

## ФОРМЫ ИСКУССТВА

### 1

Искусство опирается на действительность. Воспроизведение действительности бывает или целью искусства, или точкой отправления. Действительность является по отношению к искусству как бы пищей, без которой невозможно его существование. Всякая пища идет на поддержание жизни. Для этого необходимо ее усвоение. Перевод действительности на язык искусства точно так же сопровождается некоторой переработкой. Эта переработка, будучи по своему внутреннему смыслу синтезом, приводит к анализу окружающей действительности. Анализ действительности необходимо вытекает из невозможности передать посредством внешних приемов полноту и разнообразие всех элементов окружающей действительности.

Искусство не в состоянии передать полноту действительности, т. е. представления и смену их во времени. Оно разлагает действительность, изображая ее то в формах пространственных, то в формах временных. Поэтому искусство останавливается или на представлении, или на смене представлений: в первом случае возникают пространственные формы искусства, во втором случае — временные. В невозможности справиться с действительностью во всей ее полноте лежит основание схематизации действительности (в частности, например, стилизации). Сила произведения искусства весьма часто связана с простотой выражения. Благодаря такой схематизации, творец художественного произведения имеет возможность высказаться хотя менее полно, но зато точнее, определеннее.

Воспроизведение представления независимо от времени сопровождается громадными трудностями. С одной стороны, трудность передачи различных пространственных форм; с другой — передача всевозможных световых и цветовых оттенков с помощью внешних средств. Если к этому еще присоединить тот факт, что возможность охватить явления в художественном изображении зависит от простоты, то нам понятна необходимость дальнейшего разложения пространственной действительности на ее формы и краски.

В формах мы не ограничиваемся рассмотрением отношения света к тени. Нас останавливает и цвет, и качество формы, т. е. вещество формы. Цвет формы является звеном, соединяющим искусство формы с живописью; вещество формы заставляет нас подчеркнуть возможность существования еще одного искусства, так сказать, искусства *вещества*. Качество вещества, его характер может быть предметом искусства. Здесь мы стоим на самой границе изящных искусств. Здесь нащупываем два корня, идущие от изящного искусства к науке и художественной промышленности. Здесь начинается последовательное расширение самого понятия об искусстве: оно все более и более является нам *как искусность* (искусственность). Здесь же исчезает глубина и высота задач искусства.

Подчеркнув значение качества веществ в искусствах формы, обратимся к самой классификации этих форм. Характеризуя один род как искусство форм органических, а другой — как форм неорганических, мы будем не особенно далеки от истины, если скульптуру назовем искусством форм органических, а зодчество — неорганических.

Такое определение зодчества и скульптуры кажется парадоксальным. Например, разве в колонне мы не имеем стремления изобразить ствол дерева? Если тип колонны и возник из подражания стволу дерева, то подражание это до такой степени внешне и формально (не по существу), что на нем не стоит долго останавливаться. Единственная постоянная тема, зодчества, по Шопенгауэру, это опора и тяжесть. "Самым чистым выражением этой темы являются колонны и балки. Поэтому стиль колонн, представляет собою как бы генерал-бас всей архитектуры". Далее Шопенгауэр указывает на эстетическое наслаждение, вытекающее из нормальности соотношения между тяжестью и опорой. Отсюда ясно — колонна изображает прежде всего идею нормальной опоры, а затем она является как подражание стволу.

Таким образом, мы пришли к признанию трех пространственных форм искусства, а именно: живописи, скульптуры, зодчества.

Краска характерна для живописи. Вещество и характер формы — для скульптуры и зодчества. Отсюда, конечно, еще не вытекает пренебрежение рисунком и формой в живописи, как и пренебрежение краской в зодчестве и скульптуре. В мире существует смена представлений. Временные формы искусства, по преимуществу останавливаясь на этой смене, указывают на значение движения. Отсюда роль ритма как характер временной последовательности в музыке, искусстве чистого движения. Если музыка — искусство беспричинного, безусловного движения, то в поэзии это движение обусловлено, ограничено, причинно. Вернее, поэзия — мост, перекинутый от пространства к времени. Здесь совершается, так сказать, переход от пространственного к временному. В некоторых родах поэзии особенно ярко сказывается этот переходный характер ее; эти роды являются узловыми, центральными (например, драма). Такого рода центральность их положения создает и особенный интерес к ним. Отсюда тесная связь их с духовным развитием человечества.

Итак, поэзия — узловая форма, связующая время с пространством. Соединение пространства и времени является, по Шопенгауэру, сущностью материи. Шопенгауэр определяет ее как законопричинность в действии. Отсюда необходимость причинности и мотивация в поэзии как формы "закона основания". Эта причинность может выразиться разнообразно: и сознательной ясностью, сопровождающей образы, и внутренней обоснованностью поэтических образов. Логическая последовательность является, выражаясь образно, как бы проекцией причинности на плоскость нашего сознания, понимая под нашим сознанием то, что Шопенгауэр определяет как разумное знание: "Знать — значит иметь в своем духе для произвольного употребления такие суждения, которые имеют в чем-либо, вне себя самих, достаточное основание познания".

Поэтические образы, возбуждая наше сознание, сопровождаются им более всех прочих форм искусства. Отсюда ключ к важным недоразумениям в области критической оценки художественных образов. Эти недоразумения обнаруживаются во всей своей силе, как скоро требование разумной ясности этой проекции причинности мы поставим во главе прочих требований, которым должны удовлетворять образы поэзии. Здесь происходит явление, аналогичное консонансу: колебание струны, передаваемое воздушной средой ряду струн одинаковой высоты тона, не

передается струнам иных тонов. Внутренняя осмысленность, связывающая ряд поэтических образов, часто, сопровождается и внешней осмысленностью, т. е. выражением сознательной связи, существующей между этими образами, как рефлексом. Отсюда нельзя заключать к сознательной ясности, как неопременному условию поэтического творчества. Между тем подобные заключения бывают сплошь и рядом. "Сознание, — по словам Шопенгауэра, — это только поверхность нашего духа, в котором мы не знаем внутреннего ядра"... И далее: "То, что дает сознанию единство и связность, не может обуславливаться сознанием". Требование сознательной связности от поэтических произведений происходит от смешения двух форм закона основания, форм, определяемых Шопенгауэром как закон основания познания, господствующий в классе отвлеченных представлений, и как закон основания бытия, применимый к классу конкретных явлений. Творчество руководит сознанием, а не сознание творчеством. В рассудочных произведениях искусства, по словам Гёте, "чувствуешь намерение и расстраиваешься"... Kunst происходит от слова *koppen* (уметь); "кто, не умеет, у того есть намерение"... "Если мы видим, как сквозь все богатые средства искусства сквозит ясное, ограниченное, холодное и трезвое понятие и, в конце концов, выступает наружу, мы испытываем отвращение и негодование"... "Художественное произведение приводит нас в восторг и в восхищение именно тою своею частью, которая неуловима для нашего сознательного понимания; от этого и зависит могущественное действие художественно-прекрасного, а не от частей, которые мы можем анализировать в совершенстве..."

По Гартману, целое дается гениальному замыслу в мгновение; сознательная же комбинация создает единство путем трудного прилаживания частных частей.

С особенным удовольствием цитирую слова великого ученого, двух выдающихся философов, поэта, а также известного музыкального критика. Теоретически весьма многие согласны с независимостью художественного творчества от сознания. На практике обнаруживается обратное: признание свободы творчества просто заменяется допущением поэтических разговоров об этом.

Ты царь — живи один: дорогою свободной  
Иди, куда тебя влечет свободный ум...

Эти слова о поэтической свободе мы допускаем, а любой стихотворный отрывок, где осуществлена эта свобода творчества (например, у Фета), мы *боимся признать*. В этом, инстинктивной боязни к свободе творчества сказывается бессилие толпы отличить гениальное от безумного; беспутство мысли не отличается от полета мысли, зоркость взгляда близорукие способны назвать галлюцинацией. Осмеять всегда безопаснее...

Посредственность изображаемого является одной из типичнейших черт поэзии. В других искусствах мы или созерцаем пространственные формы, или слушаем, т. е. созерцаем последовательное чередование звуков. В обоих случаях наши созерцания носят характер непосредственности. В поэзии, на основании читаемого, мы *воссоздаем* образы и смену их. Верность наших созерцаний будет зависеть от верности воспроизведения сознанием описываемых образов и явлений. Поэзия всеобъемлюща, но не непосредственна. Здесь русло искусства, наливающееся с зодчества, как бы разливается широким озером, но мелеет, разбивается на множество рукавов, пока через драму и оперу не соберется в чистое глубокое русло симфонической музыки.

Выражение идей является, по Шопенгауэру, задачей искусства; музыку же он противопоставляет всем искусствам, говоря, что оно выражает волю, т. е. сущность вещей. Постигать явление *an sich* — значит слушать его музыку, т. е. *здесь мы всего ближе к возможности этого постижения*.

Пространство обладает тремя измерениями, время — одним. В переходе от пространственных форм искусства к временной (к музыке) замечается строгая постепенность. Такая же постепенность существует в стремлении наук стать на математическую (аритмологическую) точку зрения. По Шопенгауэру, можно провести параллель между этими стремлениями наук и искусств. *Музыка является математикой души, а математика — музыкой ума*. Нигде мы не имеем такой близости и противоположности в одно и то же время, какая существует между постижением явлений (музыкой) и изучением сходства и различия в области количественного изменения их (математика). "Наше самосознание имеет свою форму не пространство, а только время", — говорит Шопенгауэр. В мире господствует движение, имеющее форму познания время, а представление является моментальной фотографией этой непрерывной смены явлений, этого вечного движения. Всякий пространственный образ, становясь доступным нашему сознанию, является необходимо связанным с временем; закон познания имеет своим корнем закон причинности, которая, по Шопенгауэру, есть сочетание пространства и времени. С приближением пространственных форм искусства к временной растет значение причинности, объясняющей видимость (пространственность). Требование причинности от пространственных образов уже намекает нам на связь их с музыкой; не будь музыки, необходимо связанной с временем через последование звуковых колебаний, в формах, подчиненных пространству, мы не усматривали бы причинности этих образов. Отсюда впервые зарождается мысль о влиянии музыки на все формы искусства при ее независимости от этих форм. Забегая вперед, скажем, что всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность, а конечным — музыку, как чистое движение.

Выражаясь кантовским языком, — всякое искусство, исходя из феноменального, углубляется в "ноуменальное"; формулируя нашу мысль языком Шопенгауэра, — всякое искусство ведет нас к чистому созерцанию мировой воли; или, говоря в духе Ницше, — всякая форма искусства определяется степенью проявления в ней *духа музыки*; или, по Спенсеру, — всякое искусство устремляется в будущее.

Универсальное значение последней формулы весьма важно при рассмотрении искусства с религиозно-символической точки зрения.

Располагая изящные искусства в порядке их совершенства, мы получаем следующие пять главных форм: зодчество, скульптура, живопись, поэзия, музыка.

Каждая форма искусства не совершенно замкнута. Элементы, присущие всем формам, причудливо переплетены в каждой форме. Выдвигаясь на первый план, они образуют как бы центр этой формы. Так, хотя элемент цветности мы считаем центральным для живописи, однако бесформенная живопись или бессмысленная живопись (т. е. лишенная внешнего смысла) до некоторой степени осуществима лишь в орнаменте. С одной стороны, орнамент несколько не выигрывает от придаваемого ему смысла, орнамент и без этого смысла выразит индивидуальность народа. С другой стороны, немисливо требовать от живописи одной орнаментальности. В исторической, жанровой и религиозной живописи нас останавливает *смысл* изображаемого. Здесь же мы обращаем внимание и на форму. Нам дорога осмысленность, духовность Рафаэля, Джи-

отто, Сандро-Боттичелли, но мы восхищаемся формами Микель-Анджело. Причинность, мотивация — главные элементы поэзии; причинный элемент в живописи приближает ее к поэзии — искусству более совершенному.

Красота и отчетливость формы — это звено, соединяющее живопись с менее совершенным искусством — искусством формы. В поэзии мы наблюдаем элементы, свойственные и пространственным, и временным формам: *представления и смену их*, сочетание формального с музыкальным». Помимо музыкальности поэтических произведений в не "собственном смысле можно говорить о музыкальности в собственном смысле. В характере слов и способе их расположения мы усматриваем большую или меньшую музыкальность. Непосредственное отношение автора к собственным-поэтическим образам часто сквозит в характере слов и способе их расположения. Стиль поэта или писателя является бессловесным аккомпанементом к словесному выражению поэтических образов. Глубокий писатель не может обладать дурным стилем. Плохой писатель не имеет стиля. Стиль, как музыкальный аккомпанемент, должен играть видную роль. При устном произношении значение музыкальности поэтических образов вырастает; многие места из Гомера и Вергилия напрашиваются на устное произношение. В песне музыкальный смысл перерастает формальный. Нам важнее "как "поется" что-либо, чем "что поется". Песня — мост между поэзией и музыкой. Из песни выросла и поэзия, и музыка.

"С исторической точки зрения, музыка развилась из песни", — говорит Гельмгольц в своем сочинении "Учение о слуховых ощущениях". Народная же песня, по словам Ницше, "прежде всего имеет для нас значение как музыкальное зеркало мира, как самобытная мелодия, ищущая себе затем параллельного сновидения (т. е. образа); и выражающая его в стихах. Таким образом, мы видим, что в стихах народная песня стремится всеми силами подражать музыке". Мы можем предполагать характер музыкального развития и дальнейшего обособления музыки от песни через развитие аккомпанемента; отсюда пошли разнообразные формы музыки. Интеграция этих форм совершилась сравнительно недавно в симфонии и сонате (симфония для одного инструмента). Из развития слова песни вышли все формы поэзии: эпическая, лирическая и драматическая. В дифирамбах в честь Диониса мы имеем зерно будущей драмы и оперы. В настоящую минуту драма все более и более тяготеет к музыке (Ибсен, Метерлинк и другие), а опера — к музыкальной драме, и это стремление в значительной степени осуществлено (Вагнер).

Из вышесказанного вытекает одно несомненное следствие: формы искусства способны до некоторой степени сливаться друг с другом, проникаться духом близлежащих форм. Элементы более совершенной формы, проникая в форму менее совершенную, одухотворяют ее, и наоборот. Например, исключительная живописность стихотворений Сюлли-Прюдоме или Мария-Хозе-Эредиа придает им холодность: исключительное тяготение к изображению формы в живописи порицается Рескиным. Интересно, что античная культура не дала пышного расцвета живописи, а христианская дала. С распространением христианства в искусствах пространственных форм центр тяжести переносится на более совершенную форму; с распространением христианства высочайшее искусство — музыка, вполне освобождаясь от поэзии, получает самостоятельность и развитие. В настоящую минуту человеческий дух находится на перевале. За перевалом начинается усиленное тяготение к вопросам религиозным. Подавляющий рост музыки до Бетховена и расширение

сферы ее влияния от Бетховена до Вагнера — не прообраз ли такого перевала?

Формулируем два вероятных следствия, которые напрашиваются из вышесказанного:

Во-первых, формальные элементы каждого искусства слагаются из формальных элементов ближе лежащих искусств.

Во-вторых, возрождение каждой формы искусства зависит от воздействия на нее более совершенной формы; обратное воздействие ее на эту форму ведет к упадку этой формы.

Отсюда, однако, не следует, что сперва возникают менее совершенные формы проявления изящного: все проявления потенциально заключены в песне. Отсюда пошла бесконечная дифференциация. Прогресс живописи, скульптуры и зодчества зависел не только от психического развития человечества, но и от развития технических средств.

Характерно, что каждое выше лежащее искусство заключает в себе все ниже лежащее, переводя их на свой язык. Искусство материальных масс в том смысле заключено в живописи, что оно, будучи в состоянии передать на плоскости материальные массы, присоединяет еще возможность красочной передачи их. Поэзия, заключая в себе изображение всей действительности, заключает и пространственные формы. Музыка, как мы увидим ниже, обнимает собою всевозможные комбинации действительности.

