

Л и т е р а т о р ь. Это, наконецъ, возмутительно! Что же выше, по вашему, жизнь или...

П о э т ь. Или Бѣлинскій? Жизнь, уважаемый коллега. Жизнь выше всего.

Л и т е р а т о р ь. Даже искусства?

П о э т ь. Даже искусства. Современное искусство переживаетъ роковой кризисъ именно потому, что ставитъ себя внѣ жизни. Литература умерла давнымъ давно, и слава Богу; вмѣсто нея сидить за редакціоннымъ столомъ бальзамированный трупъ. Искусство, къ несчастію, умереть не

можетъ, оно безсмертно. Но оно переживаетъ иногда долги и тяжелыя болѣзни, какъ мы видимъ это теперь.

Л и т е р а т о р ь. Опредѣлите, въ чемъ заключается болѣзнь искусства.

П о э т ь. Да вотъ возьмемъ для примѣра хотя бы современную поэзію, этотъ высшій и совершеннѣйшій родъ искусства. какъ опредѣлялъ его тотъ же вашъ Бѣлинскій. Наша поэзія не живетъ на землѣ, не устремляетъ корней въ глубину, не распускается живымъ цвѣтомъ. Ее пересадили на журнальную почву, удобренную газетной трухой. Современная поэзія вся выросла изъ бумажки. Мы подражаемъ рабски великимъ образцамъ прошлаго, отражаемъ ихъ, какъ безжизненное зеркало отражаетъ живыя лица, а въ собственныхъ дерзаніяхъ не хватаемъ дальше фокусовъ въ размѣрѣ, высиженныхъ съ натугой «новыхъ» словечекъ, удачныхъ приемъ. Въ то время, какъ литература тлѣетъ на пресловутыхъ «литераторскихъ мосткахъ» Волкова кладбища, поэзія виснетъ гдѣ-то между небомъ и землей.

Л и т е р а т о р ь. Хорошо, я согласенъ съ вами. Допустимъ, что литература умерла и похоронена, что поэзія стоитъ на ложномъ пути и переживаетъ тяжелый кризисъ. Укажите же, въ чемъ вы видите спасеніе, куда намъ пойти и что дѣлать? Въ началѣ нашей бесѣды вы рекомендовали жить. Но это опредѣленіе слишкомъ обще. Чтобы культура двигалась впередъ, недостаточно хотѣть жить—тогда надо вернуться къ папуасамъ и лопарямъ.

П о э т ь. Поймите же, что искусство вытекаетъ изъ жизни, а не наоборотъ. Литература только одежда жизни, костюмъ данной эпохи, какъ французскій кафтанъ или современный смокингъ, а поэзія—ея дыханіе, ея бьющееся сердце. Мы развели жизнь и поэзію, а между тѣмъ поэзія должна отдѣляться отъ жизни, какъ морская пѣна отъ волны. Жизнь—вѣчно шумящее, вѣчно волнующееся море. Но волна такъ и останется волной, хотя будетъ мѣняться непрерывно, а изъ пѣны можно вырѣзать чудную камею. Казалось бы, что общаго между этой камеей и породившей ее волной? Только то, что не будь волны, не было бы и камня.

Л и т е р а т о р ь. Однако, море жизни еще не изсякло.

П о э т ь. Оно не изсякло, но тамъ, гдѣ мы стоимъ сейчасъ, по колѣно въ водѣ, пуская бумажные кораблики на ниткахъ и воображая что мы плывемъ куда-то,—тамъ оно давно превратилось въ лужу. Вотъ почему мы, вмѣсто того, чтобы самимъ создавать произведенія искусства, умѣемъ только подражать великимъ образцамъ, лѣпя жалкое подобіе былой красоты изъ... засохшей тины.

Л и т е р а т о р ь. По вашему выходить, мы толчемся на одномъ мѣстѣ?

Поэтъ. Именно такъ. Мы дошли до точки. Пришла пора снаряжать настоящіе корабли и пускаться въ путь.

Литераторъ. Открывать Америку?

Поэтъ. Всѣ Америки давно открыты. Только слѣдой не видитъ того, что ясно, какъ день. Теперь мы наканунъ великой борьбы между Городомъ и Деревней. Я не знаю, особсе ли это свойство русской природы, но только Городъ, принесшій въ Россію на своихъ плечахъ деликатесы европейской культуры, стянувшій къ себѣ сотни тысячъ людей—этотъ Городъ только кажется восторжествовавшимъ надъ Деревней. Уже сейчасъ онъ дочиста сожралъ всѣ запасы, которые отдала ему наша самодумная, старозавѣтная, пушкинская, толстовская Русь, а куда пойдетъ потомъ искать пропитанія этотъ нищій съ моноклемъ и въ цилиндрѣ, гдѣ онъ спасется отъ голодной смерти? Онъ придетъ въ Деревню, онъ будетъ стучаться подъ окнами, прося Христа ради.

Литераторъ. Но вы забываете, почтеннѣйшій, что теперь не прежнія блаженные времена. Если Коробочка и Маниловъ могли блаженствовать въ собственной деревнѣ на спинахъ крѣпостныхъ душъ, это не значить, что въ современной деревнѣ возможна идиллія золотого вѣка.

Поэтъ. Я и не утверждаю ничего подобнаго. Напротивъ, я хочу сказать, что новая деревня должна преобразиться, что она уже преобразается. Хаосъ, порожденный 19-мъ февраля, проходитъ. Теперь деревня не та.

Литераторъ. Но при современныхъ экономическихъ и иныхъ условіяхъ...

Поэтъ. Объ этихъ условіяхъ мы не говоримъ. Предполагается, что вѣчно существовать они не могутъ.

Литераторъ. Да, если такъ... Ну, продолжайте же живописать вашу Аркадію.

Поэтъ. Я представляю себѣ тѣ нормальныя условія жизни, при которыхъ люди работаютъ въ потѣ лица надъ клочкомъ родной земли. Въ свободномъ единеніи исчезнетъ отчужденность одичалыхъ горожанъ. Тогда воскреснетъ живая поэзія. Она будетъ отражать подлинную жизнь, а не туманныя пятна чужихъ переживаній... Изъ старыхъ корней прорастутъ тогда свѣжіе молодые побѣги.

Литераторъ. А литература?

Поэтъ. Литература тогда, пожалуй, совсѣмъ будетъ ненужна. Что общаго между Бѣлинскимъ и возрожденной поэзіей?

Л и т е р а т о р ь. Да это какое-то толстовство. Вспомните хоть Брюсова:

Огромный городъ-домъ, размѣченный по числамъ.

П о э т ь. Я помню эти стихи. Но я помню и слова Чехова о будущемъ ивѣтующемъ садѣ, въ который превратится земной шаръ. Допустимъ, что оба поэта правы, что послѣ садовъ Чехова черезъ нѣсколько тысячелѣтій возникнетъ брюсовскій Городъ. Допустимъ даже, что правъ кто-нибудь одинъ. Сейчасъ для насъ вовсе не это важно. Намъ надо сжечь скорѣй вороха бумажной пыли, чтобы вернуться въ настоящую жизнь. Съ бульваровъ, съ чердаковъ, гдѣ обманываетъ сама себя отравленная Городомъ богема, я вову васъ въ просторы родныхъ полей.

Л и т е р а т о р ь. Да, это довольно любопытно. Надо будетъ написать объ этомъ статейку.

Борисъ Садовской.

О сущности прагматизма.

(Pro et contra).

Въ умственной жизни человѣческихъ обществъ время отъ времени наступаютъ такія эпохи, когда устои, доселѣ признанные и боготворимые, начинаютъ сильно колебаться, а умъ человѣческій, какъ бы завидѣвъ какія то невѣдомыя дали, вдругъ порываетъ узы привычныхъ нормъ и, подобно бушующему весеннему потоку, вырывается на просторъ жизни. Это—эпохи переходныя и вмѣстѣ съ тѣмъ подготовительныя. Онѣ лежатъ посерединѣ между старымъ и новымъ, одинаково будучи причастны и тому и другому. Прагматизмъ означаетъ собою наступленіе именно такой эпохи; и такъ какъ для умственной исторіи человѣчества такая эпоха не впервой, то Джемсъ правильно охарактеризовалъ его, какъ «новое имя для нѣкоторыхъ старыхъ путей мышленія». Въ прагматизмѣ налицо всѣ черты, рисующія собою эпохи умственныхъ потрясеній. Въ немъ чувствуется глубокая разочарованность въ прежнемъ, и вмѣстѣ слышится трубный гласъ молодой ликующей мысли. Въ немъ явственно виденъ безнадежный скептическій жестъ, и въ то же время громко звучать молодая надежда. Глубокое презрѣніе къ поруганнымъ пенатамъ престарѣлой матери-философіи неожиданно сочетается со скрытымъ, но несомнѣннымъ, служеніемъ на ея алтарѣ. Скептицизмъ и догматизмъ, пессимизмъ и оптимизмъ, реализмъ и идеализмъ, субъективизмъ и объективизмъ, старое и новое, классическое и обыденное, вѣчное и преходящее, выступаютъ здѣсь въ самыхъ противорѣ-

чивыхъ, причудливыхъ, калейдоскопическихъ соединенiяхъ и, тѣмъ не мѣнѣе, сохраняютъ какое-то внутреннее единство, какъ-то живутъ единымъ дыханiемъ, единымъ помысломъ философской мысли.

