

**СИМВОЛИЗМ  
И ФИЛОСОФИЯ  
КУЛЬТУРЫ**



## ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРЫ

Вопрос о том, что такое культура, есть вопрос наших дней; не оспаривают значение культуры, оспаривают постановку тех или иных вопросов, связанных с культурой.

Еще в недавнее время понятием "культура" пользовались в обиходе как понятием общеизвестным; ссылками на культуру как на нечто известное всем пестрят не одни только публицистические статьи: ими пестрят и ученые трактаты; правда, многие мыслители уже указывали на чрезвычайную сложность самого понятия "культура". В настоящее время в ряде течений теоретической мысли переносится центр тяжести на вопросы культуры; то же отчасти происходит в истории философии и в философии истории; то же мы можем наблюдать в области искусства; культура оказывается местом пересечения и встречи вчера еще раздельных течений мысли; эстетика здесь встречается с философией, история с этнографией, религия сталкивается с общественностью; вырастает потребность точнее определить, что такое культура; до настоящего времени, сталкиваясь с проблемой культуры в обиходе нашей мысли, мы сталкивались с чем-то самоочевидным, не поддающимся определению; более пристальный взгляд на вопросы культуры превратил самую культуру в вопрос; разрешение этого вопроса не может не внести переоценки в постановку вопросов философии, искусства, истории и религии.

Культура оказалась для нас чем-то самоценным.

И потому вопрос о ценности вообще в современной теоретической мысли опирается на вопросы культуры, как на вопросы, связанные с уяснением практических задач бытия; некоторые умственные течения выдвигают с особенной резкостью вопрос о ценности; является ли здесь понятие о ценности приближающимся к понятию о творчестве, как у Бергсона, или приближающимся к понятию об этической норме, как в современном неокантианстве, — вопрос вторичный; в том и другом случае понятие о ценном сближается с понятием о должном и истинном; такой постановкой проблемы само теоретическое познание принуждены мы рассматривать с точки зрения практического его смысла: оно должно осуществлять свои цели, быть нужным... и в этом смысле ценным.

Что есть ценность познания?

Определяя эту ценность истинностью, мы еще не приблизимся к уяснению задач познания; в современной философии часто встречаемся мы с суждением "*истинное есть ценное*", причем вовсе не определяется характер приведенного суждения: есть ли оно суждение синтетическое или аналитическое в кантовском смысле, т.е. вносится ли предикатом суждения нечто, не содержащееся в субъекте (истинное), или наоборот: понятие предиката относится к понятию субъекта как нечто, заключа-

ющееся в этом понятии; но прежде еще требуется определить в суждении *"истинное есть ценное"* подлинный субъект и подлинный предикат; ведь суждение это может быть прочитано наоборот: *"ценное есть истинное"*.

Одно из серьезнейших философских течений Германии, определяя истину как долженствование, видит в долженствовании единственную трансцендентную норму; но это же течение, определяя *истинное как ценное*, не решает вопроса о характере приведенного суждения; и трансцендентная норма повисает в иллюзионистической пустоте либо с привнесением понятия о ценности превращается в метафизическую реальность, потому что ценность в последнем случае привносится из областей, лежащих за пределами гносеологического идеализма, т.е. из мистического реализма; теория знания здесь не только становится теорией ценностей, но самая эта теория неминуемо опирается на процесс оценивания как факт внутреннего опыта; так вторгается в эту область с другого конца изгнанный психологизм, возвращаясь в виде мистического реализма; тут понимаем по-новому мы слова Гефдингга: "На разработку проблемы ценности роковое влияние имело то обстоятельство, что Иммануил Кант хотел вывести понятие цели и ценности из понятия нормы"...

Возвращение к психологизму неминуемо ведет нас к учению о том, что понятие о ценности опирается на внутренне-реальный в нас опыт, организация и поступательное движение которого преобразует нам окружающую действительность и в том смысле ее творит. "Всякое знание, — говорит Риккерт, — есть уже вместе с тем и преобразование действительности"; преобразование действительности вокруг нас, скажем мы, зависит от преобразования ее внутри нас; творчество оказывается прежде познания.