Следует заметить, что в настоящую минуту уже определились главнейшие формы искусства. Дальнейшее развитие их связано с искусством, стоящим во главе их, т. е. с музыкой, которая все властнее и властнее накладывает свою печать на все формы проявления прекрасного. В настоящее время музыка и музыкальная драма развиваются быстро и мощно. Является невольная мысль о дальнейшем характере влияния музыки на искусство. Не будут ли все формы проявления прекрасного все более и более стремиться занять места обертонов по отношению к основному тону, т. е. к музыке?

Но будущее неизвестно...

## 2

В каждой форме искусства сквозит ее эстетическое значение. Под формой искусства мы разумеем способы выражения изящного, связанные друг с другом определенным единством их внешнего обнаружения,

Для многих видов поэзии таким единством будет слово, для живописи — краски, для музыки — звук, для скульптуры и архитектуры — вещество. Имеется возможность говорить о качестве и количестве необходимого материала для формы.

Важно, чтобы наименьшее количество материала для формы было наилучшим образом приспособлено к выражению содержания. Полнота передачи художественного содержания зависит не только от количества материала, но и от качества его. Лаконизм является существенной чертой искусства: лучше недосказать, чем пересказать. Форма и содержание находятся в обратном отношении друг к другу.

Художественное содержание, связанное формой, является нам в оболочке конкретных образов и смены их. Некоторые формы искусства дают возможность познавать это художественное содержание посредством малого количества материальных представлений: они являются наиболее удовлетворяющими назначению искусства.

Рассмотрим же с этой точки зрения главнейшие формы изящных искусств. Какие выводы являются следствием подобного рассмотрения?

В наименее совершенных формах искусства формальное воспроизведение действительности наиболее полно. Формы эти — зодчество и скульптура. В действительности каждый образ занимает в пространстве положение, определяемое тремя измерениями; в скульптуре и зодчестве художественные образы могут быть воплощены не иначе, как в трех измерениях. Существенное рассмотрение этих форм необходимо ведет к признанию, что они наиболее односторонне охватывают действительность. Отчасти упуская красочное разнообразие образов действительности, а также и смену их, искусство формы суживает и самый выбор этих образов. Предметом изображения могут служить лишь некоторые образы действительности, да и то в их отвлеченной, условной форме.

В живописи мы имеем дело с проекцией действительности на плоскость. Изображая на плоскости пространственные формы, измеряемые высотой, длиной и шириной, мы тем самым переходим от трех измерений к двум. Здесь мы имеем дело с внешней идеализацией действительности; такая идеализация позволяет, однако, нам изображать эту действительность в более широких размерах; в архитектуре и скульптуре это недоступно. Перенесение пространственного представления на плоскость в значительной мере освобождает нас от чисто физического труда; такой труд является необходимым условием при воплощении архитектурных и скульптурных памятников. Внутренняя энергия, не отвлекаемая посторонними препятствиями, в большей мере передается картине или фрескам: среди произведений кисти мы имеем образчики передачи наиболее тонких душевных сторон действительности. Отвлекаясь от одного измерения, мы как бы приобретаем возможность охватить действительность и с красочной стороны. Красочное изображение действительности — наиболее типичная черта живописи. В скульптуре формы действительности, изображаемые посредством веществ, часто представляют для нас интерес с точки зрения игры света и тени. В живописи нас интересует и красочная сторона действительности.

В искусствах нам важно, чтобы наименьшее количество материала наиболее полно выразило содержание, которое желает в него вложить художник. Последовательное рассмотрение количества и качества материала, потребного для воплощения художественного замысла в зодчестве, скульптуре и живописи, и приводит нас к следующему заключению: из пространственных форм искусства — живопись наиболее совершенная форма; между нею и зодчеством занимает место скульптура.

И действительно, при помощи небольшого количества красок мы достигаем наиболее полного изображения на полотне не только отдельного образа или группы образов, но и целых событий. Зодчество и скульптура не могут изображать большие пространства: в живописи возможно подобное изображение (например, пейзаж). Уменьшение внешних препятствий стоит как бы в прямой связи со свободой творчества. Внутренняя энергия, не тратясь на преодоление этих препятствий, более полно переходит в воплощенный образ. Этот образ может обладать большей потенциальной силой. Рабское копирование действительности не может привести к тождеству между изображением и предметом изображения. Внутренняя правда передаваемого предмета является главнейшим предметом изображения. Не сама картина должна выдвигаться на первый план, а правдивость переживаемых эмоций и настроений, вызываемых в нас той или иной картиной природы. Такое понимание задач изображения действительности вытекает отнюдь не из чувства пренебрежения к действительности, а из чувства глубокой любви к природе. Вопрос о правде в природе гораздо сложнее, запутаннее, чем он кажется на первый взгляд.

Внутренняя правда изображаемого может быть различно понимаема. Одна и та же картина, изображенная многими художниками, преломится, по выражению Золя, сквозь призму их души." Каждый художник увидит в ней различные стороны. Отсюда индивидуализм до известной степени необходим в живописи; индивидуальны художники, индивидуальные и художественные школы. Каждая школа может дать и талантливых художников, и бездарных. Вопрос о задачах живописи не касается художественных школ. Он стоит над всеми школами. Вопрос о красоте тоже не касается направлений живописи. Красота разнообразна, и чувство красоты гораздо сложнее, нежели многим кажется. "Прекрасные предметы остаются прекрасными, не имея между собою ровно никаких общих признаков, кроме того, что мы находим их прекрасными. Такой приговор этим теориям (т. е. теориям, стремящимся к слишком поспешному объединению красоты) и сделан Стюартом". Это говорит Троицкий в своем сочинении "Немецкая психология в текущем столетии". Живопись — не ремесло. Она — не фотография. Живопись отличается от раскрашенной фотографии, олеографии и т. д. индивидуализмом в понимании внутренней правды изображаемого. Отношения к природе людей, посвятивших свою жизнь изучению различных световых и цветовых оттенков ее, и людей, в кои удостаивающих природу своим вниманием, не всегда совпадают; разговорная речь не совпадает с научной или философской.

И, однако, мы безапелляционно отвергаем формы искусства, еще не ставшие понятными нам. Разве здесь не может быть своего рода философии? Разве не могут существовать художественные произведения, требующие с нашей стороны некоторого проникновения в их смысл? Разве глубина художественного созерцания не накладывает известного отпечатка на изображение созерцаемого? Разве профан в живописи, явившийся на выставку посмеяться над Врубелем и Галленом, проникнул в глубину художественных произведений вроде боттичеллевских, рембрандтовских и т. п.? В душе он, конечно, предпочитает живо и точно для него написанные этнографические наброски Верещагина (наброски, полезные для ума); Рафаэль, Рембрандт, Веласкес, все эти полуистлевшие уважаемые хоругви, которыми он наивно вооружается, объявляя поход новому искусству. Он не подозревает, что оно-то и является истинным возобновлением старинных традиций в живописи. Бунт некоторых форм искусства против академизма и натурализма он принимает за бунт против всего старого... Святая простота!

В искусствах формы мы изображали действительность в трех измерениях. Переходя к изображению действительности только в двух измерениях, мы выигрывали в качестве и количестве изображаемого; такой выигрыш облегчал переход внутренней энергии творчества в воплощаемый образ; предполагая а priori дальнейшую правильность, мы можем думать, что в поэзии мы переходим к изображению действительности только в одном измерении (во времени).

Плоскость характеризует двухмерное пространство, линия — одномерное. Непосредственная передача того или иного образа еще возможна на плоскости. Передача этого образа на линии невозможна. Если бы мы не знали характера той формы искусства, которая имеет наименование поэзии, то а priori могли бы предсказать посредственность изображения поэтических образов.

Непосредственное изображение видимости отсутствует в поэзии. Словесное описание этой видимости его заменяет. Совокупность слов, вытянутых в одну строчку, символизирует одномерность поэзии. Описывать легче, нежели изображать. Благодаря замене изображаемых об-

разов описанием, круг образов, могущих быть предметом поэтического воспроизведения, значительно расширяется.

Творчество скульптора значительно парализовано тесными рамками изображения. Живописец пользуется большей свободой творчества; все же многие образы не передаваемы кистью (например, звездное небо, картины ночи и т. д.). Поэзии доступны подобные описания.

Внутренняя энергия поэта еще менее разбивается о внешние препятствия. Скульптор пользуется значительным количеством строительного материала; этот материал ограничивает его свободу творчества. Живописец пользуется меньшим количеством этого материала (полотно и краски, налагаемые кистью). Поэт им уже почти не пользуется. Между тем ему дана возможность описывать великий образ действительности. Он не стесняется пространством. Живопись лишь до некоторой степени справляется с пространством.

Измерение линии совершается с помощью последовательного отложения на ней другой, меньшей линии, принятой за единицу. Отсчет играет важную роль при измерении. Чередование моментов времени, обуславливающее счет, является основой всякого измерения. Непосредственное измерение всякого отсчета наиболее рельефно выступает в одномерном пространстве — в линии. В трехмерном же пространстве намечаемые координатные оси предшествуют измерению. Измерение, т. е. перевод пространственных отношений на временные, наступает потом. Линия не требует определений для высоты и широты, а только длины. Мы сразу измеряем линию; сразу переводим на язык времени. Время — наиболее простая форма закона основания. Линия — символ одномерного пространства. Одномерное пространство — символ поэзии; одномерное пространство связано с временем. Отсюда близость поэзии, чисто временной формы, к музыке мы выводим а priori. Отсюда же мы предполагаем значение движения в поэзии.

И действительно, возможность изображения смены представлений — существенная черта поэзии. Представление невозможно без пространства. Смена представлений предполагает время. Поэзия, изображая и представления, и смену их, является узловой формой искусства, связующей время с пространством. Причинность, по Шопенгауэру, — узел между временем и пространством. Причинность играет большое значение в поэзии. В этом смысле предметом изображения поэзии является уже не та или иная черта действительности, а вся действительность. В этой широте изображения заключается все преимущество поэзии перед живописью, скульптурой и зодчеством: выступают элементы времени, мелькают и пространственные образы, потерявшие свою непосредственность. Мы присутствуем при погашении яркости пространственных образов за счет роста значения временной смены их. Здесь впервые напрашивается аналогия между этим превращением формы и превращением энергии. Поэзия в данном случае играет роль пространственного эквивалента музыки, аналогичного, например, механическому эквиваленту тепла. Поэзия — отдушина, пропускающая в искусство пространственных форм дух музыки. "Он дышит, где хочет, и голос его слышишь и не знаешь, откуда приходит и куда уходит" (Иоанн). Здесь мы имеем намек на одинаковый толчок, даваемый всем формам искусства; разность задач этих форм вытекает из неодинакового их качества. Когда мы горящую спичку последовательно подносим на определенный срок к фунту камня, фунту дерева, фунту ваты и фунту пороха, то получаем неодинаковый эффект — камень слегка нагревается, а порох взрывается, развивая массу энергии, хотя источник тепла и один.

Поэзия, связывая время с пространством, выдвигает закон причинности и мотивации на первый план. Не в форме и не в краске лежит центр поэзии, а в причинной смене этих красок форм, соединенных в образы окружающей действительности. Припомним слова Шопенгауэра: "Субъективный коррелят материи или причинности, так как обе — одно и то же, — ум (*Verstand*)". Кант называл субъективный коррелят времени и пространства *чистой чувственностью*. Созерцание мира — вот, по Шопенгауэру, проявление ума. Непосредственно понятое умом разум (*Vernunft*) связывает в понятия; дальнейшие комбинации этих понятий рождают цепь умозаключений. Поэзия умственна в шопенгауэровском смысле, но отнюдь не разумна (т. е. по-нашему, не рассудочна). Присутствие рассудочности в поэзии следует рассматривать как некоторого рода отзывчивость, которая существует между созерцаемым и созерцающими. Отзывчивость особенно сильна в некоторых формах поэзии, изображающих общественную и умственную жизнь отдельных лиц или целых народов, как это мы видим в романе. Эти формы поэзии получают большое значение; их частное назначение заслоняет главную цель искусства. Отсюда могла произойти та колоссальная ошибка, когда *тенденциозность* была провозглашена, главной целью искусства.

Принцип искусства для искусства, висящий в воздухе, мог иметь временное значение, как односторонность, уравнивающая противоположную односторонность. Под это знамя становились действительные художники; это вытекало из неясного сознания настоящего принципа искусства. И тенденциозность, и отсутствие ее являются отдельными видами, определяемыми высшим, принципом.

Нам остается выяснить один существенный вопрос поэзии. А именно: каким образом рассудочность наложила свое клеймо на поэзию и отсюда распространилась в других искусствах?

Шопенгауэр останавливается на смешении двух форм закона основания. "Та форма закона основания, которая в нем относится единственно к понятиям или отвлеченным представлениям, переносится на представления созерцательные, предметы реальные и требует основания *познания* от объектов, которые могут иметь только основание *бытия*. Над отвлеченными представлениями владычествует закон основания в том смысле, что каждое из них почерпает свою цену, значение и все существование, в том случае называемое истиной, единственно и исключительно из отношения суждения к чему-то вне его самого находящемуся, к основанию *познания*... Над реальными объектами, над созерцательными представлениями, напротив, закон основания владычествует не как закон *основания познания*, а только *бытия*, как *законопричинности*. Поэтому требование основания познания в этом случае не имеет ни значения, ни смысла, так как относится к совершенно другому классу объектов".

Поэтическое изображение действительности подчинено *закону причинности и мотивации*. Научное изучение действительности — *закону основания познания*. Смена поэтических образов может сопровождаться и не сопровождаться сознанием логической обоснованности их. Нелогическая обоснованность дает право на существование данной смены образов.

Между тем ее присутствием часто определяется осмысленность поэтических образов. Это роковое заблуждение вносит путаницу в суждения о достоинствах поэтических произведений.

Наша жизнь во многих случаях складывается таким образом, что рассудочная сторона ее выступает на первый план. Отсюда наша готовность рассматривать все жизненные проявления сквозь призму закона

*основания познания.* Мы забываем, что область искусства вне компетенции этого закона. Мы всегда готовы навязать искусству не свойственные ему черты или отказаться от достижения проявлений изящного. В первом случае искусство является для нас чем-то мелководным, ненужным; во втором случае оно нас пугает. Мы смотрим на проявление искусства как на нечто бессмысленное, неразумное, почти безумное, тогда как оно, так сказать, сверхразумно. При столкновении с искусством мы часто уподобляемся слепцам, оставшимся без поводыря, когда логические законы, при всей их законченности, ничего не объясняют нам в области переживаемых эмоций.

Искусство ни логично, ни нелогично, а идейно. Идейность заключает в себе и понятие логичности, и понятие нелогичности. Идейность является единственным существенным принципом искусства. Не идя вразрез с формальными он является их более центральным толкованием.

Непосредственная передача тех или иных сторон действительности — вот область пространственных форм искусства. В поэзии мы встречались с посредственной передачей всей действительности. В наиболее типичных формах музыки видимая действительность пропадает...

"Если спросят, что выражать... материалом звуков, надо ответить: *музыкальные идеи*", — говорит Ганслик.

Наиболее типичные формы музыки безобразны. Музыка не касается изображения пространственных форм. Она как бы вне пространства.

Действительность не такова, какой она является нам. Будем ли мы придерживаться научной, философской или религиозной точки зрения — мы придем к одному результату. Та действительность, которую мы знаем, является на самом деле иной.

Сколько-нибудь внимательное созерцание образов действительности приводит нас к убеждению, что они не остаются неизменными. Движение — основная черта действительности. Оно царит над образами. Оно создает эти образы. Они обусловлены движением.