Прагматизмъ—это узелъ противорѣчiй, это—среда броженiя философскихъ идей, гдѣ встрѣчаются, борются и все же братски уживаются прошлое—отходящее и нарождающееся—грядущее. Въ этомъ и его умственная привлекательность и духовная недостаточность, болѣе того, нестерпимость его позицiи. Прагматизмомъ нельзя не увлечься, но его нельзя и не отвергнуть, когда увлеченiе уляжется. При видѣ его настежь распахнутыхъ дверей, въ него нельзя не войти, но, пробывши длинный трудовой день въ атмосферѣ его вихреобразной, безалаберной умственной жизни, трудно не потянуться всѣми фибрами души къ болѣе устойчивому и дисциплинированному философскому существованiю. Въ каждомъ серьезномъ мыслителѣ прагматизмъ долженъ возбудить совершенно противоположныя чувства: сначала благодарность за свѣжую и смѣлую мысль, а потомъ недовольство легковѣсностью и топтаньемъ на одномъ мѣстѣ.

Прагматизмъ есть буря на морѣ философи. Собственно говоря, эту бурю лично переживаетъ всякій философъ. Но такая личная буря обычно и бушуетъ и утихаетъ въ сокровенныхъ глубинахъ души, рѣдко проявляясь вовнѣ продуктомъ, становящимся достоянiемъ общества и эпохи. Другое дѣло, когда буря эта принимаетъ общественный характеръ. Тогда прагматизмъ превращается въ цѣлое духовное теченiе; тогда изъ переходнаго момента личной умственной жизни философа, онъ становится переходнымъ моментомъ въ жизни философскихъ идей; тогда онъ предвѣщаетъ собою эпоху новаго философскаго строительства. Въ этой роли мы много разъ встрѣчаемъ прагматизмъ на страницахъ исторiи философи. Вспомнимъ греческихъ софистовъ, подготовившихъ своей разрушительной дѣятельностью Платона и Аристотеля; вспомнимъ мистическiй скептицизмъ на зарѣ нашей эры, подготовившiй и Платона и христіанскую философию; вспомнимъ номинализмъ схоластика, повлекшiй за собою Возрожденiе; вспомнимъ англійскiй эмпиризмъ и популярную нѣмецкую философию XVIII вѣка, вызвавшiе къ жизни систему Канта и расцвѣтъ нѣмецкаго идеализма. И взглянемъ безпристрастно на наше время: развѣ съ насъ уже не достаточно тонкихъ анализовъ познанiя, подаренныхъ намъ неокантіанцами? Развѣ мы не сыты по горло робкой и гипотетической метафизикой, свое характернѣйшее выраженiе нашедшей въ системѣ Вундта? И развѣ возродившiйся и снова бурный прагматизмъ не означаетъ собою того, что мы жаждемъ новаго, что намъ хочется новыхъ зданiй?

Прагматизмъ есть разбѣгъ къ будущему строительству. Въ этомъ все его и критическое и положительное значеніе. Дать что-либо законченное, цѣлое, онъ не въ силахъ. Онъ никогда не означалъ собою и никогда не означитъ самостоятельной философской системы; онъ никогда не стоялъ и никогда не встанетъ въ ряду великихъ созданій человѣческаго духа; никогда не былъ и никогда не будетъ частью великой философской традиціи. Даже въ самыхъ своихъ властныхъ и обширныхъ общественныхъ проявленіяхъ онъ лишенъ строительнаго, т.-е. въ прямомъ смыслѣ слова положительнаго значенія. Объективная философская цѣнность не по его плечу. Но тѣмъ больше его субъективно-общественная цѣнность, цѣнность громкаго клича, тревожнаго призыва, прямолинейнаго вызова. Пусть онъ недостойнъ войти въ священную обитель философіи; пусть онъ только вѣчный искатель путей, вѣчный прозелитъ философіи! Это не отниметъ у него другой роли, роли двигательнаго рычага въ потокѣ философствованія, въ порожденіи міросозерцаній. Не обладая строительной одаренностью, способностью острого, гениальнаго прозрѣнія, оригинальнымъ размахомъ мысли, прагматизмъ тѣмъ не менѣе дѣлаетъ существенный шагъ въ этомъ направленіи, пробуждая философскую мысль отъ самодовольной спячки, сосредоточивая ее снова на старыхъ проблемахъ и волнуя какими-то новыми еще неизвѣданными горизонтами.

Много въ прагматизмѣ несправедливаго, скороспѣлаго, поверхностнаго; много въ немъ плевель. Но за плевелами нельзя забывать пшеницы. И долгъ всякаго философа, неподдаваясь первому и внѣшнему впечатлѣнію, взвѣсить безпристрастно все «за» и «противъ» и спокойно признать за нимъ, какъ недостатки, такъ и достоинства.

2.

Философскія заслуги прагматизма сходятся, какъ въ фокусъ, въ его энергичной критикѣ интеллектуализма, которая мѣтко поражаетъ этотъ послѣдній въ его надежнѣйшихъ укрѣпленіяхъ: въ его теоретикологическомъ ученіи о трансцендентной истинѣ и въ его обще-метафизическомъ ученіи о сущемъ.

Интеллектуалистическое ученіе объ истинѣ опирается всѣмъ своимъ тѣломъ на схематически и абстрактно ему предпосылаемый дуализмъ формы и содержанія, идеи и ощущенія, категоріи и матерьяла, субъекта и объекта, въ познавательномъ процессѣ. При такой предпосылкѣ истина опредѣляется, конечно, какъ форма, идея, категорія, субъектъ, т.-е. какъ нѣчто устойчивое, вѣчное и абстрактное. Но этимъ, на дѣлѣ, понятіе истины совершенно-

обезличивается и опустошается. Ибо формальная интеллектуалистическая истина совершенно неспособна служить конкретному процессу познания, на практикѣ указывать истинное и предостерегать отъ ложнаго, однимъ словомъ, быть живой истиной. Она остается въ своей заоблачной дали, пустая и одинокая, никому ненужная и никѣмъ непостижимая. Въѣсть съ тѣмъ возникаетъ неразрѣшимая трудность: въ виду того, что истиннымъ или ложнымъ всегда является живой психическій процессъ познания, формальная и недвижимая истина должна какъ-то сочетаться съ нимъ, какъ-то реализироваться въ конкретномъ и бесконечно измѣнчивомъ; по существу же своему она не можетъ этого—вѣчное остается вѣчнымъ и никогда не становится преходящимъ. Интеллектуализмъ объявляетъ просто-на-просто это сочетаніе чудеснымъ, загадочнымъ. Но этимъ онъ только расписывается въ своей несостоятельности.

Аналогичную трудность создаетъ себѣ интеллектуализмъ и въ ученіи о сущемъ. Опираясь на теоретикопознавательный дуализмъ и свое формалистическое истолкованіе истины, онъ вполне послѣдовательно приходитъ къ убѣжденію, что подлинно-сущее есть подлинно-истинное, т.-е. нѣкоторый абсолютъ, цѣлостный, законченный, неподвижный и незблемый. Этимъ все разнообразіе жизни, вся измѣнчивость, неустойчивость и эволюціонность конкретныхъ содержаній превращается въ мнимость, въ иллюзію, въ нѣчто отрицательное и ложное. Въѣсть съ тѣмъ, неизбежно возникающій вопросъ о томъ, какъ и почему абсолютное приходитъ къ относительному, вѣчное къ преходящему, истинное къ иллюзорному, остается безъ отвѣта. Нѣкоторые интеллектуалисты (напр. Гегель) стараются отвѣтить на него, дедуцируя все конкретное содержаніе жизни изъ единого центра вѣчнаго абсолюта при помощи схематическихъ операцій съ отвлеченными формальными образованиями мысли. Но это—только самообманъ, только нежеланіе взглянуть въ сущность вопроса. На дѣлѣ же, интеллектуализмъ заходитъ здѣсь въ тупикъ и обнаруживаетъ свое полное безсиліе, свою искусственную придуманность.

Проводимый до конца интеллектуализмъ долженъ прійти къ бесплодной монистической формулѣ: абсолютное есть сущее, а сущее есть абсолютное. Трудно усомниться въ томъ, что такая формула ничего не объясняетъ и лишена всякаго осмысленнаго содержанія. Въ противовѣсъ этому, прагматизмъ стремится возстановить въ правахъ конкретную и многообразную дѣйствительность. Онъ видитъ ея сущность въ ея многообразіи, въ ея постоянной измѣнчивости и неустойчивости. Въ самомъ потокѣ жизни думаетъ онъ найти и истину и подлинно-сущее. Онъ отвергаетъ схематическій монизмъ,

подведение всего подъ одну только безсодержательную форму, и на его мѣсто ставить плюрализмъ, сочетанный съ постоянной апелляціей къ эмпирическому міру.