В продуктах человеческого творчества нас интересует изучение всего индивидуального, неразложимого в них; неразложимая цельность индивидуальных памятников культуры есть отпечаток, во-первых, личного, и во-вторых, индивидуально-расового творчества; такая индивидуальная целостность есть выражение внутренне переживаемого опыта; внутренне переживаемый опыт и есть ценность; внутренне переживаемый опыт человечества отливается в религиозной и художественной символической форме; вторая есть отпечаток личного творчества; первая — индивидуально-расового; недаром процесс религиозного и эстетического творчества объединяет Гефдингг в процессе сохранения и накопления психических ценностей; "вера в сохранение ценностей, — говорит он, есть необходимое условие активного сохранения ценности в каждом данном случае"; и далее прибавляет: "здесь должны мы поучиться у старых мистиков".

Теоретический взгляд на ценность зависит от умения пережить нечто ценное. "Кто хочет практически узнать ценность, тот должен ее пережить" — так приблизительно высказывается Риккерт, заканчивая трактат "О предмете познания", и мы видим тонкую улыбку мудрости из-под маски отвлеченных рассуждений фрейбургского мыслителя; скажем открыто: умение пережить — это почти уже магия, почти йога; теория здесь оказывается маской, за которой кроется мудрость посвященного в глубину живой жизни: то, что советует Риккерт, практически исполняли законодатели религий, творцы культур, греческие философы досократовского периода, как исполнил позднее этот завет Гете, а в наши дни — Ницше.

Наряду с необходимой задачей верно поставить проблему ценности, наряду с попытками по-новому воскресить проблемы Шеллинга, Фихте

и Гегеля, наряду с все более философией проникающей мыслью о творческом характере самих познавательных актов возникает стремление по-новому обосновать и проблему культуры. Что есть культура? Заключается ли она в знании, в познании, в прогрессе, в творчестве? Наконец, что есть культурная ценность?

"Понятие о культуре в высшей степени сложно", — говорит в своей "Этике" Вильгельм Вундт; он перечисляет условия культуры, как-то: упорядочение имущественных отношений, изобретение орудий производства, средства сообщения и, наконец, данные духовного развития; культура, как это видно по Вундту, является продуктом весьма сложных взаимодействий; по отношению к знанию понятие о ней есть понятие выводное, не основное; понятие *знание* должно быть составлено прежде, нежели понятие *культура*; но генетическая зависимость понятия о культуре от понятия о *знании* еще вовсе не предрешает ни логической зависимости этого понятия, ни зависимости реальной. Процесс образования понятий таков, что основные гносеологические понятия при их логическом *prius'e* в процессе генетического развития являются *post-factum*.

Наоборот, по Троицкому, наука, народная мудрость и художественная символика являются факторами культуры; стало быть, культура возникает там, где еще нет в нашем смысле ни науки, ни художественной символики.

Нельзя отождествлять культуру со знанием; знание есть упорядочение представлений действительности; знание определяет Спенсер как предвидение; научное знание, по его мнению, отличается от просто знания лишь количественно, сложностью процессов. Знание переходит в сознание; сознание определимо как знание чего-либо в связи с чем-либо, где связь коренится в нашей познавательной деятельности; познание же есть знание о знании; упорядочение этого знания образует теорию знания; переходя в теорию ценностей, эта последняя опирается на внутренне-переживаемый опыт; культура, образуя в истории сумму практических ценностей, творит самые объекты знания, но она не знание.

Культура, по Гефдинггу, ставит задачи самой человеческой воле, т.е. основе всякой психической деятельности; знание есть продукт этой деятельности; знание — не культура.

Еще менее определима культура прогрессом; в понятии прогресса лежит понятие о механическом развитии; прогрессирует и здоровье; но прогрессирует и болезнь; правильно, пожалуй, поступает Спенсер, формально определяя прогресс как переход от однородного к разнородному, от единства к многообразию, и напрасно за это упрекает его Ренувье в "Esquisse d'une classification systematique"; механика, безразличие — в основе прогресса; прогресс, определяемый как переход от однородного к разнородному, может сопутствовать и росту личности; тогда сохраняется ее единство в многообразии проявлений; но прогресс может сопутствовать и разложению личности; тогда утрачивается ее единство, а многообразие проявлений, наоборот, увеличивается.