Мир действительности, окружающий нас, есть обманчивая картина, созданная нами. В собственном смысле нет представления, т. е. нет двух моментов времени, в которые не произошло бы какого-либо изменения представления, хотя бы мы этого и не заметили. Существует одно движение. Представление есть моментальная фотография; смена представлений есть ряд таких фотографий, обусловленных началом и концом. Говоря языком индусов, между миром и нами протянуто обманчивое покрывало Майи.

Во всех религиях существует противоположение между нашим миром и каким-то иным, лучшим.

В искусствах мы имеем такое же противоположение между формами пространственными и временной. Зодчество, скульптура и живопись заняты образами действительности, музыка — внутренней стороной этих образов, т. е. движением, управляющим ими. Вот как говорит Ганслик: "Красота музыкальной пьесы есть специфически музыкальная красота, т. е. заключающаяся в соединениях тонов без всякого отношения их к чуждому им, вне музыкальному кругу идей... Царство музыки, в самом деле, не от мира сего".

Начиная с низших форм искусства ж кончая музыкой, мы присутствуем при медленном, но верном ослаблении образов действительности. В зодчестве, скульптуре и живописи эти образы играют важную роль. В музыке они отсутствуют. Приближаясь к музыке, художественное произведение становится и глубже, и шире.

Я считаю нужным повторить слова, сказанные мною выше: всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность и конеч-

ным — музыку, как чистое движение. Или, выражаясь кантовским языком, всякое искусство углубляется в "ноуменальное". Или, по Шопенгауэру, всякое искусство ведет нас к чистому созерцанию мировой воли. Или, говоря языком Ницше, всякая форма искусства определяется степенью проявления в нем духа музыки. Или, по Спенсеру, всякое искусство устремляется в будущее. Или, наконец, "царство музыки, в самом деле, не от мира сего".

В настоящую эпоху человеческий дух на перевале.

За перевалом начинается усиленное тяготение к вопросам религиозным. Музыка сильнее и сильнее влияет на все формы искусства. Музыка — о будущем.

"Имеющие уши да слышат"...

При рассмотрении искусства с точки зрения содержания подчеркивается значение музыки как искусства, отражающего мир ноуменальным.

Музыка как искусство, выражающее новые формы душевной жизни, останавливает внимание при рассмотрении искусства с точки зрения современности и религии.

В моей статье формальная зависимость искусств друг от друга и последовательность их выдвигается на первый план. Музыка как чистое движение — вот краеугольный камень нашего понимания.

В музыке постигается сущность движения; во всех бесконечных мирах эта сущность одна и та же. Музыкой выражается единство, связующее эти миры, бывшие, сущие и имеющие существовать в будущем. Бесконечное совершенствование постепенно приближает нас к сознательному пониманию этой сущности. Надо надеяться, что нам, возможно, приблизиться в будущем к такому пониманию. В музыке мы бессознательно прислушиваемся к этой сущности... В музыке звучат нам намеки будущего совершенства. Вот почему мы говорим, что она о будущем. В Откровении Иоанна мы имеем пророческие образы, рисующие судьбы мира. "Вострубит бо, и мертвые восстанут, и мы изменимся"... Труба архангела — эта апокалипсическая музыка — не разбудит ли нас к окончательному постижению явлений мира?

Музыка — о будущем...

Музыка побеждает звездные пространства и отчасти время. Творческая энергия поэта останавливается над выбором образов для воплощения своих идей. Творческая энергия композитора свободна от этого выбора. Отсюда захватывающее действие музыки. Вершины ее возносятся над вершинами поэзии.

Во всех искусствах нас останавливают определенные образы или определенность в смене их. В музыке нам важна определенность настроений. Определенность в сочетании звуков останавливает нас в музыке, а не образы или события, к которым при некоторой фантазии можно приурочить их. Определенное настроение вызывает у *A* представление о ряде событий аналогичного настроения; *B* представляет группу людей, соединенных общим действием; *C* припоминает картину природы и т. д.

Если бы эти лица составили программу музыкальной пьесы, наше внимание остановило бы несовпадение в понимании смысла данного мотива. Это несовпадение, однако, не касалось бы данного мотива. Душевное движение, вызванное этим мотивом, не изменилось бы от разнообразных толкований его. Известные образы и события могли бы играть роль моста между жизнью и музыкой. Они не могли бы быть целью известного мотива. В музыке то или иное душевное движение ничем не заслоняется: оно носит универсальный характер. Оно — лицом к лицу с нами. Воплощаясь в другие искусства, оно индивидуализируется.

В других искусствах те или иные художественные образы являются носителями душевных волнений. Они художественны постольку, поскольку действуют на нашу; душу. Созерцая эти образы, мы проникаемся их настроениями.

В музыке, наоборот, образы отсутствуют. Вместо них мы имеем дело с мотивом, вызывающим аналогичные настроения...

Сознание аналогии между мотивом и известным образом — явление вторичное. Здесь мы имеем дело как бы с дедуктивным умозаключением, малую посылку которого займет данный образ. То, что в других искусствах передается посредственно, то в музыке непосредственно.

Ганслик говорит по этому поводу следующее: "Современные музыкальные сочинения, в которых господствующий ритм прерывается какими-то таинственными прибавлениями или сваленными в кучу контрастами, славятся за то, что будто бы музыка разрывает в них узкие границы, поднимаясь до выразительности речи. Нам всегда казалась двусмысленною такая похвала: границы музыки вовсе не узки, но зато обозначены весьма резко (резко ли?). Музыка никогда не может подняться до речи — следовало бы сказать *спуститься*, рассматривая дело собственно с музыкальной точки зрения, так как музыка, очевидно, гораздо более возвышенный язык, чем речь".

Непосредственно беспричинное чередование звуков вполне обоснованно, ибо время — простейшая форма закона основания — является единственно необходимым условием музыки.

Музыкальный мотив объединяет разнообразные картины аналогического настроения; он заключает в себе как бы экстракт из всего того, что значительно в этих картинах. Язык музыки — язык объединяющий.

Существует полный параллелизм между каждым искусством, с одной стороны, и теми или иными формальными чертами в музыке — с другой.

Причинная смена образов заменена ритмом различных тонов. Семи цветам спектра соответствуют семь октав европейской гаммы. Качество вещества — высоте тона. Количество — силе тона и т. д. Все искусства встречают аналогичные черты в музыке, но язык музыки объединяет и обобщает искусство.

Глубина и интенсивность музыкальных произведений не намекает ли на то, что здесь снят обманчивый покров с видимости? В музыке нам открываются тайны движения, его сущность, управляющая миром.

Мы имеем дело с целой вселенной; в поэзии эта вселенная была выражена описанием явлений действительности; в живописи — изображением красочной стороны ее и т. д. Нам понятно противоположение между музыкой и всеми искусствами, подчеркиваемое Шопенгауэром и Ницше. Нам понятно и все большее перенесение центра искусств от поэзии к музыке. Это перенесение происходит с ростом нашей культуры. Нам понятно, наконец, полусознательное восклицание Верлена:

De la musique avant toute chose,  
De la musique avant et toujours.

В симфонической музыке заканчивается переработка действительности; дальше идти некуда. А между тем вся сила и глубина музыки впервые развертывается в симфониях.

Симфоническая музыка развилась в недавнем прошлом. Здесь мы имеем последнее слово искусства. В симфонической музыке, как наибо-

лее совершенной форме, рельефнее кристаллизованы задачи искусства. Симфоническая музыка является знаменем, указывающим путь искусству в его целом и определяющим характер его эволюции.

Симфоническая музыка не касается феноменальной действительности. Образы являются в музыке продуктом рефлексии.

Требования объяснения музыки породили целое направление; отдельные удачные произведения, написанные в стиле этого направления, не искупают его ошибочности.

Центр музыки по-прежнему, в симфонии. В этом стремлении объяснить музыку сказалась ошибка, аналогичная вышеуказанной в поэзии.

Глубина музыки и отсутствие в ней внешней действительности наводят на мысль об эмблематическом характере музыки, объясняющей тайну движения, тайну бытия.

Из намеков кратких  
Жизни глубь вставала...  
Поднималась молча  
Тайна роковая.

*(Вл. Соловьев)*

Бывшие мгновения поступью беззвучною  
Подошли и сняли вдруг покрывало с глаз...  
Видишь что-то вечное, что-то неразлучное...  
И года минувшие, как единый час.

*(Вл. Соловьев)*

Здесь искусство стремится к той же цели, как и наука, но с другой стороны, обратной и противоположной. Солидарность искусства с наукой должна поэтому заключаться не в смешении задач, не во внешних приурочиваниях искусства к научным целям, не в смешении путей, но в определенной границе между наукой и искусством. Эта граница обуславливает противоположность между наукой и искусством. Эта противоположность причащает нас к мысли о разнообразии путей, ведущих нас к познанию вселенной.

Из вышесказанного следует, что близостью к музыке определяется достоинство формы искусства, стремящейся посредством образов передать безобразную непосредственность музыки. Каждый вид искусства стремится выразить в образах нечто типичное, вечное, независимое, от места и времени. В музыке наиболее удачно выражаются эти волнения вечности. К ним впоследствии могут быть приурочены разнообразные комбинации образов и событий. Каждая отдельная комбинация так относится к ее музыкальному прототипу, как понятие видовое к своему родовому.

В области логического мышления объем и содержание понятия находятся в обратном отношении. В области художественного созерцания ширина (объем) и глубина (содержание) как бы прямо пропорциональны. В музыке мы имеем комбинации всех возможных действительностей. Объем музыки — безграничен. Содержание ее — наиболее глубокое содержание. Музыка не разумна, но ее область не одни только чувства.

Некоторые мыслители не приурочивают идеи к понятиям. Они не считают их реальными сущностями. В идеях, по их мнению, заключаются элементы как абстрактного, так и конкретного.

Достоинство художественного произведения не может определиться ни умностью, ни эмоциональностью его.

В художественном произведении мы имеем и то и другое. Мы смотрим здесь на явление вне всяких умозаключений относительно его. Мы усматриваем в этих художественных воспроизведениях явлений нечто вечное. Не является ли этот элемент вечного, независимо от внешних условий, тем элементом, который заставлял некоторых мыслителей выделять его как элемент идейности? Отсюда у нас впервые зарождается как бы смутное предчувствие, что сущность искусства заключается в его идейности. Отсюда мы понимаем смысл выражения, которое часто употребляют художники: они говорят, что мало видеть предметы, надо *"уметь видеть"*. *Умение видеть* есть умение понимать в образах их вечный смысл, их идею. Не сюда ли относится *"музыка сфер"*? Рассмотрение идейности искусства не относится, однако, к нашей задаче.

Мы рассматриваем искусство с точки зрения формы. Мы касаемся идейности искусства лишь ввиду зависимости, существующей между обсуждением искусства с точки зрения формы и содержания.

В музыке выступает эта зависимость с особенной отчетливостью. Отсюда же у нас рождается мысль о художественном творчестве как синтезе рассудка и чувства в нечто, обуславливающее и то и другое. Двойственность существующего между рассудком и чувством исчезает при созерцании художественных образов. Здесь — чувство становится, по словам Гейбеля, "спокойным и прозрачным речным ложем, поверх которого стремится, подымаясь и опускаясь, поток звуков".

Такой мысли, вытекающей из недостаточности одной разумности или эмоциональности искусства, как нельзя более соответствует мысль об идейности искусства. .

В каждом произведении искусства нас останавливает и образ, и то, что делает этот образ художественным. В "Происхождении трагедии из духа музыки" Ницше останавливается на вышеупомянутом противоположении искусств, на противоположении между духом Аполлона и Диониса. В трагедии он видит примирение этих разнородных начал. Он предсказывает шествие Диониса из Индии. Здесь намек на все большее проникновение музыкой современной драмы. Это проникновение не ограничивается, по нашему глубокому убеждению, драмой. Оно распространяется на все искусства. Подробное рассмотрение этого влияния относится к рассмотрению искусства с точки зрения современности. Столь модное теперь выражение "настроение" — уже давно потеряло всякий смысл. Произошло то же, что с украденной одеждой, которая, однако, не впору. Не знают, к чему применить слово "настроение" — это как бы ярлычок, отставший от того предмета, к которому он был приклеен. А между тем выражение "настроение" имеет глубокий смысл. Оно указывает на эволюцию искусств в сторону музыки. Настроение того или другого образа следует понимать как "настроенность" этого образа, как его "музыкальный лад"... Углубляясь в символические драмы Ибсена, драмы *с настроением*, мы поражаемся двойственностью, а иногда и тройственностью их смысла. Среди обыкновенной драмы здесь и там проскальзывает аллегория. Эта аллегория не исчерпывает всей глубины драмы. Фоном, на котором развивается драматическое и аллегорическое действие, является "настроенность" этих драм, т. е. музыкальность, безобразность, "бездонность" их. Здесь и там видны творческие попытки

соединить временное с невременным, в обыденном действии показать необыденность значения его. Эти соединяющие попытки вытекают из стремления драмы проникнуться духом музыки. Это совместное присутствие драматизма с музыкальностью, соединение того и другого элемента, неминуемо ведет к символизму.

Д. С. Мережковский определяет символ как *соединение* разнородного в одно. В будущем, по мнению Соловьева, Мережковского и других, нам предстоит вернуться к религиозному пониманию действительности. Музыкальность современных драм, их *символизм*, не указывает ли на стремление драмы стать мистерией? Драма вышла из мистерии. Ей суждено вернуться к ней. Раз драма приблизится к мистерии, вернется к ней, она неминуемо сходит с подмостков сцены и распространяется на жизнь. Не имеем ли мы здесь намек на превращение жизни в мистирию?

Не собираются ли в жизни разыграть некую всесветную мистирию?..

Опера, и в особенности вагнеровская, — та же драма. В этой драме музыкальность выступает на первый план, но не в побочном, а в собственном смысле.

В Вагнере мы имеем музыканта, впервые сознательно протянувшего руку трагедии, как бы в целях облегчения последней ее эволюции в сторону музыки.

Вслед за Вагнером, еще музыкантом, появляются драмы Ибсена, еще поэта, но уже стремящегося к музыке. Вагнер — музыкант, снизошедший до поэзии, Ибсен — поэт, восшедший к музыке. Оба они в значительной степени протянули мост от поэзии к музыке.

Каждое музыкальное произведение состоит из ряда колебаний звуков; восприятие ухом этих колебаний как тонов определяется простотой их отношений. В музыке недопустимо любое отношение колебаний. Необходим выбор, среди бесконечно разнообразных отношений, только весьма простых. Выразительность мелодий, заключающаяся в подборе этих отношений, в других искусствах является нам то как идеализация, то как типичность, то как стилизация, то как схематизация.

В "Острове мертвых" А. Беклина нас поражает соответствие между фигурой, замкнутой "в белую одежду, скалами, кипарисами и мрачным небом (а по другому варианту — заревым фоном).

Этим выбором только определенных предметов выражается стремление выразить *нечто* однородное. Иные краски, иные тона возбудили бы в нас чувство неудовлетворенности; эта неудовлетворенность совпала бы с неудовлетворенностью, возбужденной необоснованным переходом в другой тон. В последнее время все больше и больше увеличивается эта щепетильность ко всевозможным диссонансам. Здесь мы переносим нечто присущее музыке на другие искусства. Этот перенос опять-таки зависит от все большего распространения музыки, а также от влияния ее на другие искусства.

В XIX столетии музыка развилась быстро и мощно. Теперь она невольно обращает на себя внимание. *Она влияет.*

Является невольная мысль о дальнейшем характере этого влияния. Не будут ли стремиться все формы искусства все более и более занять место обертонов по отношению к основному тону, т. е. к музыке?

Но будущее неизвестно...

# СМЫСЛ ИСКУССТВА

## §1

Что такое искусство?

Легко ответить на этот вопрос. Или — почти невозможно.

Определяли и будут определять искусство сотни блестящих умов.