Но философскими заслугами не исчерпывается значеніе прагматизма. Не менѣе важной является его дѣятельность въ области психологіи. Отвергая формалистическій схематизмъ повсюду, онъ и здѣсь борется, какъ противъ ассоціационизма, превратившаго ощущеніе въ какой-то мозаичный камешокъ, а мыслительный процессъ въ безжизненную машину, такъ и противъ гносеологическихъ предвзятостей, которыми насилуетъ интеллектуализмъ живую природу психическихъ явленій. Прагматизмъ беретъ психическій процессъ во всемъ его цѣломъ, какъ онъ непосредственно переживается человѣкомъ, въ его непрерывной и конкретной активности. Есть особенности и свойства этого процесса онъ стремится разсматривать въ конкретной связи другъ съ другомъ, не отрывая ихъ отъ ихъ жизненнаго единства и не превращая въ какія-то отвлеченныя сущности. Психологія должна перестать быть статической и безжизненной. Она должна передавать жизнь духа во всемъ его функціональномъ единствѣ. Психологія должна стать функціональной. Только тогда она будетъ въ состояніи не уродовать произвольно существо психической жизни. Только стоя на функціональной точкѣ зрѣнія, способна она указать конкретные субъективные критеріи для переживаній истиннаго и ложнаго, о чемъ напрасно мечтаютъ интеллектуалисты.

3.

Всякій согласится, что заслуги прагматизма не малы, что отъ него есть чему поучиться. Однако, было бы ошибочно судить о прагматизмѣ только по достоинствамъ. Въ дѣйствительности, онъ обладаетъ недостатками, зачастую совершенно затушевывающими его достоинства.

И первымъ дѣломъ его недостаткомъ является то, что, обрушиваясь на интеллектуализмъ въ его цѣломъ, онъ тѣмъ не менѣе основывается на своемъ разборѣ только нѣкоторыхъ его представителей. Обобщая свои отрицательные выводы относительно интеллектуалистическихъ заблужденій, онъ не даетъ себѣ труда изслѣдовать хотя бы всѣхъ важнѣйшихъ поборниковъ интеллектуализма. Онъ воюетъ, главнымъ образомъ, съ англійскими и американскими интеллектуалистами, представляющими собою, такъ сказать, «крайнюю лѣвую» интеллектуализма и небоящимися самыхъ абсурдныхъ положеній. Изъ новѣйшихъ нѣмецкихъ мыслителей онъ знаетъ только Лютце. Родоначальникъ современнаго интеллектуализма, Кантъ, совсѣмъ

почти не подвергнуть разбору. Гегель разбирается как-то поверхностно, робко, зачастую двусмысленно. А о Когенъ—полное молчаніе. Между тѣмъ, именно его-то систему было бы особенно важно видѣть подвергнутой прагматистической критикѣ; ибо она, не уступая ни одной пяди интелектуалистической позиціи, сохраняетъ, тѣмъ не менѣе, и динализмъ, и плюрализмъ, и функционализмъ, и насыщенность конкретнымъ матерьяломъ, и непрерывность отношеній между формой и содержаніемъ. Прагматизмъ слишкомъ скороспѣлъ въ своихъ выводахъ и своемъ огульномъ отрицаніи. У него есть противники, которыхъ онъ не знаетъ или игнорируетъ, но съ которыми онъ врядъ ли справится. Его въ общихъ чертахъ мѣткая и острая критика въ деталяхъ становится часто поверхностна и слабосильна. Изъ его представителей одинъ лишь Дьюи обнаруживаетъ серьезное и чисто-научное отношеніе къ философскимъ деталямъ; тогда какъ Джемсъ, Шиллеръ, Папини и др. любятъ легко скользить по поверхности, не останавливаясь около специальныхъ трудностей. И это трудно отнести насчетъ популярной формы изложенія. Это у нихъ въ природѣ; это существенно самому прагматистическому способу мышленія.

Однако у прагматизма есть еще болѣе существенные недостатки: это—его собственная теорія истины и его собственная теорія сущаго. Отвергнувъ интелектуалистическій взглядъ на истину, какъ на нѣчто безжизненное и ультра-абстрактное, прагматизмъ ударяется какъ разъ въ обратную крайность; онъ рассматриваетъ истину, какъ простое свойство нѣкоторыхъ конкретныхъ проявленій самого потока жизни; она становится для него простымъ качествомъ нѣкоторыхъ психическихъ процессовъ; она имъ «психонатурализируется». Отсюда слѣдуетъ, во-первыхъ, то, что сущность истины передается извращенно; вѣрнѣе, даже совсѣмъ не передается. Ибо истинность есть логическое свойство умственныхъ положеній, а не природное свойство психическихъ актовъ. Истинно то, что $2 \times 2 = 4$, а не актъ, производящій это счисленіе; актъ становится истиннымъ только въ переносномъ смыслѣ. Истинность того, что $2 \times 2 = 4$, зависитъ не отъ практическаго примѣненія этого положенія, не отъ полезности его для того или другого чловѣка или общества и не отъ возможной верификаціи его на конкретныхъ примѣрахъ, такъ какъ всѣ эти операциі—послѣдующія, уже предполагающія наличность самого этого положенія. Скорѣе, наоборотъ, и практическое примѣненіе, и полезность, и верификація зависятъ отъ изначальной истинности. Отсюда слѣдуетъ, во-вторыхъ, что всѣ прагматистическія опредѣленія и описанія истины относятся совсѣмъ не къ ней и всегда такъ или иначе предпочитаютъ уже ее. Верификація даннаго положенія дѣлаетъ его истин-

нымъ только потому, что мы, производя эту верификацію, уже заранѣе знаемъ, что такое истина и какъ она должна проявляться. Прагматизмъ здѣсь борется противъ факта, противъ фактической особенности истины, и въ своемъ ея отрицаніи поступаетъ гораздо догматичнѣе любого интеллектуализма.

Такимъ же недостаткомъ страдаетъ и прагматистическая теорія сущаго. Плюралистическое истолкованіе его сущности оказывается, на дѣлѣ, повтореніемъ данныхъ внутренняго опыта, пересказомъ донаучныхъ, наивныхъ и неясныхъ воспріятій, актовъ, переживаній. Заманчивый призывъ къ конкретной, живой дѣйствительности сущаго обманывается: прагматизмъ подсовываетъ вмѣсто него небольшую частицу дѣйствительности и, выдавая эту частицу за само сущее, тѣмъ укладываетъ его въ Прокрустово ложе схемы. Субъективизмъ, психологизмъ, импрессионизмъ и волюнтаризмъ догматически здѣсь поддерживаютъ и дополняютъ другъ друга, дѣлая метафизическую позицію прагматизма насильственной и произвольной. Обвиняя справедливо интеллектуализмъ въ неспособности объяснить переходящее и временное изъ абсолютнаго, прагматизмъ обнаруживаетъ ту же самую неспособность, не будучи въ силахъ объяснить абсолютное изъ переходящаго. Онъ довольствуется блѣднымъ гипотетическимъ истолкованіемъ абсолютнаго, боясь отказаться отъ него совершенно, чтобы не обнаружить слишкомъ явно своего субъективизма. Считая Бога, хоть и абсолютной, но конечной вещью, прагматизмъ грозитъ запутаться въ самыя нелѣпыя противорѣчія. А проповѣдуя всевластность волевого акта надъ дѣятельностью разсудка и первенство непосредственнаго чувственнаго переживанія передъ идеей, онъ поддается соблазну того же самаго схематизма, въ которомъ повиненъ интеллектуализмъ, сплюсчивающій сущее лишь въ другомъ направленіи.

Наконецъ, и психологическіе взгляды прагматизма страдаютъ однимъ серьезнымъ недостаткомъ. Прицая другія психологическія направленія за схематическое изуродованіе непосредственнаго потока психическихъ переживаній, онъ тѣмъ не менѣе охотно основываетъ свою психологію на біологическихъ предпосылкахъ, опредѣляетъ ее категоріей развитія и тѣмъ нарушаетъ своеобразную фізіономію психологическаго образованія понятій. Равнымъ образомъ, черезчуръ боясь схемъ и отвлеченностей, онъ превращаетъ психологическую науку въ какое-то робкое описаніе психическихъ явленій, руководимое грубымъ, неяснымъ и наивнымъ до-научнымъ опытомъ. Схематизма онъ этимъ, въ дѣйствительности, не избѣгаетъ; но вмѣсто просторныхъ научно-установленныхъ схемъ пускаетъ въ ходъ схемы слѣпыя и непродуманныя.