Скорее культура определима как деятельность сохранения и роста жизненных сил личности и расы путем развития этих сил в творческом преобразовании действительности; начало культуры поэтому коренится в росте индивидуальности; ее продолжение — в индивидуальном росте суммы личностей, объединенных расовыми особенностями; продукты культуры — многообразие религиозных, эстетических, познавательных и этических форм; связующее начало этих форм — творческая деятельность отдельных личностей, образующих расу; эта деятельность берется как самоцель, т.е. не поддается нормированию: ценность познания есть *prius*; норма познания — *post-factum*; она определяется ценностью;

ценность, по Гефдинг, ставит цели; цели же определяют норму. И потому-то не может существовать культура для государства; наоборот, государство должно быть одним из средств выявления культурных ценностей; в противном случае между культурой и государством возникает непримиримый антагонизм; в этом антагонизме разлагается и государство, и культура.

Культура поэтому возможна там, где наблюдается рост индивидуализма; недаром, указывает Виндельбанд, что культура Возрождения началась в индивидуализме; индивидуальное творчество ценностей может стать впоследствии индивидуально-коллективным, но никогда оно не превратится в норму; наоборот, индивидуальные и индивидуально-коллективные ценности породят многие нормы.

Так история культур становится историей проявленных ценностей; она опирается на описание и систематизацию продуктов творчества по эпохам, расам и орудиям производства; такие орудия суть: орудия научного, философского, религиозного и эстетического творчества; но принципы изучения и систематизации многообразны; принципы научной и философской систематики не должны играть решающей роли в оценке продуктов культуры; следует помнить, что и наука, и философия только одни из форм символизации человеческого творчества; орудия научного и философского творчества суть прежде всего орудия творчества; такими же орудиями творчества являются и искусство, и религия; мировая история предстает нам еще и как эстетический феномен; так предстала Ницше культура Греции; так пытался он осветить при помощи Греции сущность и задачи европейской культуры; эстетическое освещение памятников греческой культуры произвольно перешло в религиозное ее освещение; оно же впоследствии оказалось вполне научным; Ницше, будучи сам филологом, показал нам наглядно, что наука еще не культура; последняя руководит наукой и творит объекты научного исследования; первая же без этих объектов разлагается в ряд пустых методов; Макс Мюллер и Дейссен оба солидные ориентологи; никто не станет претендовать, что им не хватает знаний; их разделяет только степень культурности; соединение научного знания с умением подслушать внутренний ритм описываемых памятников Востока характеризует Дейссена; это умение воссоздать в себе дух философии Востока предполагает и творчество; культура в этом смысле есть соединение творчества со знанием; но так как творчество жизненных ценностей прежде знания, то культура в ранних периодах и есть творчество ценностей; впоследствии она выражается, между прочим, и в знании; на более поздних стадиях развития она — то и другое вместе; в нашем смысле культура есть особого рода связь между знанием и творчеством, философией и эстетикой, религией и наукой; конечно, наше определение культуры еще условно; но в настоящее время всякое определение культуры будет условным; наша задача участвовать в великой, только еще назревающей работе: внести отчетливость в понятие о культуре, показать многообразие и ценность культурных памятников настоящего и прошлого и этим приблизиться к чисто религиозной проблеме: к телеологии культуры, к ее конечным целям.

Особенного внимания заслуживает связь между культурой и художественным творчеством; перед нами огромная задача: найти теоретический смысл движений в искусстве последних десятилетий, подвести им итог, найти связь между новым и вечным, беспристрастно пересмотреть как догматы прошлого, связанные с искусством, так и догматы, выдвинутые в недавнее время; опыт показывает нам, что смысл новых движений в искусстве — столько же в выработке оригинальных приемов

творчества, сколько в освещении и в углублении понимания всего прошлого в искусстве. По-новому вырастает смысл историко-литературных работ, историко-эстетических концепций.