Перед нами — серия ответов на то, что такое искусство. И если всякому из нас очевидно значение искусства в жизни, то цели его неопределенны, шатки. Всякий из нас встречался со взглядами художников или мыслителей на сущность искусства; и, однако, ответы на поставленный вопрос нас часто не удовлетворяют вовсе; при этом мы не в силах определить, почему тот или иной взгляд на сущность искусства, ложен; смутно понимаем мы, что иное определение искусства взято или слишком широко, или слишком узко; в первом случае — перед нами смутно говорящие определения; во втором, — быть может, и верный анализ некоторых черт, но не всех.

Всякое мировоззрение, более менее полно охватывающее проблемы жизни, уделяет место вопросам эстетики; нет метафизической системы, которая не выводила бы основных понятий о красоте. Кант, Фихте, Шеллинг, Гегель, Шопенгауэр, Гартман, Ницше определяли искусство. Часто суждения их об искусстве отличались необыкновенной глубиной и серьезностью; но эстетики их предопределены исходной точкой системы, в настоящее время спорной или даже вовсе оставленной. Поэтому даже наиболее глубокие взгляды на сущность искусства окрашены светом явно или тайно не удовлетворяющих нас мирозерцаний.

Наконец, перед нами разворачивается серия эстетик, независимых от метафизики или зависимых только отчасти. И, однако, эстетики эти оспаривают друг друга: они основаны на классификации эстетических феноменов или на анализе существующих форм; принцип классификации в таком случае лежит вне искусства — в социологических, этических, религиозных, метафизических или научных взглядах своего времени; такие эстетики в выводах своих относительно сущности красоты попадают в зависимость от науки, религии, метафизики и пр. Связь любой эстетики с коренными представлениями о действительности неминуема. Преимущество эстетик, рассматривающих феномены искусства независимо от господствующих взглядов на мир; природу человека, перед эстетиками, выведенными из этих взглядов, несомненно. Эстетики первого рода основаны на положительных данных; эстетики второго рода заранее предопределены основным началом господствующей системы: положительные данные здесь подбираются так, чтобы связь этих данных подтверждала систему. С известным остроумием и глубиной многократно, многообразно располагаем мы данные искусства относительно общих принципов.

Но и независимые эстетики не обойдутся без классификации. Принципом классификации не может быть методологический принцип. Сложна разработка научно-философских методов; все более убеждаемся мы в значении метода для общих выводов. Одна и та же группа фактов, в зависимости от способа расположения, дает серии не сведенных к единству результатов; или мы располагаем группу по логической связи, устанавливаемой между фактами, или по связи взаимного происхождения (генетической), или по градации переживаний, сопровождающих факты (субъектив-

но-психологической), или по чисто моральным, или по религиозным соображениям. Наконец, самый принцип причинности можем выбрать то в более широком, то в более узком смысле, в результате получаем ряды физиологических, физико-химических, механических связей, даже математических формул. Так, например, существует сходство в общих воззрениях на музыку у Шопенгауэра, Ницше, Ганслика, Гельмгольца, Спенсера. Все эти мыслители придают музыке первенствующее значение. Но Шопенгауэр усматривает в ней мировую волю; Ницше приводит музыку к дионисическим культам древности; Спенсер видит в ней дифференцирующее начало переживаний; Ганслик бросает взгляд на историю музыки; Гельмгольц производит ряд математических выкладок. Разность в определении музыки зависит здесь от разности путей исследования. Шопенгауэр — метафизик, Ницше — филолог, Спенсер — биолог и социолог, Ганслик — музыкальный критик, Гельмгольц — физик и физиолог. Понятно, что методы их различны. И пока мы не произведем критику самих методов определения искусства или не определим серию возможных методов, пока не установим общего масштаба сравнения, т. е. не сведем методологические результаты к одному результату (методологическому или иному), мы не можем сказать ни того, что приведенные мыслители сходятся, ни того, что они расходятся.

Еще пример. Известный химик Вильгельм Оствальд в письмах к одному художнику высказывает свои наблюдения над свойствами красок в связи с техникой передачи эстетического впечатления; здесь в основе лежит связь между зрительным впечатлением и химическим свойством: возможна эстетика живописи, выведенная отсюда. В каком отношении стояла бы она к эстетическим взглядам Джона Рескина, утверждавшего, будто *тихие переживания* в живописи прекраснее переживаний бурных? Да ровно ни в каком. А вот Пшесмыцкий, доказывавший связь Дегаза, Мане и Моне с японской школой Ойкийуйи, равно противостоит и Рескину, и Оствальду. Связь между всеми троицами открылась бы тогда, когда предварительно были бы найдены, во-первых, краски, химические свойства которых пригодны для передачи тихих переживаний, во-вторых, когда Дегаз, Моне и Мане, приведенные к японцам, оправдывали бы взгляды Рескина и Оствальда на живопись, т. е. когда была бы установлена связь между химическим свойством, впечатлением, переживанием и историей живописи. Эта связь находима, если вообще есть в методологическом рассмотрении проблем творчества *нечто*, не преломляемое в методе. Пока отсутствует гносеологическая разработка вопросов искусства, мы не можем сказать ничего точного. И это чувствует неподготовленный искатель правды в искусстве. Оттого-то он снова и снова задает себе вопрос: "Что такое искусство?"

Положительные эстетики, основанные на подборе фактов, уязвимы с совершенно противоположной стороны; сводя к единству разнообразие фактов, мы отвлекаемся от специальных задач, преследуемых любой формой искусства. Художник всю жизнь изучает краску — глубже понимает он и задачи краски, глубже видит он связь между этими задачами и общими вопросами искусства; то же и музыкант — достоинства симфонии определяет он тематической разработкой, специальные вопросы контрапункта для него важнее общих вопросов о смысле искусства вовсе не потому, что он — узок, а потому, что теоретиков в пределах дорогого ему искусства не без оснований способен он заподозрить в дилетантизме. Однажды я предложил ученому специалисту музыки вопрос, какая опера Чайковского ему более нравится. И он изумился: "*нравится*", легко сказать, ведь для него мнение о том или ином произведении есть сумма множества слагаемых; на такой вопрос можно

ответить трактатом по музыке, а вовсе не мнением. И я устыдился простоты своего вопроса тем более, что самому мне приходится сплошь да рядом молчать, слыша поверхностные суждения о достоинстве того или иного стихотворения там, где достоинство определяется для меня еще и умением сообразоваться с рядом технических завоеваний в области формы.

*Теоретик искусства обязан быть еще и специалистом.* Если же он специалист в пределах одной только формы искусства, неминуемо поставит он свою форму во главу угла: и вот — однобокая классификация форм искусства.

Как же быть с определением искусства?

Неужели необходимо, во-первых, знать все метафизические, религиозные, научные взгляды на искусство, во-вторых, уметь критически отнестись к этим взглядам, в-третьих, исчислить все возможные способы располагать феномены искусства (методология), в-четвертых, быть специалистом во всех областях творчества? Но бесконечны суждения об искусстве; бесконечны формы искусств; бесконечно распадение этих форм на новые формы. Вот уже воистину требуется объять необъятное,

*И оттого-то не может существовать правильного взгляда на сущность искусства; здесь обречены мы на дилетантизм.* Если так, остается область личных суждений: *"Мне это нравится... Мне это не нравится..."* О вкусах не спорят. Еще менее уместны здесь поучения, статьи, трактаты...

И я, предьявляя вниманию читателей мою статью, нахожусь в неловком положении, потому что хотя я и многое читал, обо многом думал, кое в чем успел, однако не удовлетворяю и одной двадцатой требований, предьявленных мной теоретику.

## § 2

Вопрос о сущности искусства остается неразрешимым. И однако можно говорить о смысле искусства. Для этого нужно уяснить себе отношение, устанавливаемое между сущностью и смыслом.

*Сущность* искусства есть открывающееся посредством той или иной эстетической формы безусловное начало. *Смысл* искусства есть проявление в целях этого начала: можно рассмотреть целесообразность в соотношении форм творчества; и далее — связать эту целесообразность с более общими принципами. Следует помнить, что при такой постановке вопроса углубление смысла эстетики неминуемо подчиняет искусство более общим нормам; в эстетике обнаруживается сверхэстетический критерий; искусство становится здесь не столько искусством (*τέχνη*), сколько творческим раскрытием и преобразованием форм жизни. Идя таким путем, сталкиваемся мы с многообразием существующих форм, приемов техники, не вмещающих *смысла* искусства, не вмещаемых в этом смысле. От смысла искусства следует отличать поэтому формы проявления смысла в исторически сложившемся многообразии искусств; эволюция форм искусства, переживая эпохи "дифференциации, интеграции и снова дифференциации, быть может, регулируема общими нормами целесообразности. Если же мы проведем линию от конечных путей, к которым должно привести нас и искусство, к настоящему моменту, и измерим достоинство многообразных форм конечным смыслом, мы неминуемо втиснем искусство в рамки рационализма.

И потому-то *смыслом* искусства неопределимы существующие формы искусства.

Но если они неопределимы смыслом, они, быть может, определимы

*сущностью*? Но формы творчества должны рассматриваться так, как будто искусство автономно. Сущность же искусства неопределима, и во все не потому, что нельзя подставить вместо нее готовые более менее интересные схемы, видимо разрешающие вопрос о сущности. Вопрос о сущности искусства неразрешим в методах науки и философии, потому что неразрешимы вопросы о *сущности* в этих методах. Ведь тут сталкиваемся мы с вопросом о *субстанции*.

С понятием субстанции связано понятие о неизменной основе явлений. Спиноза учил, что мышление (принцип духовности) и протяжение (принцип телесности) — суть свойства Божественной субстанции. По Локку, *понятие о субстанции внеопытного происхождения*. Блестяще определяет понятие о субстанции Вундт, когда указывает на два признака, характеризующих субстанцию: *на ее безусловную реальность и внеопытное происхождение*; но понятие о субстанции, как реальной сущности, противоречиво; раз субстанция есть реальная сущность, *понятие о ней должно быть достоверным*; внеопытное же происхождение оставляет под сомнением эту достоверность. Трансцендентальная философия *ограничивает сферой опыта* первоначальное понятие о том, что есть субстанция; содержание опыта определяет понятие о субстанции: но тут нарушается взгляд на субстанцию как на пребывающую сущность явлений; или же понятие о субстанции сливается с понятием о материи в принципе постоянства. Так намечается важный этап в развитии взглядов на субстанцию.

Субстанция теперь идентична материи. Но некоторые мыслители (Шопенгауэр, Вундт и др.) самый принцип материи отождествляют с причинностью. И далее: причинность рассматривают как форму закона основания.

Итак, вопрос о сущности предопределен логическим законом; и поскольку мы строим из общей логики логику той или иной сферы знаний (частные логики наук, искусств), постольку вопрос о сущности искусства решался бы вовсе не обращением к *внутренней сущности* искусства; он решался бы построением *логики* искусства (методики)<sup>1</sup>. Но для того чтобы такая логика имела место, мы должны вывести из общей логики необходимые ее предпосылки; и далее: связать эти предпосылки с опытным материалом (наличностью эстетических форм), так или иначе сгруппированным; группировать мы должны сообразно различным приемам (научным, этическим, религиозным, эстетическим). Вопрос о *сущности* искусства в первоначальном смысле снимается с очереди, раз мы имеем намерение членораздельно выражать наши взгляды на искусство.

Вместо вопроса о сущности мы должны поднять вопрос о методах отношения к искусству, выяснить численность методов и расположить параллельно методологические результаты; далее: должны мы установить связь любого методологического ряда с теоретической предпосылкой искусства. Без такой черной, подготовительной работы не имеем мы прав на утверждение свободы искусства или его несвободы и т. д. Методология эстетики в настоящее время еще не разработана; не существует еще и специальной логики искусства. Коген, Наторп много поработали над частными логиками наук. Мы ждем образованных теоретиков искусства, которые подведут общие вопросы искусства к желанному рубежу. А пока — осторожность в суждении об искусстве, вот все, что мы можем предъявлять теоретику, если предлагает он нам свои концепции. Можем мы утверждать за искусством ту или иную сущность, но сущность эта утверждается нами как *наша вера*; правда, вера может носить печать непосредственной убедительности, особенно если мы под-

крепим ее указанием: на смысл искусства: тут вступает в свои права наше религиозное *credo*, особенно если *credo* это, высказывается в художественных образах; тут будем мы иметь дело с художественным прозрением, метафизикой искусства, религией, но не логикой искусств. А ведь только, такой логикой выносятся эстетика из ряда смежных методологий как самостоятельная дисциплина.

С другой стороны, ограничивая субстанцию искусства опытом, мы должны рассматривать существующее многообразие форм в качестве предметов опыта; изучать законы эволюции, дифференциации и интеграции форм; вот почему останавливают нас все более чисто формальные черты искусств; содержание определимо лишь в форме; форма искусства — это воплощенное содержание. Мы должны, поэтому указать на связь, существующую между "*чувственным*" содержанием искусства (плотью его) и формами чувственности (пространством или временем).

Всякая эстетика есть еще и трансцендентальная эстетика в кантовском смысле, т. е. она имеет отношение к пространству и времени; учение о расположении общих условий возможности эстетической формы есть учение о расположении в пространстве и времени. Далее: в усложнении форм мы определяем так называемое содержание; содержание, с этой точки зрения, выводимо из формы. *Смысл*, т. е. последняя цель всякого творчества, может явиться тут вспомогательным средством, освещая формальные условия эстетики тем или иным религиозным светом.

За неимением строго разработанной логики искусств (предмет ближайших исследований теоретиков), мы поневоле очерчиваем область эстетики как самостоятельного целого областью теории знания и метафизики (всегда, религиозной по существу). Тут содержание искусства мы принуждены рассматривать то как *форму*, то как *смысл*: в первом случае многообразие данных выводим мы из единообразия логических отношений пространства и времени; во втором случае освещаем это многообразие с точки зрения целей творчества. Наконец, краткости ради, соединяем мы оба способа отношения, т. е. в формальных законах развития искусства предугадываем символический смысл. Поступая так, мы несколько не заблуждаемся относительно условности пути: но ведь вся эстетика от Лессинга до Ницше не могла не идти этим путем. А научное изъяснение искусства вместе с историей искусств никак не осмысливают эстетические феномены: *Ни наука, ни история не говорят нам о смысле*. Найти иной метод в наши дни — значит быть Коперником в области эстетики.

В дальнейшем я разберу неизбежные вопросы, возникающие из вышесказанного, и постараюсь дать схематическое (условное) их решение.

Постараюсь быть точным в установленных пределах, хотя пределы эти, увы, условны; здесь не моя вина: нельзя быть точным, когда отсутствует логика искусств; точность может быть лишь в пределах того или иного метода. Я не касаюсь методологических разъяснений; задача моя наметить вероятный смысл искусства. *А смысл и метод не уживаются вместе*.

### §3

Объективное рассмотрение сущности искусства сводится к установке ряда методологических решений в духе нашего времени.

*Точность* приема не гарантирует безусловности решения. Здесь условием безусловности является усовершенствование метода, а не того, что вводится в метод. Между *содержанием и методом* — непереступаемая

бездна. В этом смысле условны вопросы, связанные с сущностью искусства; они опираются на *процесс развития* приемов исследования; генезис искусства явился бы ответом на поставленный вопрос; происхождение искусства не имеет отношения ни к смыслу, ни к сущности искусства; тут вступают в свои права естествознание, психология, история культуры, история религии, история искусства. И ответ на то, что такое искусство, исчерпывается освещением искусства естествознанием, психологией и т. д. Я оставляю в стороне эти вопросы.

Есть другой подход к пониманию искусства; этот подход в очевидности факта, что искусство опирается на действительность. Каждая форма искусства определяется с точки зрения той коренной черты действительности, которую отображает она наиболее полно.

Вот тут-то и возникает вопрос о том, что такое действительность.

Наивное сознание соединяет действительность с видимой осязательностью явлений: видимость смешивается с действительностью. Объем и содержание видимости неустойчивы: мы видим предметы в пространстве в то время, как физиология устанавливает их, в двух измерениях (на плоскости), относя третье измерение к мускульному чувству.