Итакъ, прагматизмъ, какъ-то соотвѣтствуетъ его внутренней сущности, сочетается въ себѣ и большіе недостатки и большія достоинства. Между тѣмъ, большинство современныхъ философовъ (за немногими исключеніями) относится къ нему совершенно отрицательно и видитъ въ немъ только недостатки. Такое отношеніе отчасти вызвано, повидимому, той вульгарной формой, какая придана ученіямъ прагматизма въ популярной и неудачной книжкѣ Джемса «Прагматизмъ». Отчасти же оно коренится въ рутинной привязанности къ привычнымъ формамъ философствованія. Послѣ всего вышесказаннаго нечего и говорить, насколько это несправедливо. Тѣмъ болѣе, что по своимъ метафизическимъ склонностямъ прагматизмъ тѣсно примыкаетъ къ такимъ мыслителямъ, какъ Вундтъ, Паульсенъ, Дильтей, Ойкенъ, Липпсъ, Мюнстербергъ, Ройсъ, Уардъ, даже Кроче и Риккертъ! Не использовать молодыхъ и энергичныхъ мыслей прагматизма было бы прямо-таки вредно для даннаго момента. Разумѣется, философія должна быть осторожна въ своемъ поступательномъ движеніи; она всегда должна крѣпко держаться основъ своей вѣковой традиціи и не бросать ихъ руководящей нити даже при самыхъ трудныхъ положеніяхъ. Но не менѣе она должна опасаться и рутины, стремясь всегда все дальше и дальше и не останавливаясь при серьезной надобности даже передъ помкой боготворимыхъ началъ. Ея образующаяся и развивающаяся научность неизбежно должна проявляться сразу, и въ постоянной аппеляціи къ признаннымъ устоямъ и въ постоянномъ преобразованіи старыхъ и уже недостаточныхъ ученій. Потому она должна со вниманіемъ относиться ко всякому новому толчку, ко всякому молодому размаху мысли. И именно поэтому-то она не можетъ пройти мимо прагматизма. Бояться ей его смѣшно: ея вѣковые устои слишкомъ крѣпки.

Другое дѣло у насъ въ Россіи! Мы лишены философской традиціи, философскихъ устоевъ; у насъ нѣтъ крѣпкихъ философскихъ нормъ, хорошо вспаханной философской почвы. Намъ нужно, потому, быть особенно, до несправедливости, осторожными по отношенію къ прагматизму. Являясь хорошимъ побудительнымъ толчкомъ въ средѣ устойчивой и укрѣпленной, онъ можетъ оказать у насъ вредное вліяніе, увлекая своими легкими и поверхностными сужденіями. Мы не нуждаемся сейчасъ въ преобразованіи уже устарѣвшихъ ученій; кбо ихъ у насъ нѣту. Мы далеки еще отъ поверхностныхъ переходныхъ движеній въ родѣ прагматизма. Намъ нужно закладывать философскіе фундаменты, собирать матерьялы, учиться строить зданія.

Кое-что есть уже у насъ: рядъ цѣнныхъ и выдающихся трудовъ. Но нѣтъ въ насъ ни подлинной философской дисциплины, ни метода, ни того систематическаго цемента, который бы сковалъ разрозненные матерьялы въ одно цѣлое. Все это еще надлежитъ приобрести. А для этого слѣдуетъ обратиться къ классическимъ философамъ древности и новаго времени, прагматизмъ же пока-что съ опаской оставить въ сторонѣ.

Борисъ Яковенко.

Wagneriana.

«Моя жизнь» Рихарда Вагнера*.

Когда человѣкъ открываетъ совершенно новыя формы жизни,—какъ это часто случалось за послѣдніе годы въ дѣйственныхъ лѣсахъ Центральной Америки или въ послѣднихъ глубинахъ океана,—то прежде всего наступаетъ удивленіе, граничащее съ ужасомъ; хотя и здѣсь властвуетъ непогрѣшимая природа, однако новый образъ намъ представляется искусственнымъ, произвольнымъ, неловкимъ, часто прямо нелѣпымъ, и лишь мало-по-малу образовывается наше сужденіе относительно явленія, становящагося намъ близкимъ, такъ какъ каждое обогащеніе нашего міро-представленія требуетъ также и внутренне выраженнаго развитія и обработки. Съ рѣдкими твореніями духа, обладающими значеніемъ дѣйствительно новаго, происходитъ нѣчто подобное: они обычно кажутся странными, многимъ—возмутительными. Человѣкъ—животное привычки; у него нѣтъ свободнаго органа, готоваго къ воспріятію новизны; напротивъ, найденное новое само должно навязать себя, вынуждая человѣка обогащать свой умъ новыми понятіями, новымъ удивленіемъ, новой благодарностью.

*

Итакъ, намъ не должно удивляться, что *Моя Жизнь* Рихарда Вагнера встрѣтила недостаточное пониманіе. Здѣсь снова повторяется то, что случалось съ каждымъ его драматическимъ произведеніемъ; общественное мнѣніе вводится въ заблужденіе людьми, непонимающими въ своей непреодолимой наивности, что въ данномъ случаѣ у нихъ нѣтъ критерія для сравнительной оцѣнки. Нѣтъ ни одного человѣка, способнаго, въ настоящее время, указать этому произведенію его мѣсто въ мировой литера-

* Автобіографія Вагнера содержитъ нѣкоторыя данныя, которыя какъ въ его отечествѣ, такъ и въ другихъ странахъ цѣлымъ рядомъ лицъ были лжеистолкованы какъ «психологія то безпринципной богемы, то отвратительнаго филистерства. Наилучшимъ отвѣтомъ всѣмъ нападкамъ на Вагнера является замѣтка его біографа Х. С. Чемберлена, помѣщенная въ альманахъ Brockmann'a за 1912 г.

турѣ. Мы не обладаемъ (насколько я знаю) ни одной автобіографіей ни одного творца вѣчныхъ сценическихъ произведеній; вообще недостатокъ извѣстій объ ихъ жизни представляетъ конечно не случайный признакъ поэтовъ этой группы; даже въ истинной родинѣ хроникъ, мемуаровъ, писемъ,—Мольеръ могъ быть знаменитѣйшимъ человекомъ своего времени, и все же не оставить ни одной строчки изъ-подъ своего или изъ-подъ дружественнаго ему пера, такъ что лишь долго спустя послѣ его смерти, косвеннымъ путемъ архивныхъ изысканій, чужихъ воспоминаній и т. п. удалось возстановить извнѣ—не изнутри—начерно набросанный и все еще странно неполный очеркъ его жизни. Теперь мы впервые узнаемъ, какимъ образомъ «природный геній» драматическаго творчества разсматриваетъ и изображаетъ свою собственную жизнь; одно лишь настроеніе отвѣчаетъ значенію этого событія: пріемлющее.

Кто будетъ читать книгу въ этомъ настроеніи, тотъ будетъ захваченъ драматической силой вполне законченнаго въ своей простотѣ и взволнованъ до глубины души. Въ этомъ отношеніи—она единственная въ своемъ родѣ: это можно сказать уже теперь. Кто захочетъ отдаться этому впечатлѣнію и затѣмъ размышлять надъ нимъ, тотъ достигнетъ кое-чего въ развитіи требуемаго новаго органа.

Если мы попытаемся сравнить ее—ибо иной способъ едва ли возможенъ—съ нѣкоторыми относящимися сюда произведеніями, то мы найдемъ хотя и отдаленное, однако, очевидное родство съ Исповѣдью Руссо; въ противоположность ей признанія Монтеня и Вымыселъ и Правда Гёте являются антиподами. Какъ у Руссо такъ и у Вагнера преобладаетъ то, что называется «эгоцентризмомъ»: вмѣсто того чтобы, какъ это дѣлаетъ Гёте, изображать окружающее и только на немъ и въ немъ отраженное «Я», онъ, напротивъ, дѣлаетъ это «Я» центромъ, на которомъ и въ которомъ отражается все окружающее. Какъ вездѣ, такъ и въ своей автобіографіи Гёте требовалъ отъ себя, по своему собственному признанію, «едва достижимаго», между тѣмъ какъ Руссо и Вагнеръ стремились къ законченному, отгѣланному: очевидно, это находится въ связи съ характеромъ прирожденнаго драматурга. При этомъ намъ вспоминается то, что по своей очевидной незначительности, почти исчезло у насъ изъ памяти: именно, что Руссо также поэтъ композиторъ и что только на свой собственный текстъ онъ могъ писать музыку!

Но это только между прочимъ; ибо существуетъ болѣе значительная общность ихъ задатковъ. Кто стремится къ новому, которое извѣстно только ему и которое онъ поэтому можетъ только хотѣть, но не

высказывать (ибо онъ говорить о немъ можетъ лишь символами и болѣе или менѣе смѣлыми, нерѣдко понимаемыми превратно подобіями), кто хочетъ перестроить до основанія искусство, мышленіе, чувство, жизнь, и даровать ихъ своимъ ближнимъ какъ божественное откровеніе, кто, такимъ образомъ, беретъ на себя въ какомъ-нибудь отношеніи пересозданіе окружающей его дѣйствительности, тотъ долженъ самъ себя,—т.-е. свою волю и свою преданность ей—принять за центръ; ибо лишь единственно съ этой архимедовой точки можетъ онъ вырвать изъ его скрѣповъ существующій порядокъ. Мало было бы только подчеркнуть свое я; самый существенный моментъ всякой реформаціи заключается въ этомъ самоутвержденіи. Отсюда родственность изложеній Руссо и Вагнера. Для дальнѣйшей иллюстраціи можно привлечь Шопенгауэра. Какъ много моральныхъ сужденій было произнесено по поводу его почти дѣтскаго плѣненія самимъ собой! Но для кого важно не преобразование міра къ лучшему, но его совершенное отрицаніе, тому остается одинъ путь: отождествить себя со всѣмъ міромъ, который только представленіе въ его собственномъ мозгу, могущее быть погашено по его волѣ. Подобно этому индусскій мудрецъ освобождалъ, по его мнѣнію, весь міръ, освобождая самого себя. Если мы примемъ это за одну крайнюю точку возможныхъ образовъ мысли, а противоположное сужденіе Гёте: «только всѣ люди составляютъ человѣчество» и «даже самое грубое филистерство обладаетъ нѣкоторымъ природнымъ геніемъ»—за другую, то мы замѣтимъ, что Вагнеръ находится почти посрединѣ между ними, и скоро поймемъ, какъ продуктивно должна вліять эта точка зрѣнія: этотъ человѣкъ вѣритъ въ міръ, иначе бы не отдавался ему съ такою страстью; вѣру же свою онъ черпаетъ въ богатствѣ собственного сердца; моралистъ, запрещающій ему «эгоцентризмъ», погаситъ вмѣстѣ съ нимъ и солнце его животворной силы.