Принципы современного искусства кристаллизовались в символической школе последних десятилетий; Ницше; Ибсен, Бодлер, позднее у нас Мережковский, В. Иванов и Брюсов выработали платформы художественного *credo*; в основе этого *credo* лежат индивидуальные заявления гениев прошлого о значении художественного творчества; символизм лишь суммирует и систематизирует эти заявления; символизм подчеркивает примат творчества над познанием, возможность в художественном творчестве преобразовать образы действительности; в этом смысле символизм подчеркивает значение формы художественных произведений, в которой уже сам по себе отображается пафос творчества; символизм поэтому подчеркивает культурный смысл в изучении стиля, ритма, словесной инструментовки памятников поэзии и литературы; признает принципиальное значение разработки вопросов техники в музыке и живописи. Символ есть образ, взятый из природы и преобразованный творчеством; символ есть образ, соединяющий в себе переживание художника и черты, взятые из природы. В этом смысле всякое произведение искусства символично по существу.

И потому-то символическое течение современности, если оно желает развития и углубления, не может остаться замкнутой школой искусства; оно должно связать себя с более общими проблемами культуры; переоценка эстетических ценностей есть лишь частный случай более общей работы, переоценки философских, этических, религиозных ценностей европейской культуры; назревающий интерес к проблемам культуры по-новому, сравнительно с недавним прошлым, выдвигает смысл красоты, и обратно — теоретик искусства, даже художник, необходимо включает в поле своих интересов проблемы культуры; а это включение неожиданно связывает интересы искусства с философией, религией, этической проблемой, даже с наукой<sup>2</sup>.

Основатели так называемого символизма не раз сознавали свою связь с философией (в лице Ницше, Малларме\*, Вагнера), символизм никогда, по существу, не выбрасывал девиз "*искусство для искусства*", в то же время символисты не переставали бороться с утрированной тенденциозностью. Гетевский девиз "*все преходящее есть только подобие*" нашел в символизме свое оправдание; весь грех позднейшего символизма заключался в нежелании выйти из замкнутой литературной школы, а также в утрированном желании отвернуться от этических, религиозных и общекультурных проблем; между тем вдохновители литературной школы символизма как раз с особенной резкостью выдвигали эти проблемы; они провозглашали целью искусства пересоздание личности; и далее, они провозглашали творчество более совершенных форм жизни; перенося вопрос о смысле искусства к более коренному вопросу, а именно — к вопросу о ценности культуры, мы видим, что заявления эти носят зерно правды; именно в творчестве, а не в продуктах его, как-то науке, философии, создаются практические ценности бытия; с другой стороны, вопросы познания все более и более подводят нас к тому роковому рубежу, где эти вопросы становятся загадочнее, неразрешимее, если мы не включим значение художественного и религиозного творчества в дело практического решения основных проблем бытия; прав Гефдинг, указывая на загадочность познания по мере роста культуры;

\*Который, как известно, пытался обосновать символизм на Гегеле.

и отчасти прав Гете, утверждая: "Красота есть манифестация тайных знаков природы, которые без этих проявлений оставались бы от нас навсегда сокрытыми"... И далее: "Тот, кому природа начинает открывать свои тайны, чувствует неодолимое влечение к наиболее достойному толкователю — к искусству"... Действительность, будучи объектом научного и философского анализа, есть еще и фантастическая сказка; и потому-то прав Дж. Ст. Милль, не сомневаясь в чисто реальном смысле художественной фантастики. "Тут (т. е. в фантастике), — говорит он, — укрепляются наши стремления, наши силы в борьбе"... Такое заявление станет понятным: вспомним, венец греческой культуры, по Ницше, — трагедия — извне только форма искусства; изнутри же она выражает стремление к преобразению человеческой личности; это преобразование — в борьбе с роком.

Проповедники символизма видят в художнике законодателя жизни; они и правы, и не правы: не правы они постольку, поскольку хотят видеть смысл красоты в пределах эстетических форм; формы эти — лишь эманация человеческого творчества; идеал красоты — идеал человеческого существа; и художественное творчество, расширяясь, неминуемо ведет к преобразению личности; Заратустра, Будда, Христос столько же художники жизни, сколько и ее законодатели; этика у них переходит в эстетику, и обратно. Кантовский императив в груди и звездное небо над головою тут нераздельны<sup>3</sup>.