Самая предпосылка видимости — пространство — воспринимается нами условно; необходимым условием пространства считаем мы его непрерывность; но "нельзя заключать из одного факта непрерывности движения к общей непрерывности пространства", — говорит математик Кантор, вспомним взгляды Гаусса, Лобачевского, Бельтрами, Пуанкаре о возможности пересечения параллельных линий, взгляды Сильвестера, Клиффорда, Гельмгольца о четырехмерном пространстве. Рид в трактате "Геометрия видимого" соприкасается с Гельмгольцем. Джевонс наглядно доказал, что в ином, невообразимом пространстве мы могли бы прийти к началу Эвклидовой геометрии. Наконец, вне геометрии устанавливаем мы взгляд на пространство как на познавательную форму.

Но, быть может, в условиях видимости пределы безусловны; и это не так: попробуйте отметить границы спектра, и ваши отметки не совпадут с отметками других лиц, при постепенном повышении звуков, издаваемых сиреной, не все одновременно перестают слышать эти звуки; то же о времени: вспомним опыты Роша с расширением памяти. Видимость условна; пределы ее условны тоже. Видимость не покрывает внешней действительности; видимость не покрывает внутренней действительности (мира переживаний, более узкого у одних, более широкого у других). Если бы действительность определялась видимостью, действительность была бы недействительностью. Но что такое действительность? С точки зрения современной психологии, *действительность есть совокупность возможного опыта* (внутреннего и внешнего); теория знания определяет этот опыт, *как содержание нашего сознания*: опыт внешний есть часть опыта внутреннего в формах пространственно-временных; видимость — малая часть действительности.

*Видимость переживается в искусстве*, т. е. становится в подчиненное отношение к опыту внутреннему; зависимость внешнего опыта от опыта внутреннего не сознается нами непосредственно, но устанавливается методом современной психологии и теории знания; *искусство явно выражает эту зависимость*.

Способ выражения — художественный символизм; он осуществляется в свободе отношения к образам видимости как к моделям безобразных переживаний внутреннего опыта; свобода сказывается в выборе образов и в преобразовании их в том или ином направлении, не со-

впадающем с направлением изменения образов; изменяя видимость или насыщая ее своими переживаниями, художник остается верным действительности, поскольку он остается верным и переживанию, и основным схемам построения образов видимости; изменяя образ видимости, он, в сущности, подчеркивает основные черты образа; способ, каким он это совершает, а также порядок изложения основных черт видимости — диктуется переживанием.. Поэтому, и оставаясь в пределах видимости, и творя *будто бы* недействительные меры — художник остается реалистом в отношении к действительности и одновременно превращается в символиста по отношению к видимости.

Переживаемое содержание сознания не ограничивается сферой только чувств или процессов воления, или процессов мышления. Оно есть неразложимое единство этих процессов, отнесенное к форме внутреннего чувства, т. е. времени. В нашем внутреннем чувстве должно быть нечто, одинаково относимое и к переживанию как к содержанию внутреннего опыта, и к явлению видимости, дабы возможно было отнесение первого к последнему. Эта способность, отнесенная к рассудку, рождает *схематизм понятий рассудка*, т. е. символизм в более широком смысле слова; направленная к соотношению фактов внешнего опыта с фактами внутреннего, она рождает символизм в более узком смысле слова; *процесс построения моделей переживаний посредством образов видимости есть процесс символизации.*

Про искусство нельзя сказать, что оно выражает мысли, чувства или воление; всего менее можно сказать, что искусство есть мышление в образах: тут совершили бы мы грех и относительно искусства, и относительно Канта; он говорит нам нераздельной цельностью душевных процессов, в которых открываем мы и мысли, и чувства, призыв к действию; отсюда заключают справедливо, что образы искусства выражают, между прочим, идеи практического разума; и далее (уже совершенно несправедливо), что в выражении идей и тенденций — смысл искусства; так подменяется нераздельная цельность переживания одной стороной переживания: образы искусства часто выражают идеи, но идеи эта чаще всеобщего и необходимого характера (социальные, религиозные, метафизические); условия времени и среды (быт) образуют, правда, периферический смысл художественного образа, понятого как идея, но за ним просвечивает более широкий и глубокий смысл: без этого смысла среда, время и место не имеют значения; понимание образа как идей, в свою очередь, неполно; здесь образ становится аллегорией, т. е. моделью к модели (ибо образ-символ это модель переживания).

Точно так же выводят из искусства нравственность, руководствуясь тем, что художественные образы будят и волно, призывая нас к высоким поступкам. Но когда заключают отсюда о том, что горные вершины •• долга и горные вершины творчества единообразны в форме, то впадают в оптический обман, слишком приближающий эти вершины к нашему зрению.

Исчезает завлекающая нас дымка, опоясывающая вершины творчества: в ней — вся прелесть, все очарование искусства. Без нее — искусство становится слишком доступным; для чего тогда существует оно, а не свод моральных предписаний?

А когда заключают, что назначение искусства — выражение наших эмоций, руководствуются тем, что искусство выражает и чувства; горные вершины творчества превращаются тогда в вершины... облачные, ежеминутно меняющие свои очертания, проплывающие мимо жизни, как обыденной, так и ценной. Так приходим мы к полному Хаосу.

Нет!

Художественный образ уподобляется горе, склоны которой покрыты виноградником идей; здесь у склона выдвывают вино новое — вино новой жизни; но не как вино даны здесь идеи: не они получаются из образа; нужна работа претворения, понимания, угадывания со стороны лиц, воспринимающих искусство; и эта работа "*post-factum*"; дан образ: он или виноград, или бесплодная смоковница; только время решает, то он или *другое*. Вершины же горы покрыты облаками эмоций, из которых блещет молния и гремит гром; и только в разрывах облаков сверкают нам ледяные вершины долга, способные, однако, стать кратером, выбрасывающим к небу столб огня, — кратером, затопляющим виноградники идей, чтобы склоны *нового долга* поросли садом новых идей. Для оценки истинно глубокого художественного произведения нужно *совершить работу*: претворить виноград в (понять) и сквозь хаос чувств пройти к вершинам долга с риском упасть в пропасть. Вот чему уподобляется истинный образ искусства — образ-символ. Вулканическая сила образа громоздит перед нами все новые кручи ценностей, а контур горы — это нормы долга.

Так выражается в искусстве безраздельно целое переживание. Аллегорический смысл символа коренится в тех идеях, которые он, между прочим, выражает; наивно-реалистический смысл определяется фабулой, местом, временем и средой. Каждым символом имеет три ступени понимания: форма пониманий изменчива: много есть путей восхождения с низины к вершине; на вершине встречаются эти тропы. Только совокупность троп (аллегорических смыслов) дает *рельеф* символа. Каждая эпоха, каждая нация, каждая индивидуальность может осмыслить символ: только совокупность смыслов *плюс* еще *нечто* исчерпывает символ: вот почему истинно символические произведения искусства уподобляются • еще колодцу, из которого не вычерпашь воды живой.

Творчество есть живой процесс деятельности; в него входит совокупность душевных способностей, осуществляющих единую цель. Только символ выражает эту совокупность; только в символизме — выражение творческой деятельности художника.

#### §4

Искусство есть творческая деятельность души, осуществляемая при помощи определенных путей работы преодоления материала.

Но есть ли творчество еще и познание?

Познание входит в творчество. Иногда говорят, что искусство есть особого рода познание; говоря так, смешивают познание с знанием; область знания есть область того или иного опыта, оформленного методом; знание есть наука; познание есть знание о знании; оно рассматривает орудия знания — методы; но границы методологического ряда опытов predetermined тем или иным условием возможности опыта; условие опыта — внеопытного происхождения; оно — та или иная категория; и поскольку единство категории — в единстве самосознания, постольку внеопытная *категория* есть всегда категория рассудка. Знание о знании коренится в самосознании — в рассуждающем сознании. • И потому: познание есть только самосознание, т. е. изучение законов нашей познавательной деятельности. Познание есть область гносеологии; не могут быть две познавательных деятельности. Утверждение, что искусство есть *особого рода познание*, не имеет прямого логического смысла. Это или красивая фраза, или путаница двух сфер: познания

и знания. *Единственный смысл такого заявления в том, что искусство есть знание; вывод — искусство есть осознаваемая наука. Выводы из этого вывода убийственны для всякого живого искусства: живое искусство должно стать искусством мертвым\**.

С другой стороны, утверждая искусство как метод познания, понятие познавания ставят на первом месте, понятие же творчества выводят из него. Но, решая вопрос признанием примата познания, мы сталкиваемся с рядом недоумений.

Во-первых, оставаясь в области положительных наук, мы видим, что всякое научное уяснение разлагает действительность на ряд понятий о действительности; научные понятия о действительности удаляют, а вовсе не приближают нас к общелогическим понятиям: специальная логика наук вырабатывает специальные виды понятий; познавательный смысл этих понятий не становится яснее, а наоборот — темнее; общелогический смысл и точность приема не координированы; атом еще более непонятен, чем идея разума, если только мы попытаемся осмыслить атом как идею разума, отрешившись от всяческого биоцентризма. Атом как условие опытного объяснения — это одно, как познавательная идея — совсем другое. Например, для того чтобы определить минерал, я должен знать его химическую структуру; структура определима соотношением элементов: я должен знать химические и физические свойства элементов, должен расположить их в систему относительно атомных весов. Здесь атом определяется весовым отношением, т. е. вместо минерала я имею ряд весовых отношений; но область взвешиванья (статика) определяется, в свою очередь, представлением о силе, потому что равновесие есть равновесие двух противоположно действующих сил. В динамике я превращаю вещество в систему сил (минерал, как комплекс таких-то и таких-то силовых линий). Действие же сил определяю я работой. Работой кого, чего? Но тут стою я перед непроницаемой тайной. Определение минерала пронизывает этот минерал, но пронизывает непроницаемой тайной. Механическое объяснение есть всегда построение модели, но смысл модели (общелогический) исчезает.

$Mu^2/2$  — формула живой силы. Познание ли это? Нет — это просто знание условий — кого, чего? Факта? Где объекты такого познания? Конечно, не в мире опыта, даже и не в мире бытия. Минерал, понятый как комплекс энергии, или превращается в модель, в научный символ, — только не в идею, не в аллегорию. Итак, знание ведет нас к творчеству моделей; и если в основе феномена (минерала), лежит символическое представление, то это представление логически первее феномена: оно его творит. Но тогда за созданным явлением стоит творящее его начало. Так начинается дуализм (мир явлений и вещь в себе), пока стоим мы на точке зрения специального знания. Но когда мы поймем, что самые общие механические представления предустановлены формой познавательной деятельности, мы становимся на точку зрения познания. Вещью в себе окажется наше рассуждающее сознание, предопределяющее себе объекты. Итак, рассуждающее сознание сообразно с законами разума в своих всеобщих и необходимых суждениях предопределило такую комбинацию условий, совокупность которых породила во мне представление о минерале. А в познании свойств минерала я вернулся к комбинации условий, предопределяющих минерал. И поскольку это незнание есть рассуждающее сознание вообще, я вернулся к законам моего

\*Я останавливаюсь подробнее на тезисе "искусство есть особого рода познание" потому, что теперь особенно часто его слышишь.

рассуждающего сознания. Так изменяется взгляд на познание: оно становится самосознанием.

Во-вторых, современная теория знания устанавливает практический характер за самым понятием познания: *оно должно осуществлять свои цели*; следовательно, я познаю *что-либо* для *чего-либо* — без этого этического момента, внесенного в акт познания, и познавательная деятельность, и объекты ее (методы), и материал методологической обработки (предметы опыта) *суть данности* и больше ничего. Из данности не выведешь никакого смысла, а смысл быть -должен, иначе познание было бы бесцельным познанием. Познание подчинено единственной норме, а эта норма — долженствование; но чтобы долженствование не было пустой формой, оно должно быть соединено с какой бы то ни было данностью; соединяясь с данностью познания, оно образует метафизическую ценность; соединяясь с методом, оно дает научную ценность; соединяясь с предметами внешнего опыта, оно дает этическую ценность; соединяясь с предметами внутреннего опыта (с цельностью переживаний), долженствование образует ряды религиозных ценностей; соединяясь со связью, выражающей единство переживания и образа, т. е. с эстетическим символом, долженствование образует ряды эстетических ценностей; эстетика, таким образом, занимает область, -смежную с этикой и религией; только способ проявления ценности отделяет ее от религии и этики; в противоположность научной и метафизической ценности этика, эстетика и религия имеют дело с предметными данностями, а не с познавательными; отсюда религия осуществляется в целесообразно оформленных переживаниях; этика — в целесообразно оформленном поведении; эстетика — в целесообразно расположенном ряде образов. Занимая место между нормами поведения (формальная целесообразность) и нормами переживаний (внутренне реальная целесообразность), искусство имеет черты, отличающие его и от этики, и от религии; образная целесообразность ни формальна, ни внутренне реальна (в прямом религиозном смысле); не потому ли Кант гениально вскрыл в искусстве *целесообразность без цели*?

Итак, соединение долженствования с той или иной данностью рождает ценность. Но акт соединения, почин — лежит в свободной воле личности. Потому-то и научное знание, и философия, и этика, и эстетика, и религия суть разного рода творчества. *Познание предопределено творчеством.*

Творчество осуществляет бытие, как и познание; то и другое без акта творчества только материал всякого рода мертвых данностей — первобытный Хаос, из которого возникают миры. Искусство, претворяя образы жизни в образы ценностей, хотя и не реализует эти ценности (как религия), но указывает пути реализации; то, что начинается в искусстве, заканчивается в религии.

Искусство поэтому выражает яснее идею творчества, нежели данные нам формы жизни. Оно — творит ценности.

Последние цели искусства совпадают поэтому с последующими целями человечества; последние цели индивидуального роста диктуются отчасти этикой, но еще более религией, которая превращает эти индивидуальные цели в коллективные. Искусство, образуя с религией и этикой однородную группу ценностей, все же ближе к религии, чем к этике, поэтому в глубине целей, воздвигаемых искусством, таятся религиозные цели: эти цели — преображение человечества, создание новых форм... Чего? Форм искусства?

Но что такое форма искусства?

## §5

Искусство есть творческая деятельность; но не всякая творческая деятельность есть искусство; искусство есть особого рода деятельность: осуществляется в творчестве связей между переживанием и предметом того иного внешнего опыта; эту связь можно охарактеризовать как соединение действительности с видимостью в художественной форме; верность действительности осуществляется здесь в свободной группировке элементов видимости, входящих в форму художественного образа; видимость сохраняется благодаря самим элементам видимости, т. е. материалу звуков, красок, слов и т. д.

Здесь не место вдаваться в гносеологический разбор того, что есть образ искусства. Гносеологическое оправдание художественного символизма повлекло бы за собой основательный разбор понятий о действительности.

Но и с психологической точки зрения возможно оправдать художественный символизм.

Дух и материя, по Геффдингу, — "несводимая к единству двойца"...

Но можно сказать и обратно: несводимая к единству двойца есть результат созерцания некоторого единства то внешних, то во внешних, то во внутренних терминах, где связь явлений (а) есть то функциональная их зависимость (b), то субъективная активная мотивация (с).

Творчество предопределяет созерцание в учении о творческом примате функций сознания: художественный символ всегда есть символ того, что единство (а) предопределяет дуализм между "b" и "с". И художественный символ всегда триада "abc", где "b" — функциональная зависимость элементов формы "с" — субъективная (переживаемая) причинность, "а" — образ творчества. В зависимости от того, является ли для художника "а" *primum* творчества (Платонова идея) или *post-factum* (продукт деятельности), разное осознание художественного символизма. При "bc — а" художник есть творец этого единства; при "а — bc" единство осуществляется в образе посредством деятельности художника (как медиума). Кроме того, самый образ художника может быть рассмотрен как действительное воплощение в форме (материал + переживание) некоторого единства и как символ этого единства; в последнем случае "а" в образе есть только параллелизм между "b" и "с"; в последнем случае символ-образ есть, эмблема единства, образ есть символ символа. Триада изображима так: bc(a) (где "а" в скобках есть не данный в форме — постулат соответствия между "b" и "с"). Кроме того, соответствие может быть установлено, исходя и от "b", т. е. видимости созерцаний, и от "с", т. е. действительности переживаний.