*

Но и это сравненіе съ мнимыми антиподами вознаградитъ насъ нѣсколькими мыслями, бросающими свѣтъ на нашу тему: именно между несходными братьями и просвѣчиваетъ неожиданно фамиліное сходство всѣхъ великихъ духовъ. Монтень сказалъ однажды: «je ne dis les autres, sinon pour d'autant plus me dire»; т.-е. «я говорю о другихъ, чтобы этимъ путемъ высказаться о самомъ себѣ». Не разъ жаловались на рѣзкость сужденій Мо е й Ж и з н и о современникахъ, на ея нѣсколько презрительный и ироническій тонъ. Помимо того, что избыточная любовь и благодарность уравниваютъ подобныя мѣста, необходимо прибавить здѣсь, въ связи

съ словами Монтеня, что все дѣло здѣсь въ Вагнерѣ. Кто черезъ сто лѣтъ будетъ знать всѣ тѣ имена? Намъ важна сіяющая искренность сужденія, которая не позволяетъ ослѣпить себя ни дружбой, ни обязанностями, ни выгодой. Все половинчатое, дѣланное, или даже сочиненное исчезаетъ передъ его взглядомъ, какъ туманъ передъ солнцемъ. Гёте, вынужденный рѣзко отозваться о «Пентезилеи» Клейста, прибавилъ: «если нельзя быть искреннимъ, то лучше молчать». Только немногіе теперь безусловно раздѣлять мнѣніе Гёте о Клейстѣ; оно проистекаетъ отъ слишкомъ отрывочнаго ознакомленія и высказывается со сликомъ пылкой субъективностью; онъ самъ сказалъ однажды, что невозможно оцѣнить по достоинству своихъ современниковъ, потому что не замѣтенъ ходъ («Dekurs») ихъ развитія; и все же этотъ приговоръ Гёте обладаетъ несравненной цѣнностью, уже вслѣдствіе одного того, что онъ научаетъ насъ кое-чему относительно самого Гёте. Это выражено словами: «первое и послѣднее, что требуется отъ генія—это любовь къ истинѣ». И, разумеется, долженъ вспыхнуть гнѣвъ, каковы тѣ самые люди, которые ставятъ Вагнеру въ упрекъ его прямолинейность, осмѣливаются затѣмъ усумниться и въ его искренности. Каждая минута его бытія указываетъ на то, что любовь къ истинѣ является его опредѣляющимъ, центральнымъ пунктомъ. «Кто обвиняетъ меня въ неискренности, тотъ отвѣтитъ передъ Богомъ!» пишетъ онъ въ одномъ откровенномъ письмѣ, когда эта клевета, порожденная ограниченностью разума и нравственнаго чувства, достигла его слуха. И къ чему же эта непрестанная борьба всей его жизни, если она не диктуется ему заповѣдью истины? Малѣйшаго уклоненія, малѣйшаго оболганія себя и другихъ было бы достаточно: вмѣсто битвы, шагъ за шагомъ развернулась бы передъ нимъ широкая дорога неоспоримаго успѣха и богатства. Человѣкъ, ничего не имѣющій и безкорыстно жертвующій всѣми своими доходами, основывая Festspiele, изъ которыхъ никогда ни онъ, ни его близкіе не извлекутъ ни одной копѣйки барыша,—создатель этого будетъ свидѣтельствовать противъ истины! Подобныя же чудовищныя нелѣпости говорились и о Монтенѣ, Гёте и Руссо и даже людьми того же рода, именно тѣми, у которыхъ истина, какъ ртуть въ термометрѣ, безпрестанно опускается и поднимается, колеблясь между Болѣе или Менѣ людьми, не понимающими, что истина для богоодаренныхъ людей является той несокрушимой твердой, на которой они возводятъ зданіе своей жизни. Конечно, вездѣ—какъ и въ В ы м ы с л ѣ и П р а в д ѣ сохранять значеніе свое слова Руссо: «j'ai pu supposer vrai ce que je savais avoir pu l'être, jamais ce que je savais être

фах»; автобіографіи обыкновенныхъ людей кишать ложными утвержденіями, такъ какъ ни кругозора, ни сужденія, ни памяти недостаточно, чтобы породить истину; каждое слово можетъ быть дѣйствительно правильнымъ и тѣмъ не менѣе цѣлое—лживымъ до основанія. У такихъ людей, какъ Гёте и Вагнеръ, случается обратное: тамъ, гдѣ заблуждается самъ разскащикъ, истинность цѣлаго создаетъ то, «что могло бы быть», но никогда не создаетъ ничто ложное.

Прежде всего перспектива никогда не можетъ быть ложной. Если уже десять лѣтъ спустя послѣ своего зенита страсть къ Матильдѣ Везендонкъ кажется отошедшей въ даль, то это происходитъ просто потому, что все значеніе этого эпизода покоилось въ сердцѣ самого Вагнера, именно во всемъ, что этотъ полуденный сонъ пробудилъ какъ чувство, дѣйствіе, творчество; личность же любимой, благородной подруги не была въ состояніи оказать глубокое, продолжительное вліяніе на его внутреннюю жизнь и его творческую работу, поэтому отношенія къ ней и къ ея супругу могли оставаться до конца, сквозь всѣ превратности судьбы, сердечными и невинными. Можетъ быть, болѣе долгій промежутокъ времени передъ записью вызвалъ бы болѣе поэтическое и въ то же время болѣе строгое изображеніе, почерпнутое не столько подъ давленіемъ ничтожной повседневности, сколько—какъ въ соотвѣтствующихъ изображеніяхъ Гёте—изъ фантазіи, создающей еще болѣе прекрасную истину—я не знаю; во всякомъ случаѣ ничто не можетъ дѣйствовать краснорѣчивѣе этого молчанія изъ благодарности и доброты сердца.

Пусть эти немногіе намеки побудятъ другихъ къ дальнѣйшимъ плодотворнымъ воспріятіямъ этого новаго.

Хаустонъ Стюартъ Чемберленъ.

Перев. А. И. Ларионовъ.

Отвѣтъ эмоціоіально - эволюціонной музыкальной эстетикѣ *.

Та «идея», «которая авторомъ положена въ основу сочиненія», «отображается» имъ «въ нашемъ физическомъ планѣ вещей» всегда только до нѣкоторой степени, такъ что объ «адекватности» и «эквивалентности» пора уже, кажется, перестать говорить.

Индивидуализированная идея, даже если бы она и была «эквивалентно» представлена данной музыкой, всетаки не «адекватна» самой идеѣ, какъ таковой, ибо концепція послѣдней въ индивидуальномъ сознаніи связана съ высотой, широтой, глубиной личности и, наконецъ, съ ирраціональнымъ моментомъ послѣдней, съ тѣмъ искомъ, безъ котораго передъ нами не было бы индивидуальности. Объ этомъ какъ-то даже и неловко было бы распространяться, если бы неприходилось напоминать объ этомъ именно модернистамъ, проповѣдующимъ индивидуализмъ.

«Качество обосновывающихъ музыкальное созданіе идей при ходѣ музыкальной эволюціи» вовсе не должно непремѣнно «повышаться», если подъ «качествомъ» разумѣть то, что эти идеи «углубляются и расширяются».

, по которомъ у «въ основѣ музыки лежитъ прямой и непосредственный языкъ эмоцій, волевыхъ импульсовъ», должно быть отвергнуто, такъ какъ въ основѣ ея какъ и всякаго искусства, лежать лишь, во-первыхъ, его же элементы, наличность или отсутствіе которыхъ могутъ быть отмѣчены каждымъ музыкальнымъ человекомъ, получившимъ хотя бы небольшое музыкальное воспитаніе и не предубѣжденно внимающимъ звучащей музыкѣ; во-вторыхъ, кромѣ элементовъ, въ основѣ каждого искусства лежать общіе законы творчества и художественности, законы трудно формулируемые и часто неизслѣдимые, однако, конкретно съ извѣстной степенью точности и ощущаемые и выразимые. Что же касается эмоцій, то онѣ такъ же, какъ и вообще всѣ внутреннія переживанія и внѣшнія впечатлѣнія, являются жизненнымъ матеріальнымъ суб-

* См. статьи въ Еженедѣльникѣ Музыка за 1911—12 г., въ особенности № 66.