Идея, по Канту, есть понятие разума; идеал же есть "представление существа, адекватного этой идее". Красота, по Канту, только форма целесообразности без представления цели, но ее идеал — внутренне-реальная цель (цель в себе): таким идеалом является человек, приближившийся к совершенству; символическим представлением этого совершенства является богоподобный образ человека (богочеловек, сверхчеловек).

Поэтому правы законодатели символизма, указывая на то, что последняя цель искусства — пересоздание жизни; недосказанным лозунгом этого утверждения является лозунг: искусство — не только искусство; в искусстве скрыта произвольно религиозная сущность.

Последняя цель культуры — пересоздание человечества; в этой последней цели встречается культура с последними целями искусства и морали; культура превращает теоретические проблемы в проблемы практические; она заставляет рассматривать продукты человеческого прогресса как ценности; самую жизнь превращает она в материал, из которого творчество куёт ценность.

Такое внутреннее освещение человеческого прогресса (его переоценка), придавая ему органическую целостность, превращает самое понятие о прогрессе в понятие о культуре.

### КОММЕНТАРИИ\*

<sup>1</sup> Вопрос о примате творчества над познанием — вопрос старый, но никогда не всплывал он с такой остротой, как в наши дни; мы видим, что вопрос этот решался чисто практически во всех древних мистериях; посвящаемый в мистирию

\*Комментарии А. Белого к очеркам из книги "Символизм" приводятся выборочно и с сокращениями. Даются лишь те из них, которые имеют принципиальное значение для раскрытия "теории", "системы", "школы" символизма и которые сам автор называл "эмбрионами ряда статей" и мечтал "видеть в разработанном виде". Опущены при этом многочисленные ссылки на источники (часто сопровождающиеся развернутыми оценками последних и обильным цитированием), другие комментарии библиографического характера. — *Ред.*

Египта должен был творчески себя пересоздать, чтобы иметь право приступить к занятиям астрономией, математикой, магией и пр. К серьезному изучению допускались лишь те, чья душа была высоко настроена; то, что мы теперь заучиваем наизусть, механически, воспринималось всею душой: от ученика требовалось творчески претворить в себе мертвый материал знания; что касается до Елевзинских мистерий, то все данные, на которые опираемся мы, смутны, но вывод, напрашивающийся сам собою после изучения вопроса о мистериях, один: в мистериях не преподавалось эзотерической доктрины, но творчески доктрина переживалась; сведения об обрядовых сторонах мистерий очень смутны [...]

Елевзинская мистерия, по мнению В. Иванова и других, — живой и действенный фокус культурной жизни Греции; впоследствии император Юлиан признавался, что не мистерии объяснимы с точки зрения учения неоплатоников, но наоборот: самое это учение есть лишь эмблематическая передача того, что действительно происходит в мистериях. Время прекращения мистерий относится к эпохе Феодосия Великого (346 — 395 по Р. Х.).

Греческая культура, наука и философия предопределены творческим приматом; вся полемика Ницше с современностью опирается на понятый им дух греческой культуры, оживленной непрерывным творчеством самой жизни; в этом отношении мы должны сознаться, что нашей культуре следует сделать еще очень много, чтобы приблизиться к Греции эпохи Перикла.

Примат творчества над познанием есть не до конца высказанный лозунг философии Фихте, Шеллинга, Гегеля, подготавливаемый "*Критиками*" Канта; в утверждении этого положения — вся прелесть искусства и философии романтиков; наконец, в наши дни этот лозунг выставлен у Ибсена, Ницше, Уайльда с чрезвычайной резкостью и совершенно независимо от попыток критического обоснования Фихте и Шеллинга в современных философских течениях Германии; независимо от этих течений, у Сореля мы наблюдаем то же по отношению к социологии; то же самое мы видим у Бергсона (творческая эволюция); замечательно, что на этот путь становится и католический модернизм в лице своих представителей *Le Roy* и аббата *Loisy*.