Получаем следующие комбинации символов:

1) a—bc, 2) a—cb, 3) bc—a, 4) cb—a, 5) (a) bc, 6) (a) cb, 7) bc (a), 8) cb (a).

1) a—bc. Некоторое реальное единство (Бог) открывается художнику в образе видимости (в виде человека или животного), вызывая в душе его соответствующие переживания; художник в материале (в камне) извлекает видение Бога. Тут, во-первых, он символический реалист, ибо Бог для него реальность, во-вторых, он реалист и в буквальном смысле слова, отправляясь в творчестве от образа, данного в природе. Таков религиозный фетишизм: художник здесь как бы священнослужитель открывшегося божества. Таково происхождение художественных образов олимпийских божеств.

2) a—cb. Некоторое единство (Бог), открываясь художнику в его переживании, вызывает потребность изобразить (себе и другим) пережи-

вание божества в образе; художник в материале (в камне) изваявает божество, не заботясь о том, существует ли образ природы, соответствующий данному образу. Тут художник, во-первых, символическим реалист, во-вторых, романтик, ибо в процессе творчества он отправляется от поющего в нем переживания<sup>2</sup>. Такова религиозная фантастика: художник здесь прорицатель нового мира, не данного в видимости. Таковы фантастические образы во всех мифологиях.

Первые два случая символического творчества относимы к чисто религиозному творчеству; но между ними и другими способами символизировать нет существенной границы.

3)  $bc \rightarrow a$ . Художник сосредоточивается на том ином предмете видимости (b); этот предмет вызывает в нем некоторое переживание (c), углубляющее художественное восприятие; предмет видимости преобразуется; художник в материале слов или красок воссоздает преобразованное переживанием восприятие; воссозданный образ (a) есть для него откровение некоей скрытой сущности; откровение здесь совершается в самом процессе творчества, а не до него. Художник, оставаясь символическим реалистом, все же не рассматривает созданный символ как точное воспроизведение внутренней правды; образ — здесь намек, в то же время художник в образе своем стремится быть верным природе. Таковы некоторые Мадонны итальянских художников (Рафаэль), некоторые портреты Дюрера, Гольбейна-младшего и других.

4)  $cb \rightarrow a$ . Художник сосредоточивается на том ином переживании, и переживание вызывает художественный образ; рассматривая черты этого образа, мы видим в них черты, взятые из видимости, как бы ни был фантастичен данный образ; но черты эти своеобразно видоизменены; так, например, рассматривая дракона, мы узнаем в строении черепа, шеи, крыльев — строение черепа, шеи, крыльев действительно существующих анатомических форм, но в свободной комбинации; художественное прозрение и здесь в процессе творчества, но процесс идет не извне вовнутрь, а наоборот: изнутри во вне. Таков Дант, таковы некоторые из романтиков, таковы, например, из художников, Боттичелли, Гойя, Врубель...

Четыре рассмотренных способа символизации творчества объединимы как реалистический символизм<sup>3</sup>. Здесь художественный образ (a) есть нечто или само по себе реальное, или отражение некоторой действительной реальности. Здесь реализм символизма господствует одинаково, будет ли принадлежать произведение искусства к реалистической, классической или романтической школе. Так, типы символических представлений " $a \rightarrow bc$ " и " $bc \rightarrow a$ " реалистичны по существу; типы же " $a \rightarrow cb$ " и " $cb \rightarrow a$ " всегда романтичны. Отношение реализма и романтизма как школ к классицизму (вернее, парнасизму) как школе становится ясным, когда мы рассмотрим формы процессов творчества в связи с материалом художественной работы.

Смысл данного класса символов откровенно религиозен: он заключается в том, что искусство по существу символично; оно есть соединение *для чего-то* двух порядков последовательностей (последовательности явлений видимого мира с последовательностью переживаемого сознания); это "*для чего-то*" — единство (a), соединяющее мир внешнего и мир внутреннего опыта; смысл соединения открывается в религиозной метафизике и мистике как указание путей преобразования мира и человека, т. е. создание новых форм,

5) (a)  $bc$ . Раскрытие единства форм внешнего и внутреннего опыта отсутствует; образ внутренней реальности изъят из мира явлений; голос

откровения не звучит в душе художника; в нем есть только смутное сознание, что есть единая причина мучающей его - двойственности; эта двойственность в нем и вокруг него во всей своей силе; он видит мир во всем его противоречии; и мир вызывает противоречия с его переживаниями; образ его творчества выражает лишь параллель между данным предметом видимости и данным переживанием; возможно наибольшее приближение в переживании художника к образу видимости; этот максимум приближения есть *соответствие*; но условие его возможности есть не открытое ни в переживании, ни в видимости единство. Такое единство сознается художником, но не как видение божества, а как идея разума. Художник может исповедовать пантеизм, называть себя мистиком, реалистом — все равно: сознание единства идеалистично. Таковы, например, Гете, Шекспир, Байрон, таков же и Пушкин<sup>4</sup>.

6) (a) cb. Здесь процесс отыскания соответствия отправляется от переживания; такова идеалистическая романтика символизма; таковы многие из современных представителей символической школы (например, Верлен, Пшибышевский, Метерлинк).

7) bc (a). Представление о единстве между образом и переживанием, хотя бы идеалистическое, отсутствует у художника; зарисовывая "b" и устанавливая "b" в соответствии с "c" в самом процессе творчества, открывается "a", но не как образ, а как модель к невоплотимому единству; здесь единство — бессознательное стремление творчества к некоей искомой гармонии. Такова литературная школа так называемого реализма. Таковы Толстой, Чехов...

8) cb (a). Представление о единстве отсутствует; бросаясь в хаос противоречивых переживаний, художник видит соответствия между ними в цветах, красках, запахах, звуках; художественный символ (a) есть выражение этого соответствия (не единства), но самое соответствие возможно лишь под условием этого единства. Таковы Бодлер, Гофман, Эдгар По...

Опять-таки, как и в выше рассмотренном классе символов, в 5, 6, 7 и 8-й модели творческого процесса возможны романтические, классические и реалистические приемы; но самый процесс есть *символизация*, т. е. построение моделей. Этот второй класс символического творчества я назвал бы идеалистическим символизмом. Следует помнить, что реализм и идеализм здесь не в отношении к "b", т. е. к природе видимости, но к "a", т. е. к условию соответствия видимости и ее переживаний. Второй класс процессов творчества и очерчивает, собственно говоря, область искусства в точном смысле слова; то, что отделяет его от реалистического символизма, есть покров, занавешивающий от художника мировую тайну единства (покров Майи). Здесь образ божества дан как бы под вуалью идеализма. Так получает искусство скрыто-религиозный смысл.

В том и другом случае смысл искусства (явно или скрыто) религиозен; религиозное отношение к миру ли, к себе ли, к человечеству ли есть условие всякого творчества. Каждый символ есть символ "a", т. е. единство; "b" и "c" суть средства проявления художественного творчества. Но "a" (единство) может проявляться в ряде "b" (внешняя природа) и в ряде "c" (внутренняя природа). Триада "abc" в зависимости от этого становится диадой "ab" (единство природы) или "ac" (единство внутренней природы переживаний). В первом случае "a" есть единство принципов; во втором случае "a" есть единство человеческих стремлений (Бог в человеке, сверхчеловек). И потому-то, определяя смысл искусства стремлением к некоторому единству, мы еще не определим его собственного смысла; этот смысл открывается в анализе соотношения "b" к "c";

иначе смысл искусства совпадает или со смыслом религии, или же искусство — особая форма науки."

Содержание искусства многообразно; многое можно было бы сказать по этому поводу; ответом на, вопрос о содержании, искусства являются образы исторического искусства; классификация сюжетов, мифов не входит в нашу задачу. Содержание искусств есть содержание всей действительности; специальное содержание есть содержание в специальной форме.

И потому-то вопросы формы являются краеугольным камнем для уяснения того, что такое искусство.

Формой искусства может служить самый прием творчества; изучая процессы творчества, мы устанавливаем некоторые нормы творческих процессов по основным признакам. Тут формы искусства определимы по нормам. Так получаем принципы классификации самих путей художественного творчества<sup>5</sup>.

Самые процессы творчества даны; их можно описать; здесь возможен тот или иной эксперимент; нормы же этих процессов суть идеи практического разума, предопределяющие условия возможности эстетического эксперимента; для установления норм творчества нам необходимо знание форм творчества. Эти формы суть, формы романтического, классического и реалистического творчества; психологически мы уже наметили их из рассмотрения комбинации элементов триады "abc"\*.

Повторим вкратце, что есть две формы творчества моделей (символов): во-первых, образ вызывает переживаемое содержание сознания, во-вторых, переживание вызывает образ.

Во втором случае видимость понимается как мир призраков, из которого переживание, как эндорская волшебница, вызывает нужный образ, будто тень Самуила.

В первом же случае этой волшебницей оказывается самый образ природы, а переживание лишь накладывает на него свою тень.

Назовем первый случай классическим творчеством, а второй романтическим.

Тип греческих колонн со всей их простотою возник из идеи ствола как подпоры; вот образчик того, как художественная форма возникает из природного образа. Образы греческой скульптуры, живопись Леонардо, Мантеньи, Микель-Анджело, в поэзии Гомер, Вергилий — образцы классического творчества.

В противоположность греческой колонне готика есть продукт романтического творчества.

Метафизика романтизма и классицизма вытекает из гносеологического представления о содержании и форме переживаемого сознания. Форма переживаемого сознания — надындивидуальный субъект: содержание — объект. Отправляясь от форм видимости, художник-классик инстинктивно расширяет понятие о, форме; форма предмета дается в пространстве; пространство же является формой интуиции; законы рассуждающего сознания диктуют, природному образу закономерность; закономерность, как объективный принцип мира, невольно становится императивом практического разума, а с субъектом -этого разума олицетворяет себя художник: в его "я" открывается, "я" мировое; он — demiург своего мира; мир искусства -есть начало сотворения нового мира в мире бытия.

Художник-романтик, наоборот, расширяя понятие о содержании сознания, во-первых, олицетворяет в нем свое "я", во-вторых, видит в мире

\* Более специальное рассмотрение этого вопроса требует отдельной статьи.

явлений отражение этого "я". Если классик олицетворяет свое "я" с принципом творчества, романтик олицетворяет себя с содержанием творчества: в его "я" открывается хаос мира. Первый — слово без плоти, — бессловесная плоть. Первый вступает в противоречие с содержанием собственной души, второй — с законом своего сознания. Вершины классического и романтического творчества переходят в трагедию. Эти противоречия отображаются в антиномии между формой творчества и его содержанием; но эти же противоречия отображаются в антиномии между миром бытия и миром искусств; выход из первого противоречия — единство формы и содержания творчества; выход из второго противоречия — расширение форм художественного творчества до жизни или преобразование жизни искусством; выход из первого противоречия возможен лишь в том случае, если художник сознает себя своей собственной художественной формой, а свою жизнь — творчеством; выход из второго противоречия возможен, если стирается граница между искусством и жизнью в религиозном преобразении жизни. Единство формы и содержания искусства и жизни и есть постулат всяческого символизма. Смысл искусства — только религиозен.

## §6

Отправляясь от продуктов творчества, мы можем анализировать самые формы искусств в буквальном смысле. Принципом классификации являются условия пространства и времени.

*Музыка.* Ее основной элемент — ритм, т. е. последовательность во времени.

*Поэзия.* Основной элемент здесь — данный в слове образ и смена его во времени, т. е. (сюжет).

*Живопись.* Основной элемент — данный воочию образ, но в краске и притом в двух измерениях пространства.

*Скульптура и зодчество.* Основной элемент здесь образ в трех измерениях пространства.

Рассматривая эти четыре группы искусств по элементам пространственности и временности, мы видим, что с убыванием одного элемента увеличивается другой, и обратно.

Эти группы искусств делятся тройко: 1) на искусства, данные восприятию непосредственно и посредственно: музыка, живопись, зодчество, скульптура даны непосредственно на звуке, в краске, в веществе; группа, именуемая условно поэзией (тут ряд искусств), дана в слове; время и пространство здесь даны в воображении (мы выделяем драму как форму, пытающуюся синтезировать обе группы); 2) группы искусств делимы еще на временные (музыка) и пространственные (живопись, зодчество, скульптура); поэзия, являясь формой, соединяющей элемент временности с пространственностью, все же искусство более временное: пространственность воссоздаем мы в воображении; 3) наконец, можно еще делить искусства на естественные и искусственные: естественные искусства суть те, которые или имеют прямое отношение к жизни (не только искусства), или генетически первее других искусств; это — искусства, породившие самое представление о посредственном искусстве; ко вторым, относятся песни и танцы; к первым — богослужение, мистерия (т. е. трагедия).

Песня породила поэзию и чистую музыку; танцы подчеркнули значение музыкального ритма и пластику, т. е. элемент скульптуры; с другой стороны, песня создала драматический миф. В песне заключено символическое единство "а" триады "abc", где "b", т. е. образ видимости,

подчеркнут в пространственных искусствах, а "с", т. е. безобразное переживание, — в музыке. Поэтому, условно говоря, *музыка* наиболее романтическое искусство (что отмечали и романтики, и Гегель), скульптура наиболее классическое искусство, а песня искусство наиболее символическое.

Рассматривая искусственные формы (т. е. собственно искусства), мы замечаем наибольшее приближение к образу видимости в скульптуре (три измерения); но диапазон изображаемого узок при полном отвлечении от элементов времени. Идеализируя образ в живописи (т. е. отвлекаясь от третьего измерения и изображая на плоскости), мы выигрываем в краске и в большей свободе изображения; в рисунке мы имеем уже схему времени; схема времени, по Канту, есть зримая прямая линия; краска как бы соответствует тональности в музыке. Идеализируя еще более пространство в поэзии (переноса его в воображение), мы достигаем большей свободы в изображении всяких пространств; вместе с тем здесь уже все элементы налицо: временная последовательность поэтического мифа, а также ритм, словесная инструментовка и пр. Наконец, в музыкальной симфонии пространственные отношения даны эмблематически (в интервале), краски символизированы в тональностях, вещество в силе звука; время же дано непосредственно в ритме.

Учение об общих формах искусства должно покоиться на учении о пространстве и времени; те "или иные формальные частности должны быть выведены из общего принципа; этот общий принцип — пространство или время. В музыке это — теория ритма; в поэзии это — учение о средствах изобразительности, о ритме и словесной инструментовке.

Учение о средствах изобразительности или трактует о приложении к поэзии пространственных схем (сравнение, синекдоха, метафора, метонимия, гиперболы и т. д.) или о приложении к поэзии схем временных (период, параллелизм); учение о ритме основано на времени; учение о словесной инструментовке должно быть основано на приложении теории музыки к теории поэзии.

В живописи учение о форме покоится на теории перспективы.

Возможна одна путеводная нить при уяснении значения элементов пространства и времени для эстетического суждения о той или иной детали творчества. Я ее не стану касаться. Наконец, мы можем изучать материал, входящий в построение той или иной формы искусства: слово, краску, звук. Такое изучение дает нам понятие об элементах художественности. С совершенствованием техники группы искусств распадаются на все большее и большее количество подгрупп; дифференциация искусств, как и дифференциация наук, не имеет предела. Здесь экспериментальная эстетика была бы системой наук: но экспериментальной эстетики как системы наук пока не существует; в эстетике отсутствуют пока главные элементы точного метода: наблюдение, описание и эксперимент, материал творчества (форма в узком смысле) не изучен вовсе; и потому отсутствует связь между материалом форм и расположением его в отношении к пространству и времени.