стратомъ всякаго дѣйствованія человѣческаго и говорить объ этомъ субстратѣ, какъ о факторѣ искусства и смѣшно и... симптоматично; первое потому, что это само собою разумѣется, такъ же, какъ и необходимость піанисту имѣть руки, пѣвцу голосъ и т. п.; второе же оттого, что чѣмъ разсудочнѣе искусство, тѣмъ болѣе его идеологи разсуждаютъ объ эмоціяхъ; такъ было всегда; объ эмоциональности, оргазмѣ, вулканическихъ страстяхъ распространяются очень часто какъ разъ тѣ, которымъ вовсе никогда и не приходилось выдерживать душевныхъ бурь, требующихъ огромной внутренней борьбы.

Что такое вообще эмоція?

Раздраженіе нервной системы путемъ психическихъ потрясеній или сильныхъ стимулирующихъ средствъ! Терминъ выбранъ крайне неудачно; онъ взятъ изъ фізіологіи, изъ медицины (кажется, его еще пустилъ въ ходъ медикъ Brown); онъ примѣненъ къ искусству развѣнчивающими его психіатрами и психофізіологами и притомъ скорѣе къ явленіямъ, сопровождающимъ воспріятіе раздражительнаго опіатическаго искусства, нежели къ факторамъ послѣдняго. Уже самый выборъ термина характеризуетъ направленіе; съ одной стороны, оно легкомысленно, такъ какъ тѣшится словеснымъ жуеломъ санкціонировать то, что всегда всплываетъ на поверхности упадающаго искусства, какъ художественный атавизмъ, то въ видѣ варварски-непосредственнаго лепета о томъ, что на сердцѣ, то какъ своеобразный утилитаризмъ наивнаго шаманства; поэтому, съ другой стороны, это направленіе является своего рода матеріалистическою магіей, т.-е. кореннымъ антисимволизмомъ, несмотря на всѣ свои «идеи» и ихъ якобы адекватное воплощеніе.

Ибо, что такое идея? Нѣчто безусловное, абсолютное, нѣчто, бытіе чего прежде всѣхъ понятій; идеи суть неразрѣшимыя проблемы, намъ заданныя; поэтому въ Критикѣ способности сужденія (§ 57) Кантъ называетъ эстетическія идеи неизложимыми представленіями воображенія и прибавляетъ, что эстетическая идея никогда не можетъ стать познаніемъ, такъ какъ она является созерцаніемъ воображенія (eine Anschauung der Einbildungskraft), къ которому никогда не можетъ быть адекватно найдено понятіе; а по Платону, который полагалъ, что идеи какъ бы эрими очами разума, онѣ являются пребывающими сущностями вещей, прообразами ихъ, и прообразы эти (что весьма важно) постижимы лишь тѣмъ,

чьей душѣ свойственны соразмѣрность, равновѣсіе и привлекательность. Идея создаетъ единство, образы, является внутреннимъ закономъ, но только не должна становиться идоломъ... Единого точнаго опредѣленія идеи нѣтъ, но во всякомъ случаѣ то значеніе, которое имъ придается нѣкоторыми теоретиками музыкальнаго эмоціонализма, совершенно недопустимо: оно чрезвычайно сенсуалистично и почти совпадаетъ съ тѣмъ, что они называютъ эмоціями. Понятно, что у нихъ могъ возникнуть совершенно чудовищный терминъ: **эмоціональная идея.**

Спрашивается, что же такое, эта «эмоціональная идея»? Очевидно, или крайне смутная идея, идея, зримая очами разума, затуманенными эмоціей, или же увы! лишь «такъ сказать—идея» эмоцій, т.-е. блѣдное представленіе или слабый оттискъ въ памяти яркихъ и сильныхъ волненій души, въ свое время не пришедшихъ въ равновѣсіе, а потому для искусства безслѣдно пролетѣвшихъ.

«Опредѣленныхъ и тѣмъ болѣе именно тѣхъ самыхъ чувствъ, которыя имѣлъ въ виду авторъ, намъ не диктуютъ» ни старая, ни тѣмъ болѣе новая произведенія, ибо т. н. «эмоціональное содержаніе», которое должно было бы, казалось, раньше всего быть схвачено, оказывается уловимымъ въ своихъ подробностяхъ, въ томъ, что только и дѣлаетъ его цѣннымъ, въ отступленіяхъ отъ примитивнаго характера ужаса, гнѣва, радости, свойственныхъ всему животному міру, лишь послѣ практическаго и теоретическаго усвоенія музыкальной рѣчи, болѣе или менѣе опредѣленно сложившейся.

Характерно, что модернисты, обращаясь къ Вагнеру, видятъ только одинъ уголокъ его міра переживаній, въ который онъ самъ, однажды заглянувъ и передавъ увидѣнное, не считъ возможнымъ болѣе заглядывать и съ трепетомъ подлинно оргіастической души предостерегалъ другихъ всматриваться туда. Для модернистовъ существуетъ только Вагнеръ—Тристанъ, а не Вагнеръ—Вотанъ и отнюдь не Вагнеръ—Гансъ Саксъ или Штольцингъ...

И тутъ модернисты, протестующіе противъ «романтической дребедени» толкователей классическихъ произведеній, замѣняютъ ее «декадентской» дребеденью, въ родѣ «чувства мистическаго эроса, великаго достиженія блаженства въ страданіи—экстаза блаженства любви и смерти», вычиты-

вая все это изъ музыки при помощи подложеннаго, наложеннаго или предложеннаго къ ней словеснаго текста. Та легкость, съ которой произносятся слова въ родѣ вышеупомянутыхъ, говорить о томъ, что все связанное съ ними не пережито, а только усвоены известныи циклы представлений, подобно тому какъ непризванными жрецами усваиваются гиратическія формулы, знаніе которыхъ даетъ имъ иллюзію особой близости къ божеству.

Хромое искусство модернистовъ нуждается въ особомъ «пути музыкальнаго познанія», въ пути, связанномъ съ «явно выраженными»(?) въ немъ «элементами эзотеризма»; «и не посвященному можно указать этотъ путь, но объяснить конечные результаты нельзя...». Музыка изъ самостоятельной рѣчи, повѣдавшей намъ непосредственно, стройностью и многогранностью своихъ элементовъ о миѣическомъ Бетховенѣ и о вагнеровскомъ миѣѣ, превращается въ условный жаргонъ эзотерически-сектантскихъ наліяній.

Курьезно, что, по миѣнію одного критика, «эмоціональное содержаніе музыки не вѣчно, что оно вывѣтривается со временемъ, когда находятся болѣе точныя музыкальныя формы для этихъ словъ; въ томъ залогъ вѣчности большихъ произведеній искусства, что отъ нихъ помимо ихъ содержанія эмоціональнаго—остается еще стиль, представляющій самодовлѣющую цѣнность и сохраняющійся навсегда, какъ памятникъ эпохи» (почему только эпохи, а не націи также и индивидуальности?); «стиль Баха, стиль Бетховена», спрашиваетъ критикъ, «развѣ они не достаточно характерны для каждаго изъ нихъ и развѣ много въ ихъ произведеніяхъ осталось теперь для насъ, помимо этого стиля?»

Но спрашивается, что же останется отъ многихъ современныхъ произведеній специфически-эмоціональных, когда ихъ эмоціональность вывѣтрится? Кака-то, когда-то, кому-то, принадлежавшая манера (которую не слѣдуетъ смѣшивать со стилемъ); или же—только недолговѣчная общая манера нѣкагого направленія, скоро вышедшій изъ моды музыкальный style moderne, а не въ высокомъ смыслѣ стиль;

* Считаю долгомъ оговориться, что межде всего я имѣю здѣсь въ виду гениальнаго Скрибина (до послѣдняго его періода); не надо быть пророкомъ, чтобы предсказать его эюдамъ или сонатамъ, въ особенности четвертой, колголітіе, при чемъ не только музейное бытіе, а полную художественную жизнь, такъ какъ изъ оригинальный стиль такъ выкованъ и отчеканенъ, что; вображеное въ него не слышитъ такой трещины, чрезъ которую ему можно было бы вывѣтриться.

не стиль—какъ расширеніе вросшихъ другъ въ друга завершенныхъ индивидуальныхъ стилей ряда крупныхъ мастеровъ, до характера чего-то сверхличнаго, до коллективности; не стиль—какъ углубленіе до корней въ подпочвѣ, до творческихъ идей, и, наконецъ, какъ методъ болѣе или менѣе монументальнаго закрѣпленія этихъ идей въ символахъ внятныхъ объективно: близкимъ—непосредственно, далекимъ—черезъ любовное изученіе...