<sup>2</sup> Часто наблюдаем мы параллельность между формой отвлеченного миропонимания и формой техники, доминирующей в искусстве; так, например, между стремлением теоретической философии стать исключительно теорией знания и стремлением живописи недавнего прошлого есть что-то общее; как современная философия, стремясь еще недавно освободиться от всяческого метафизического и психологического привкуса, превратилась в учение о чистых формах и нормах познания, так же и в живописи наблюдалось сильное течение освободиться от всяческого психологического содержания; философов интересовали только формы *всеобщего*, художника интересовала задача подчеркнуть в природе и в человеке лишь общие контуры; гьератизм, стилизация достаточно запечатлели это стремление философии; я уже не говорю о том, какая близкая связь существует между отношением к городу у современных поэтов и социологов нашего времени.

Такая же связь существует между современным искусством и наукой; и как странно, что именно среди революционеров и новаторов в искусстве мы чаще открываем соответствие их художественных тенденций с научными стремлениями современности; так, химик Вильгельм Оствальд в "Письмах о живописи" делает много весьма ценных разъяснений о свойствах красок и техники в живописи, после чего мы начинаем лучше понимать некоторые стремления импрессионистов, в свое время выдержавших целую бурю гонений; вот, между прочим, что он пишет: "Для художественной передачи природы художник должен научиться смотреть по-новому..." (стр. 153). Это стремление смотреть по-новому до сих пор есть бесконечная тема для упражнения обывательского остроумия. "Художник, — продолжает Оствальд, — должен безостановочно заставлять свой глаз и свое сознание отвыкать от привычки, с практической целью, перерабатывать и видоизменять зрительные ощущения; он должен так воспитать себя, чтобы видеть только формы и краски, безотносительно к тому, что они представляют в действительности, *В той мере, в какой он научится выключать эту действительность, он и будет в состоянии передавать своими картинами впечатление от действительности*". Мы должны сознаться, что "*профессор химии*" здесь в вопросах



живописи смыслит более чем толпы художественных критиков, дотошно навязывающих подчас художнику свой собственный сумбур.

Как подходят требования Оствальда, предъявляемые им художнику, к задачам, которые в свое время выдвинули импрессионисты! Будучи в загоне в течение многих лет, они, в сущности, только шли в уровень с научным мировоззрением своего времени; думала ли французская Академия, объявляя *"импрессионизм"* шарлатанством, что она расписывается в собственной *"близорукости"*, думала ли буржуазия, глумясь над импрессионизмом, что она глумится над своим собственным невежеством? Вот что пишет Моклер в своей книге *"Импрессионизм"* по поводу пресловутой техники Клода Моне: "Изгнание локальных тонов, изучение рефлексов, окрашенных дополнительными цветами, разделение тонов и процесс живописи положенными рядом пятнышками чистых спектральных цветов — вот существенные принципы *"хроматизма"* (термин, который был бы точнее, чем туманное слово *"импрессионизм"*). Клод Моне систематично применял эти принципы прежде всего к пейзажу..." И выше: "Его труды служат великолепным подтверждением открытий, сделанных Гельмгольцем и Шеврелем в области оптики".

<sup>3</sup> Нам понятно, что так называемый эстетизм, проведенный со всей беспощадной последовательностью, переходит в свой противоположный принцип — в принцип этический; содержание красоты, как только мы пытаемся ее оформить, оказывается связанным с этическим моментом; вернее; содержание морали и содержание красоты подчинены одной норме. Поэтому последовательный эстетизм Уайльда привел его к пониманию Христа как идеала красоты; идеалом красоты стала для него личность, воплотившая в себе *"maximum"* добра. Точно так же Ницше, опрокидывая формы существующей морали, — моралист по преимуществу; идеология Ибсена также подчеркивает этический момент; только этический принцип, определяемый со стороны красоты, восходит не к формам морали, а к норме как некоторому трансцендентному долженствованию; поэтому, проникая глубже в сущность этических норм, великие символисты XIX столетия должны были казаться нарушителями существующих форм морали.