Образ творчества воплощается в материале; более того, выражение его зависит от умелого пользования материалом; переживание посредством оформленного материала творчества перекидывает мост от "с" к "b" (или обратно) в выше разобранной триаде "abc". Пока мы не изучим этого материала, пока не приведем его в соприкосновение с формами и нормами творческих процессов, — специальный смысл искусства для нас не определим. А отвлекаясь от него, мы стираем границу между искусством и религией.

Мы можем только сказать, что совокупность элементов, называемых формой, является содержанием нашего сознания, и потому метафизическое противоположение содержания форме — мнимое противоположение. Формы искусства для нас, сами по себе наделены содержанием; всякое же содержание вне формы отсутствует.

Такое содержание не может быть идеей разума, ибо идеи разума формальны; они со стороны этики предопределяют целесообразность условий творчества, несколько не определяясь содержанием.

Еще менее смысл искусства в выражении познавательных ценностей; познавательная ценность, как мы видели выше, относится к совершенно иной группе ценностей.

А знание не может быть ни содержанием, ни, смыслом искусства, потому что искусство, понятое как знание, есть умение (*τέχνη*) владеть процессом творчества: тут превращаем мы искусство в науку.

Кажущееся проникновение в содержание художественного образа, пока мы стоим на чисто художественной точке зрения, есть только процесс углубления и расширения пределов того, что мы считали формой.

Так, ряд технических приемов — вот наиболее узкое понятие о форме; за ними сквозит будто бы содержание; между тем специальное содержание оказывается целесообразной связью этих приемов, объединенных в пространстве или во времени, как скоро мы расширим понятие о форме, кажущееся содержание опять-таки ускользнет от нас за пределы формы; но стоит нам еще расширить понятие о пределе формы, и содержание окажется формой творческого, процесса: способом соединения переживания с предметом внешнего опыта. Кажущееся содержание здесь опять-таки форма. Глубина поэтического образа, мелодии, красочного сочетания определится целесообразностью в расположении элементов пространства и времени в творческом процессе. Не потому ли Ганслик, этот знаток музыки, так отстаивал свой взгляд на то, что музыкальные идеи не имеют никакого смысла, помимо смысла музыкального, т. е. гармонического сочетания звуковых колебаний? Не потому ли поэты всех времен придавали, такое, значение форме? Не потому ли Кант определил искусство как целесообразность без цели?

И только в отыскании смысла видимых образов или переживаний определим истинный смысл искусства. Но этот смысл религиозный. Искусство есть преддверие религиозного символизма; в противоположность всяческому догматизму, символизм указывает вехи творческого пересоздания себя и мира; в символизме оправдываются вещи слова о том, что *"Царство Божие восхищается силой"*.

Искусство не имеет никакого собственного смысла, кроме религиозного; в пределах эстетики мы имеем дело лишь с формой; отказываясь от религиозного смысла искусства, мы лишаем его всякого смысла: его удел тогда — исчезнуть или превратиться в науку; но искусство, понятое как наука, — бесцельнейшая из когда-либо существовавших или могущих существовать наук.

Нет, искусство не подчинимо никакой религиозной догме; наоборот, в процессе живого творчества создаются символы религий; и только потом, умирая, они догматизируются.

В нас лишь отразится (но не определится) смысл переживаемого художественного образа. Смысл искусства — пересоздать природу нашей личности; но только тогда отразится в нас смысл любого образа, когда этот образ будет безукоризненно воплощен в ряде технических приемов.

В условиях настоящего для человечества возможно лишь внутреннее, логически не определимое касание тайны художественного творчества; анализ творческих образов даст лишь ряд форм.

Быть может, изменение природы человечества освободит существующие искусства из-под власти формы, но то будут совершенно невозможные искусства.

Пока же музыка остается музыкой, а скульптура — скульптурой, возможно лишь молчаливое касание религиозной сущности искусства.

Религиозный смысл искусства эзотеричен: содержание искусства здесь — содержание преображенной жизни. К такой жизни искусство зовет.

Но пока не исполнились сроки, можем ли мы говорить, что нам ведом подлинный смысл этого в символах возникающего преображения личности? Такого рода пророчествования, если они ясны, — дурные пророчествования: унижая религиозную тайну, они губят искусство.

И задача существующих эстетик не в указании на смысл искусства: эта задача в анализе его форм.

## § 7

Символизм дает методологическое обоснование не только школам искусства, но и формам искусства. Искусства рассматривает он, не как застывшие, самодовлеющие формы, а как комплекты известных методологических приемов, приводящих нас к той или иной форме, к той или иной школе. И если в той или иной школе искусства мы отправляемся от методологического результата к опознанию метода, в символизме отправляемся мы от самой энергии творчества, приводящей нас к тому или иному методу отношения. Символизм указывает догматикам той или иной школы на то, что не в методе — суть: он развертывает целую школу методологических форм, существующих или только возможных: мы начинаем смотреть на метод как только на средство. Например: метод реалистической школы — изображение эмпирической действительности. Реализм этот метод превращает в цель. Теория символизма, анализируя предпосылки реализма, романтизма, классицизма в искусстве, превращает цель каждой из форм в средство, в технический прием воплощения энергии творчества. Источник творчества — энергию переживания — освобождает теория символизма от власти норм и форм на этой стадии своего развития. Здесь базисом теории является не та или иная эстетика, а данные научной психологии. Единство психических деятельностей — чувствования, воления, мышления — должно содержаться в живом образе-модели, который и есть творческий символ. Потому-то художественный символ, выражая идею, не исчерпывается ею; выражая чувство, все же не сводим к эмоции; возбуждая волю, все же не разложим на нормы императива. Живой символ искусства, пронесенный историей сквозь века, преломляет в себе многообразные чувствования, многообразные идеи. Он — потенциал целой серии идей, чувств, волнений. И отсюда-то развертывается трехчленная формула символа, так сказать, трехсмысленный смысл его: 1) символ как образ видимости, возбуждающий наши эмоции конкретностью его черт, которые нам заведомы в окружающей действительности; 2) символ как аллегория, выражающая идейный смысл образа: философский, религиозный, общественный; 3) символ как призыв к творчеству жизни. Но символический образ есть ни то, ни другое, ни третье. Он — живая цельность переживаемого содержания сознаний. В зависимости от такого трехчленного

понимания символа нам становится понятно разнообразие символических построений художников. Художник, творя символ, в зависимости от своего умственного, нравственного или чувственного богатства, так сказать, параллельно своему творчеству осознает собственный символ той или иной душевной деятельностью. Так, образы Апокалипсиса — суть символы, в которых ярко выражено богатство чувственного восприятия действительности; оно-то и облекает непосредственно символическую дельность образа. Наоборот, фантазия Одилона Рэдона или драмы Метерлинка — суть символы, в которых идейно-философское и образное содержание крайне бедно: а работа дешифрования, т. е. работа над пониманием символа как аллегии, принадлежит нам. И тем не менее это — символы. Горные кручи идеологии, вырастающие между эмпирикой долин и солнечным блеском вершин, высоко возносят перед нами символы Ницше, Ибсена. Ницше — символист, прежде всего символист в своем творчестве; но, будучи еще и человеком с углубленным, сознанием, он не может в своем творчестве параллельно с символом не надстроить ряд аллегорий и даже самые аллегии разлагает он на ряд идейно-философских тенденций: *"Сверхчеловек"*, *"Вечное возвращение"*, *"Острова блаженных"*, *"Пещера Заратустры"* — только религиозно-художественные символы. И тут вся сила Ницше. Но какой богатый материал для аллегорий представляют эти символы! И далее: с каким удобством аллегии эти подводимы под те или иные философские обобщения. И это удобство дешифровать смысл символа и создало Ницше славу философа. Но какой же Ницше философ с точки зрения современного неокантианства, где строгость методологических изысканий решительно не допускает той яркости, которая характеризует Ницше?

Часто художник-символист более сосредоточивается на одном из членов трехчленного символического построения. Это построение: 1) образ (плоть), 2) идея (слово), 3) живая связь, предопределяющая и идею, и образ (слово, ставшее плотью). Например: художник-символист с гипертрофией первого члена трехчленной формулы — Брюсов; художники-символисты с гипертрофией второго члена формулы — Ницше, Ибсен; художник-символист, у которого весь смысл не в образе, не в идее, а в образе-идее, — это Блок. Способ отношения каждого из членов формулы друг к другу создает разнообразие методов символического творчества.

Изучая формы старого и нового искусства, мы видим, что формы эти кристаллизировались так, а не иначе, не только под влиянием метода воплощения переживания в образ, но и под влиянием чувственного материала действительности (краска, мрамор, струны), переводящего идеально воплощенный образ фантазии в осязаемую реальность (статуя, картина на свитке начертанное стихотворение). Если метод оформливает энергию творчества, то оформленное творчество облекается в грубую форму. Эта форма, разделяющая искусство с точки зрения пространства, времени и в них расположенного материала, и являлась исходной точкой классификации искусств... Творчество вылилось в методы, методы вылились в форму. Форма закрепила энергию творчества. Создала незыблемую скажу искусств. Формы дифференцировались; техника развилась. Символизм как выражение энергии творчества обособился, замкнулся: так возник мир искусств. Творчество создало мифы о солнечном Аполлоне. Скульптура изваяла Аполлона из мрамора. Так возник фетиш. Так поклонились искусства мраморному богу. Так возникло искусство для искусства. И мы привыкли определять задачи искусства, исходя из

чувственного материала воплощения, т. е. исходя из краски, звука, вещества. Все эти элементы для построения эстетики могли бы иметь громадное, чисто научное значение. Так, изучая природу звука, цвета законы вещества, изучая законы гармонии, мы могли бы иметь основы научной эстетики. Но такой эстетики еще нет. Случилось иное классификация эстетических феноменов стала уделом метафизики. Метафизика, подчиняя искусство тем или иным идеологическим концепциям, искала подтверждения себе в вещественных знаках: в статуе Аполлона, в картине Микель-Анджело. Вместо того чтобы поставить себе задачей изучить процессы творчества с момента их возникновения в душе художника до последнего мазка Микель-Анджело, воплотившего свою душу в картине, она опустила процесс воплощения. И потому-то метафизическая эстетика совершила двойное кощунство: 1) холодным небесам идеологии она подчинила результаты живого творчества, 2) звездную обитель мысли, обращаясь к искусству, обставила она не дыханием творческой лавы, а пеплом этой лавы — мертвыми статуями. Знаменитое рассуждение Лессинга о Лаокооне и добавочные замечания Шопенгауэра по этому поводу — или символика, или софистика. В лучшем случае это — плохая философская лирика по поводу лирического порыва чужого творчества.

И потому-то работа Гельмгольца о музыке или рассуждение Оствальда о технике живописи дороже художнику всех лессинговых философствований.

Работа ученых-физиологов никогда не стеснит свободы творчества. Метафизическая эстетика, как бы она ни была прекрасна, всегда для художника "жернов осельный".

Метафизическая эстетика всегда для искусства "мелко плавала". Это потому, что в искусстве есть живой огонь религиозного творчества, а метафизика — в лучшем случае замороженная религия.

Параллельно с метафизическими эстетиками, возводящими в весь материал для воплощения творчества, развивалось стремление положить в основу классификации искусства метод творчества. Так возникали догматики, предписывающие творчеству тот или иной методологический прием, тут теоретики становились на более правильный путь. Оставляя форму в более грубом смысле художнику и ученому, брали себе монополию предписывать творчеству тот, а не иной методологический путь. Обыкновенно канонизировали один метод: шли от метода к творчеству. Так возникла реалистическая, романтическая и классическая школы, в свою очередь опиравшиеся на догматы того или иного не строго критического мирозерцания. Наконец, только в недавнее время возник интерес к самой методологии творчества, когда, наконец, энергия творчества, освобожденная от грубого фетишизма форм и более тонкого фетишизма метода, сама по себе была осознана как источник разнообразных методологий творчества. И теория символизма в этом смысле есть теория, перечисляющая возможные формы творческой реализации безотносительно к вопросу о том, существуют они или не существуют в данном нам мире искусств. Самый мир искусств теоретики символической школы должны рассматривать как продукт применения тех или иных методов творчества, но не всех. Оставляя и углубляя существующие формы искусств, они ставят себе задачей реализовать условия и задачи данного творчества безотносительно к существующим формам. Они переносят вопрос о ценности форм искусства к энергии творчества как ценности самой по себе. Форма и метод еще не суть ценности, и потому-то перед ними возникает целая

серия неосуществленных форм, более широких, нежели формы, кристаллизованные в мире искусств. Оттого-то перед ними открывается выход из искусства, т. е. из заколдованного круга существующих искусств. В то же время они ставят принципиально вопрос о том, что такое творчество. Но этот же вопрос ставится и современной теорией познания.

Как теория символизма решает вопрос о значении той или иной школы искусства, теория знания решает вопрос о значении той или иной науки... Символизм, разрушая догматизм любой школы, готов признать за этой школой относительное право существования как того или иного приема символизации. Теория, знания, оставляя науке право оформлять материал научного опыта, рисует нам школу возможных методов, изучает способы возникновения того или иного метода в нашем сознании. Вместе с тем теория знания проводит магический круг между всяким догматизмом и законами рассуждающего сознания. Она — замкнутая окружность, от которой расходятся лучами системы методологических дисциплин. Теория символизма в искусстве есть, так сказать, окружность, параллельная первой окружности, от которой лучами расходятся методологические формы творчества. Теория знания есть знание о знании. Теория творчества есть теория построения форм творчества. И если творчество самоценно, то теория символизма есть теория ценности, предопределяющая теорию знания. В этом смысле религиозное творчество есть одна из форм. Теория символизма в таком освещении одинаково изучает законы мифического творчества, как и законы мистического, эстетического и всякого иного творчества, не подчиняя эти законы эстетике, ни обратно: не подчиняя эстетику, например, религии. Она не противостоит ни науке, ни метафизике, ни религии, ни искусству, а только теории познания.

Теория символизма соприкасается с теорией познания в коренном вопросе: есть ли познание творчество? Или обратно: есть ли творчество лишь особая форма познавательной деятельности? И современная теория познания, выдвинувшая этот вопрос, сделала решительный и неожиданный шаг в сторону символизма. Я говорю о школе Виндельбанда, Риккерта и Ласка, решивших вопрос таким образом, что *отныне в вопросе о примате творчества над познанием теоретики символизма невольно соприкасаются с фрейбургской школой.*

### КОММЕНТАРИИ

<sup>1</sup> Для установления общих законов этой логики следует точно очертить предмет эстетического суждения; этот предмет эстетического суждения, с одной стороны, не могут образовать эстетические переживания, взятые безотносительно к материалу, в противном случае эстетика превратилась бы тотчас в главу психологии; с другой стороны, предметом эстетического суждения не может быть и эстетический материал, данный в форме. По Кону, для суждения об эстетической ценности необходим оцениваемый предмет, норма эстетической ценности и специальная форма эстетической оценки; поскольку норма эстетической ценности имеет отношение к норме ценности познавательной, постольку выведение эстетических категорий — формально; поскольку же эта категория является предпосылкой эстетического эксперимента, постольку вступает в свои права психологический момент; из невозможности соединить психологический и гносеологический методы эстетического анализа так, чтобы психологические данные искусства были дедуцированы из эстетических категорий или обратно, — вытекает необходимость классификаций не предметов эстетического исследования, а самих методов этого исследования; формальная эстетика возможна лишь как систематика эстетических наук 1) по методам исследования, 2) по предметам

эстетического исследования. Эстетика в таком отношении становится систематикой особого рода наук; нельзя говорить об эстетике как науке; но можно говорить об эстетике как системе возможных наук. Теория знания в наши дни явилась дисциплиной, проверяющей пути опытного исследования; для ее существования необходимы сами эти пути. В настоящее время собственно эстетический эксперимент еще настолько неразработан, что рано думать о стройной системе гносеологических суждений в этой области. Науки, объединяемые эстетикой, переживают в наши дни эпоху, аналогичную эпохе средневековой схоластики; в эстетике еще не появлялся свой Коперник.