У многихъ модернистовъ благодаря ошибочному понятію стиля, сложившемуся въслѣдствіе ихъ безпочвенности, выработалось черезчуръ музейное отношеніе къ прошлому. Но все же не слишкомъ ли будетъ самоувѣреннымъ сказать, что въ Бетховенѣ и въ Бахѣ ничего не осталось для насъ помимо «стиля»? Отъ лица кого это говорится? Кто эти мы? И какъ отнестись къ тѣмъ, кто—не «мы»? Прежде всего къ тѣмъ, кто явно чувствуетъ «эмоціональность» Баха и Бетховена, напримѣръ, къ Вейнгартнеру, для котораго каждое дирижированіе бетховенской симфоніи есть потрясающее переживаніе? Какъ къ несложному простоватому отсталому музыканту? А большинство другихъ, которые еще не потеряли вкуса къ классикамъ, должны быть заподозрѣны либо въ антикварномъ эстетствѣ, либо въ косности или въ неискренности? Но вѣдь тогда дозволеннымъ является и предположительное опредѣленіе этихъ «мы». Это прежде всего вообще всѣ музыкальные модернисты, т.-е. представители наиболѣе самовлюбленной эпохи и наиболѣе высокоумнаго направленія. Когда же эти «мы»—русскіе модернисты-«мерцатели», то передъ нами являются созданія, у которыхъ двойное препятствіе къ постиженію подлиннаго и символически воплотившагося въ произведеніяхъ Баха или Бетховена: во-первыхъ, музыкальная незрѣлость, а во-вторыхъ, зараженность явленіями западной перестройки; сочетаніе того и другого—крайне опасно и едва ли можетъ дать нѣчто жизнеспособное; это недоросль, тронутый вырожденіемъ. (Разумѣется, помимо русскихъ модернистовъ къ «мы» принадлежатъ и многіе западные... сверхчеловѣческіе всецелѣвѣки, въ родѣ Арнольда Шенберга, но разсмотрѣніе этого типа отвлекло бы меня отъ ближайшей задачи...) Всѣхъ этихъ «мы» мы—другіе, и русскіе, и не русскіе—не только вынуждены рѣшительно отвергнуть, но и глубоко пожалѣть, такъ какъ трудно описать, сколько теряетъ тотъ, кто въ Бахѣ и Бетховенѣ воспринимаетъ только стиль, да и то внѣшне понятый.

Помать голову надъ тѣмъ, что модернизмъ разумѣть подъ эволюціоннымъ прогрессомъ (который у нѣкоторыхъ является скорѣе прогрессивной эволюціей), не стоитъ; все, что говорится ими на эту тему, кишитъ неясностями и внутренними противорѣчіями. Не мѣсто здѣсь выяснять понятія прогресса и эволюціи, ихъ связь и ихъ разнородность. Все это можно прочесть въ соответственныхъ параграфахъ философскихъ учебниковъ. Гораздо поучительнѣе, чѣмъ распутывать узлы недоразумѣній, вникнуть въ «психологию» проповѣдующихъ музыкально-эмоціональной эволюціонизмъ. Къ чему имъ понадобилась эта старая съ незапамятныхъ временъ возникшая идея эволюціи. Прежде всего замѣчу, что ничего нѣтъ обыкновеннѣе, какъ эта идея, которая все и въ то же время ничего не объясняетъ, такъ какъ въ чистомъ своемъ видѣ говоритъ о безконечномъ развитіи всего изъ ничего, а въ сочетаніи съ прогрессомъ превращается или въ общую наивно антропоморфическую догму, или въ личное убѣжденіе, связанное съ индивидуальнымъ идеаломъ, который только замаскированъ всечеловѣческимъ и даже космическимъ, и ставъ предметомъ проповѣди, становится еще болѣе, нежели та общая догма, деспотическимъ. И въ томъ и въ другомъ видѣ (т.-е. съ прогрессомъ или безъ прогресса) эволюціонизмъ необходимъ модернистамъ для того, чтобы унижить старое и возвеличить свое. Это совершенно ясно со стороны, хотя, можетъ быть, и неясно тѣмъ изъ эволюціонистовъ, которые стали таковыми изъ инстинкта самосохраненія и самоутвержденія.

Что въ жизни развивается только второстепенное, а главное въ общихъ чертахъ остается неизмѣннымъ, что жизнь есть величина постоянная и прибыль въ одномъ сопровождается убылью въ другомъ, что думающій иначе художественный и культурный эволюціонизмъ крайне антиартистиченъ и сводитъ на-нѣтъ начало индивидуальное въ личностяхъ и народахъ, все это модернисты упускаютъ изъ виду. Все ихъ возраженіе противникамъ музыкальнаго эволюціонизма сводится пока къ ссылкѣ на «существованіе времени, когда музыкальный матеріалъ былъ еще не обработанъ, или затѣмъ существованіе времени, когда онъ сталъ обработанъ до извѣстной степени»; на то, что «эволюція въ промежуткѣ этихъ двухъ состояній должна была быть» и «какой же резонъ тому, чтобы она послѣ этого почему-то стала на мѣсто и дальнѣйшее овладѣніе музыкальнымъ матеріаломъ прекратилось?»

Но вѣдь этотъ «резонъ» похожъ на то, какъ если бы кто-нибудь урезонивалъ современныхъ итальянцевъ писать картины еще болѣе великія, нежели созданныя Рафаэлемъ, или урезонивалъ всѣхъ насъ признать въ Матиссѣ

прогрессъ живописи по отношенію къ Рафаэлю... Что же касается «идейной эволюціи», другими словами того, будто человѣчество становится все глубже, сложнѣе и утонченнѣе, то подобное самообольщеніе прямо смѣлотно; стѣбить только ближе познакомиться съ какой-нибудь дѣйствительно высокой культурной эпохой, напримѣръ, веймарской, флорентійской, афинской или (если сосредоточить вниманіе на религіи) съ эпохой первыхъ вѣковъ христіанства, чтобы отрезвиться отъ этого эволюціонистическаго высокомерія.

Ясно, что допустимо изслѣдованіе и описаніе генезиса данной творческой личности, генезиса культуры или данного искусства у данного народа и только. Даже исторія человѣчества, не говоря уже о вселенной, намъ слишкомъ мало извѣстна, чтобы имѣть право устанавливать здѣсь эволюцію или прогрессъ. Съ космической же точки зрѣнія вся исторія человѣчества только единый мигъ, въ которомъ элементы великаго историческаго прошлаго спиваются съ дѣйствительно цѣннымъ изъ послѣднихъ дней земной жизни человѣчества въ оди о достояніе, дающее ему право перейти на новыя ступени бытія, и здѣсь недопустима, да и не нужна, идея о превосходствѣ хронологически послѣдняго передъ предшествующимъ. Въ частности, не является ли земная жизнь Спасителя высшимъ пока пунктомъ исторіи? А беря относительную область культуры, не представляются ли такія явленія, какъ Винчи или Гёте все также кульминаціонными и несравненно болѣе выдающимися и по богатству и тонкости своего генія, нежели современные намъ многогранные невзрачники и безграничные утонченники? Совершенно то же самое наблюдается и въ музыкѣ, если разсматривать это искусство за послѣднія столѣтія. И Бахъ и Бетховенъ — кульминаціонны и вовсе не превзойдены кульминаціоннымъ Вагнеромъ; даже одинъ относительно другого не представляютъ они собою безусловнаго прогресса, ни въ специально музыкальномъ, ни въ «идейномъ» или въ «эмоціональномъ» отношеніи. Бетховенъ — столько же прогрессъ (въ гомофонизмъ), сколько и регрессъ (въ полифонизмъ) по сравненію съ Бахомъ, а то художественное преимущество, что бурный Бетховенъ приобрѣлъ въ трагическихъ своихъ переживаніяхъ и въ борьбѣ за внутреннее самопреодоленіе и самоопредѣленіе, онъ получилъ цѣной многихъ художественныхъ паденій, Баху невѣдомыхъ, и частичной утери творческой стойкости, здоровья и плодовитости, которыми такъ отличался Бахъ. Mi-la.

Открыта подписка на 1912 годъ
на новый журналъ

ТРУДЫ И ДНИ

ДВУХМѢСЯЧНИКЪ

ИЗДАТЕЛЬСТВА „МУСАГЕТЪ“

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

АНДРЕЯ БѢЛАГО и ЭМИЛІЯ МЕТНЕРА,

при ближайшемъ участіи

Александра Блока и Вячеслава Иванова

и при сотрудничествѣ

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

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

Цѣна отдѣльнаго номера—60 к.

Подписка принимается въ конторѣ издательства „Мусагетъ“:

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

Книжные магазины при приемѣ подписки удерживаютъ 10%.

Продолжается подписка на 1912 годъ

на ежемѣсячный литературно-художественный и обществен. журналъ

„ПУТЬ“.

подъ редакціей И. А. Бѣлоусова.

Цѣль журнала—дать разнообразный литературно-художественный матеріалъ въ произведеніяхъ лучшихъ современныхъ писателей и вмѣстѣ съ тѣмъ обзоръ событій со стороны литературной, научной и общественной. Журналъ будетъ служить лучшимъ литературнымъ традиціямъ и стремиться проводить въ жизнь красоту и правду произведеніями литературы и критики. Въ журналѣ участвуютъ: И. А. Бунинъ, Ю. А. Бунинъ, В. П. Бѣлостоцкій (Вѣтвичій), И. А. Бѣлоусовъ, Н. Вернеръ, Г. Вяткинъ, Ю. А. Веселовскій, И. А. Данилинъ, В. Е. Ермиловъ, Д. Я. Голубевъ, А. Е. Грузинскій, М. П. Гальперинъ, Максимъ Горькій, Л. Гальберштадтъ, Сергѣй Глаголь, В. I. Дмитріева, С. П. Дрожжінъ, П. В. Засодимскій, Л. Зильовъ, А. П. Ивашенко, Н. Киселевъ, К. и О. Ковальскіе, М. М. Космодамианскій, Н. А. Крашенинниковъ, А. А. Коринескій, В. Н. Лалиженскій, В. Лазаревскій, В. В. Муйжель, С. С. Мамоновъ, И. И. Поповъ, И. Е. Рѣпкинъ, С. Разумовскій, Д. М. Ратгаузъ, Из. Сазановъ, А. Серафимовичъ, Ю. В. Соболевъ, Н. Н. Степаненко, П. Сухотинъ, С. Т. Семеновъ, Смиталецъ (Петровъ), Н. Д. Телешовъ, Н. Тюринъ, П. и З. Тулубъ, Е. Н. Чириковъ, Ала Чумаченко, В. Е. Чехихинъ (Ч. Вѣтринскій), И. С. Шмелевъ, Е. Эйъ, Г. Яблочковъ и др. Безплатныя приложенія: 1) Рядъ портретовъ знаменитыхъ людей въ области литературы, науки, искусства и общественной дѣятельности. 2) Художественно-пейзажный альбомъ снимковъ картинъ изъ жизни писателей. ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: на годъ—3 р., на $\frac{1}{2}$ г.—1 р. 50 к., на 4 мѣс.—1 р. съ перес. и дос. За границу—вдвое. Цѣна отд. №—24 к. Съ перес. и въ провинціи—40 к. Редакторъ-издатель И. А. Бѣлоусовъ. Подписка принимается крокъ редакціи и конторы въ конторѣ И. Печниковой—Москва, Петровка д. 10, въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ и во всѣхъ почтово-телеграфныхъ отдѣленіяхъ. АДРЕСЪ РЕДАКЦІИ Москва, Соколикій ул., д. 22. Телефонъ 89-54. ОТДѢЛЪ РЕДАКЦ. и КОНТОРА: Москва, Петровка, Богодоловск. п., д. 10, кв. 22. Телефонъ 413-80.

Издательство „Новый Журналъ для Всѣхъ“.

Годъ изданій 5-й.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 г.

4 р. 50 к. въ годъ безъ доставки. 4 р. 90 к. въ годъ съ пересылкой.

НОВАЯ ЖИЗНЬ.

Выходитъ при ближайшемъ участіи М. Арцыбашева, П. Берлина, А. Луначарскаго; Л. Клейнборта, Н. Камина, Н. Морозова, Н. Олигера и П. Юшкевича.

Содержаніе мартовской книжки: Беллетристика: О. Дымовъ—Ночной кошмаръ. А. Гринъ—Приключенія Гинча, Д. Крачковскій—Два разсказа.—Статьи: В. Тугендхольда, О. Миртова, В. Тотомианца, А. Вереникова, Л. Клейнборта, П. Берлина и А. Мартынова. Съ апрѣльской книжки «Нов. Жизни» начнется печататься новый романъ О. Сологуба «Слащеяда». Беллетристическимъ отдѣломъ завѣдуетъ О. Миртовъ. Годовые подписчики получаютъ бесплатное приложеніе по выбору: собраніе сочиненій Л. Н. Толстого или набран. сочиненія А. И. Герцена (по тексту посмертнаго изданія гр. А. Л. Толстой). Подписная цѣна на 1911 г.: на годъ безъ доставки 4 р. 50 к., съ перес. 4 р. 90 к. (Разсрочка при подпискѣ 2 р. 70 к., къ 1 июля 2 р. 60 к.). За границу 7 р. 50 к. При доплатѣ къ подписной цѣнѣ журнала 1 р. 75 к. подписчики получаютъ сочиненія обоихъ авторовъ: Л. Н. Толстого и А. И. Герцена. Выписывающіе одновременно «Новый Журналъ для Всѣхъ» и «Новую Жизнь» платятъ за оба журнала 6 р. 60 к. Разсрочка: 3 р.—при подпискѣ, 2 р.—1 апр., 2 р.—1 июля.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1912 г. Годъ изданій 5-й.

Н О В Ы Й

ЖУРНАЛЪ ДЛЯ ВСѢХЪ.

1 р. 90 к. въ годъ безъ доставки. 2 р. 20 к. въ годъ съ пересылкой.

Вступая въ пятый годъ изданія, журналъ ставитъ своею основною цѣлью дать самымъ широкимъ кругамъ читателей возможность имѣть за всѣмъ доступную цѣну ежемѣсячникъ, въ которомъ помѣщаются произведенія лучшихъ литературныхъ и научныхъ силъ. Широко поставлены отдѣлы: 1) беллетристическій, 2) научно-популярн., 3) критическій, 4) обществ.-политич., 5) художественный и др. Журналъ выходитъ ежемѣсячно, книжками больш. формата (130—140 ст.) съ художественными иллюстраціями на отдѣльн. листахъ. Содержаніе мартовской книжки: Беллетристика: Е. Чирикوفъ—Нолдобины. А. Смирскій—Миллионеры. А. Вознесенскій—Москвичъ. Мари-Маделенъ—Старая дѣва. Пьеръ Мишель—Пыль. Статьи: М. Новорусскаго, Н. Столбова, К. Колтоновской, А. Луначарскаго, П. Славина и Л. Зерасимова. Беллетристическимъ отдѣломъ завѣдуетъ О. Миртовъ. Годовые подписчики получаютъ бесплатное приложеніе: 2 тома разсказовъ и повѣстей Шиппегаргена. Подписная цѣна на годъ: безъ доставки 1 р. 90 к., съ пересылкой—2 р. 20 к., на 1/2 г.—1 р. 20 к. За гран.—3 р. 25 к., отдѣльн. книжки въ магазинахъ по 25 к.; пробный № высылается за пять 7 к. марокъ. Адресъ главной конторы: С.-Петербургъ, Невскій, 76. Редакторъ-издатель Н. М. Розенфельдъ.

„ВОПРОСЫ ФИЛОСОФІИ

И

ПСИХОЛОГІИ“.

ИЗДАНИЕ МОСКОВСКАГО ПСИХОЛОГИЧЕСКАГО ОБЩЕСТВА
при содѣйствіи С.-Петербургскаго Философскаго Общества.

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

Въ «Вопросахъ Философіи и Психологіи» принимаютъ участіе слѣдующія лица: Н. А. Абрикосовъ, Ю. И. Айхенвальдъ, В. Анри, С. А. Аскольдовъ, Б. Н. Бабынинъ, Н. Н. Баженковъ, Ф. Д. Батюшковъ, А. Н. Бекетовъ, Н. А. Бердяевъ, А. Н. Бернштейнъ, П. Д. Боборыкинъ, Е. А. Бобровъ, С. Н. Булгаковъ, В. А. Вагнеръ, В. Э. Вальденбергъ, А. В. Васильевъ, А. др. И. Введенскій, Д. В. Викторсвъ, Н. Д. Винсградовъ, П. Г. Виноградовъ, В. И. Герье, А. Н. Гиляровъ, Л. О. Даркшевичъ, В. В. Джонстонъ, Н. А. Звѣревъ, В. Н. Ивановскій, Н. А. Ивакиновъ, Ив. Ильинъ, А. П. Каванскій, М. И. Каринскій, Н. И. Карѣевъ, Б. А. Кистляковскій, Я. Н. Колубовскій, Ф. Е. Коршъ, С. А. Котляревскій, Н. Н. Ланге, Н. О. Лесскій, Л. М. Лопатинъ, С. М. Лукьяновъ, П. Н. Милуковъ, П. В. Мисневскій, П. И. Новгородцевъ, Д. Н. Овсяннико-Куликовскій, И. Ф. Огневъ, Э. Л. Радловъ, М. М. Рубинштейнъ, В. П. Сербскій, В. С. Серебрянниковъ, П. П. Соколовъ, С. А. Соллертинскій, Ф. В. Софроновъ, Г. Е. Струве, П. Б. Струве, С. А. Сухановъ, П. В. Тихомировъ, кн. Е. Н. Трубецкой, Н. А. Умовъ, В. М. Хвостовъ, В. Ф. Чижъ, Г. И. Челпановъ, Н. Ф. Шаталовъ, Г. Ф. Шершеничъ, В. Ф. Эрнъ и др.

ПРОГРАММА ЖУРНАЛА:

1) Самостоятельныя статьи и замѣтки по философіи и психологіи. Въ понятіе философіи и психологіи включаются: логика и теорія, знанія, этика и философія права, эстетика, исторія философіи и метафизика, философія наукъ, опытная и физиологическая психологія, психопатологія. 2) Критическія статьи и разборы ученій и сочиненій западно-европейскихъ и русскихъ философовъ и психологовъ. 3) Общіе обзоры литературъ поминovanýchъ наукъ и отдѣловъ философіи и библиографіи. 4) Философская и психологическая критика произведеній искусства и научныхъ сочиненій по различнымъ отдѣламъ знанія. 5) Переводы классическихъ сочиненій по философіи древняго и новаго времени. Журналъ выходитъ пять разъ въ годъ (приблизительно въ концѣ февраля, апрѣля, іюня, октября и декабря) книгами около 15 печатныхъ листовъ.

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

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

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

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

Редакторъ Л. М. Лопатинъ.