<sup>2</sup> У нас есть все основания называть этот принцип художественного творчества романтическим, потому что школа так называемых романтиков с особенной резкостью подчеркивала роль переживания в процессе художественного творчества; романтики, как Ницше и Верлен, прежде всего видели в художественном творчестве проявление музыкального ритма души. [...]

И заветы романтической поэзии возобновляет Верлен в своем стихотворении, которое новая поэзия выдвигает как манифест; недаром впоследствии группа символистов во Франции образовала как бы самостоятельную фракцию "*инструменталистов*".

Култ музыки в драме возобновляют по-новому и Вагнер, и Ницше; характерно, что заветы романтиков как бы воплотились в Ницше, который стал музыкантом и в буквальном, и в переносном смысле; в переносном; он был музыкант слога и пророк бога музыки Диониса; в буквальном: как известно, Ницше был прекрасный импровизатор, и даже мы знаем о существовании его композиций; Петер Гаст в разговоре с одним моим другом рассказывал о том, как впервые он видел Ницше уже больного, в лечебнице: после дикого приветствия Ницше сел за рояль и сыграл блестящую и сложную импровизацию, в которой, по уверению Гаста, музыканта, не было ни одной-единственной ошибки против теории; не потому ли Ницше сумел так овладеть *методом* классической филологии и при помощи ее сумел раз навсегда изменить ходячие представления о Греции. Метод и для него, как для Новалиса, был музыкальным *ритмом*. Романтики и самую религию понимали музыкально; для Ницше религия превратилась в музыку, а все религиозные образы и догматы стали как бы ненужной программой — текстом к музыкальной симфонии; можно сказать, что Ницше боролся с религией не как враг, а как фанатик определенной религии: он боролся, как поклонник симфонической музыки борется с музыкой программной. Ницше пытается овладеть музыкой в жизни; его Заратустра не ходит, а пляшет; "Не кажется ли мир тебе совершенным", — раздастся музыка в самом Заратустре; догматическое представление о мире как музыкальном инструменте было уже осознано в учении пифагорейцев; для них мир — гармонический космос; закон космической гармонии — единственный предмет познания пифагорейцев; число есть символическое орудие этого познания; гамма чисел есть гамма струн космоса, при помощи которых познающий из мира извлекает музыкальные звуки; такое число не просто количество; оно — тайна; в числах находим мы свойства музыкальной гармонии; и потому-то момент тайны, внесенный в самую математику, превращает ее в музыку, а познающих превращает в оркестру (союз) связанных единой симфонией людей; симфония мира звучит в мистерии; и пифагорейство воспринимает мистику орфизма; здесь познание через музыку превращается в магию: Орфей, как известно, заставлял плясать камни. Не потому ли Ницше не мог не быть первым из приносящих жертву Дионису, что он был первый действительный орфик наших дней; как таковой, он был посвященный: надел венец миста; и этот венец оказался, как и всегда, терновым венцом. Ницше уподобился Дионису; но Диониса растерзали титаны: Ницше был растерзан великими титанами нашего немзыкального прошлого; но уже он успел зажечь нас мечтой о посвящении; эта мечта сожжет титанов: мы, поклонники Ницше, Геростраты, поджигатели храмов: уже мы колеблем устои старой жизни; от пепла титанов и крови Диониса пошли люди; от обломков сжигаемых циклопических построек прошлого и страдальческой крови Ницше пойдут люди новой эры, в них воплотится дух страдающего Диониса-Ницше. Дионис-Ницше, обращаясь к будущему, мог быть в условиях современности только пророком прошлого: в условиях будущего он явится учителем воскресения, обращаясь к нашему настоящему

как к минувшему. Психология романтической школы поэзии, расширяясь, неминуемо ведет эту школу или за пределы искусства, к религии, или же к расширению школы, путем включения в личное сознание предстоящей действительности, сначала как музыкально звучащей действительности, а потом и как просто действительности: таков поворот романтической школы к школе реалистической; такой поворот мы видим у Гоголя, этого типичного романтика; реализм впоследствии становится натурализмом, натурализм разрушается в импрессионизме; импрессионизм возвращает нас к романтике.

<sup>3</sup>Вяч. И. Иванов совершенно верно указывает на то, что в символизме мы имеем дело с двумя стихиями — реалистической и идеалистической; в реалистической стихии художественное творчество соприкасается явно с творчеством религиозным. Что же касается до идеалистической стихии, то здесь мы имеем дело с тем же религиозным, творчеством, но творчеством неосознанным; я могу относиться к собственному прозрению как к акту религиозного вдохновения; образы, меня посещающие, предстают мне как вечные сущности; но этим еще не устанавливается право мое быть великим художником; ремесленная сторона искусства не входит в меня; а искусство, между прочим, есть и техника; есть вдохновение в созерцании "res" (выражение Иванова) и есть вдохновение в воплощении "res" в форме; в последнем случае для меня, как техника, не важно, каково происхождение меня посещающих образов (являются ли они действительно сущими предметами иного мира, или они — продукт моего воображения); важно их воплощение; допустим, я вижу образ и переживаю его как явление моему воображению подлинно религиозной сущности; но от одного этого явления не получится поэмы в терцинах; я сохраняю образ явления; и вот я начинаю его воплощать в материале слов; в момент воплощения меня озабочивает уже вовсе не то, что образ, меня посетивший, есть образ религиозный; меня озабочивает размер, рифмы, ритм и средства изобразительности; все это теперь, пока я работаю над воплощением образа, превращается для меня в подлинность; и неизбежно образ, воспринятый как "res", становится лишь руководящим принципом группировки чисто реальных условий формы; вступает идеалистический момент моей работы, когда *подлинностью* становится для меня мастерство техники; наступает момент технического вдохновения; меня охватывает состояние восторга в процессе самого выбора слов и средств изобразительности; иногда же эти два *вдохновения* (вдохновение созерцания и вдохновение технического воплощения созерцаемого) сливаются в одно; вдохновение первого рода превращает меня в воспринимающего: женственной стихией моего существа я поворачиваюсь к божественному началу, осеняющему меня *видением*; вдохновение второго рода активно: мужественная сторона моей души стремится запечатлеть в мраморе, в слове, в краске женственно воспринятое видение; и тут я, как бы Логос, оживляющий мертвую материю творчества; если этот момент, уподобляя меня божеству, подчеркивает индивидуализм и самоутверждение моей личности вне божества, то не следует забывать, что не им исчерпывается творчество; этот момент лишь акт божественной драмы, называемой художественным творчеством; третий момент есть момент созерцания мной созданного видения; в этом созерцании я говорю сотворенному кумиру мое "да" или "нет": в этом моменте сливается идеалистическая я реалистическая сущность творчества; я говорю моему произведению: "Да будет оно"; говоря так, я утверждаю его как творческий принцип (идеалистическая сущность); но я утверждаю сотворенное лишь постольку, поскольку мужественная стихия моей души сумела воссоздать в краске и мраморе видение, осенившее женственную сторону моей души, раскрытой божеству; ведь здесь я *принял* меня посетивший образ как некую реальность или до момента творчества, или в момент созерцания сотворенного произведения; в каждом художнике живы три момента (восприятие образа, передача его и созерцание переданного образа), где художник является медиумом, интерпретатором медиумически воспринятого, и зрителем; как зритель, он соединяет в себе момент реализма и идеализма; специфический характер художественного творчества, в отличие от творчества чисто религиозного, заключается в ремесленном воплощении образа; в процессе же воплощения самый образ становится лишь руководящим принципом ремесленной работы; эта работа становится чем-то самодовлеющим.

Поэтому печатью идеализма отмечены высочайшие произведения искусства; это не значит, что такие произведения — произвол художника; идеалистический и реалистический символизм в искусстве отсутствуют в чистом виде; всякое художественное произведение *более или менее* идеалистично; оно же более или менее реалистично; вот, почему реалистическим символизмом запечатлены чисто религиозные произведения "духа"; среди таких произведений мы назовем *Нагорную проповедь*. Но в "Рае" Данте нас встречает уже не чистый реализм, а своего рода *идео-реализм* (по терминологии одного молодого теоретика-символизма), потому что "Рай" Данте еще и *художественное произведение*; между "Раем" Данте и идеалистическими образами греческой, скульптуры (выражаясь терминологией Вяч. Иванова) более сходства, чем между "Раем" Данте и "Библией"... И "Рай" и скульптура носят печать "*идео-реализма*", хотя момент идеализма в одном произведении играет значительную роль, в другом же почти не играет никакой роли.

Характерно, что, касаясь разграничений двух стихий творчества, Вяч. И. Иванов склоняется к признанию произведений творчества идеалистическими, когда художник отвлеченным сознанием своим признает их за продукт фантазии и только фантазии, как будто отвлеченное сознание художника может играть какую бы то ни было решающую роль в подлинном творчестве. Пушкин и Лермонтов в значительной степени скептики; "*демон творчества*" в сознании того и другого, конечно, — аллегория; станет ли утверждать Вяч. И. Иванов, что они оба — идеалисты? Гете, как известно, был Спинозистом (в последний период он, как кажется, склонялся к кантианству); по поводу атеизма Спинозы существует полемика; с точки зрения Вяч. И. Иванова, Гете должен быть в искусстве идеалистом; тем не менее Вяч. И. Иванов называет его реалистом. На каком основании? Не на том ли, что отвлеченное мирозерцание Гете — маска? Но ведь всякое искусство невозможно без маски; маска и есть идеалистическое начало творчества.

Гете и романтики, по Иванову, реалисты; так почему же Гете говорил, что преодоление романтизма ему стоило нескольких лет? В каком, же направлении преодолевал Гете романтизм? Конечно, в направлении к классицизму, то есть к отчетливости в воплощении образа; ремесленный момент творчества вырастает у Гете. В таком случае Гете удалялся от реализма к идеализму? Так ли?

И наконец, точно ли романтики были реалистами в смысле Иванова? Не всегда. Кажется, Новалис говорит в том роде, что, если сорвать покрывало *Изиды*, то под покрывалом встречает... пустота; итак, вместо "*res*" — пустота.

Но в том-то и дело, что исповедание художников о их религиозном или иррелигиозном сознании не играет никакой роли в определении их творчества.

И поэтому: всякий подлинный художник в процессе восприятия возникающих образов — реалист; в процессе же воплощения он — идеалист; без реалистического момента творчество потеряло бы смысл; без идеалистического момента творчество не отливало бы в форму; оба момента в их неразрывной последовательности и образуют процесс художественного творчества.

<sup>4</sup> Идеалистическим символизмом может быть как романтик, так и классик; выше я уже коснулся сущности нашего несогласия с Вяч. И. Ивановым; здесь же еще раз повторим, что идеализм и реализм суть моменты в процессе творчества, но не самые пути творчества; конечно, у одного художника более развит идеалистический момент, у другого реалистический момент; самое определение символизма в искусстве как процесса соединения формы и содержания несостоятельно, если мы допустим существование в искусстве в чистом виде идеалистов и реалистов; первые тогда суть не символисты, т. е. не художники вовсе; вторые суть хотя и символисты, но тоже не художники, а священнослужители того или иного религиозного культа не в переносном, а в буквальном смысле этого слова; в таком случае следует признать все существующее искусство не искусством вовсе, или обратно: признать, что сущность искусства несовместима с символизмом, потому что единственная точная формула символа в искусстве есть определение его как единства формы и содержания; исключая момент ремесленного отношения к форме в искусстве, мы должны отрицать самое существование формы; а раз мы включаем форму (т. е. материал творчества, данный в краске, веществе, звуке, слове) мы включаем и работу над формой, и подчинение в этой

работе законам преодоления инерции материала, т. е. становимся, по Вячеславу Иванову идеалистами.

И потому-то всякое художественное творчество *идео-реалистично*; мы называем это творчество "*идеалистическим*", когда ремесленная сторона искусства играет несколько большую роль (а она играет эту роль у всех гениев), и "*реалистическим*", когда ремесленная сторона творчества сводится к *возможному* минимуму; то и другое определение, конечно, условно.

Этими путями творчества оказывается путь от переживания к образу (условно говоря, романтизм) и от образа к переживанию (условно говоря, классицизм). Отношение путей к идеализму и реализму разнообразно: мы можем себе представить типичного классика, который приносит сравнительно малую дань ремесленной стороне творчества; и обратно: сплошь да рядом мы встречаем романтиков, всецело углубленных в проблемы формы; кроме того: и отношения обоих к "*res*" изменчивы; для романтиков — Байрона, Гофмана, Шелли — внутренне вызываемый образ есть несомненно — художественная иллюзия; Верлен искал этой иллюзии в вине; отсюда один шаг до Эдгара По; я не понимаю, почему Эдгар По не романтик. И обратно: разве для Гомера боги не являлись символами подлинной действительности? Изображая подземный мир и воспроизводя, быть может, в этом изображении внутренне пережитые символы "мистерий", разве мог Вергилий относиться к образам подземного мира идеалистично? У Вячеслава Иванова мы наблюдаем тенденцию отдавать предпочтение образам "*символического реализма*" и излишне сближать с этим родом творчества переживания романтиков, и это напрасно: именно у романтиков мы встречаемся с сильной склонностью расхохотаться над собственными своими образами; а кто вникнул в смысл романтической иронии, тот не может не слышать в ней циническую насмешку, а вовсе не божественную, всеокрыляющую легкость.

Мистерия в том смысле, в каком она предстоит нашему сознанию теперь, относима к формам искусства; определяемая со стороны формы, она есть синтез искусств в том смысле, что в нее входят, как элементы, пластические искусства, музыка, поэзия; в декоративную обстановку мистерии включима и живопись; содержание же мистерии религиозно; иначе говоря — мистерия есть богослужение. Генетически из мистерии развилась драма. В более же тесном смысле слова нельзя говорить о мистерии, следует говорить о мистериях. Сравнивая дошедшие до нас сведения о мистериях Египта с мистериями Митры, мы видим, что в мистериях Египта перемещается центр мистерии от внутренне реального смысла к смыслу обстановочному; в то время как в мистериях Митры посвящаемые испытывали подлинные опасности, в мистериях Египта значительная часть этих опасностей была фиктивна; посвящаемый видел призрак смерти; но то был скелет; посвящаемый мог упасть в бездну; но если бы он упал, то система протянутых преград ослабила бы силу толчка; посвящаемый должен был пройти сквозь огонь; но при приближении к огню оказывалось, что этот огонь — огонь оптический; ему предлагали на выбор два кубка; в одном из кубков будто бы был яд; на самом же деле в обоих кубках яда не было; обстановка, форма располагала к тому, что посвящаемый испытывал *иллюзию* гибели как гибель. В Елевзинских мистериях еще более играла роль обстановка; здесь мистерия есть своего рода драма души, оканчивающаяся просветлением; недаром некоторые драмы являлись впоследствии раскрытием мистерий. Так, например, Эсхил написал драму "Κάβειρον", где были ссылки на культ Кабиров (по мнению Велькера, эта драма составляла часть трилогии "Ιασδνεια").

Другая сторона вопроса о мистериях сводится к решению недоумения о том, преподавалось ли эзотерическое учение здесь или нет; во всяком случае, преподавание учения, как догмы, играло малую роль в Елевзинских мистериях, как в мистериях орфиков и в тех обрядах, которые совершались в честь самофракийских богов Кабиров; в египетских мистериях момент раскрытия тайн и преподавания был несомненно сильнее выражен, чем в Елевзинских и самофракийских мистериях; эти последние; внесли сильную мистическую струю в духовную жизнь Греции. Шеллинг пытался раскрыть учение о Кабирах; Новосадский пытается доказать, что эзотерическая проповедь имела место в самофракийских мистериях. Существует обширная литература, посвященная вопросу о религии, мистериях и, в частности, вопросу о культе Кабиров. [...]