

II

ПРОРОК БЕЗЛИЧИЯ

"Фальк вскочил окончательно взбешенный. Что там такое?"

Такова первая фраза первого по значительности романа Пшибышевского. Таков лаконизм писателя, сумевшего в одной фразе дать материал для определения приемов своего письма. Подлежащее, сказуемое, определение — а между тем все элементы творчества Пшибышевского; одна фраза — и в ней водораздел двух стихий, отделяющий творчество великих писателей середины XIX столетия от писателей конца века; одна фраза — а мы уже чувствуем; что-то произошло.

Что же произошло?

"Фальк вскочил окончательно взбешенный", — и первый абрис литературной физиономии готов. Всмотримся пристально в эту фразу: дано имя героя (Фальк), дана подчеркнутая стремительность внешнего движения (вскочил, а не встал), дана подчеркнутая стремительность движения внутреннего (вскочил не рассерженный, а взбешенный и более того: окончательно взбешенный). И тут, и там и движение тела, и движение души заботливо определены, с точностью взвешены: судорогой мускулов и судорогой душевного движения бросает в нас Пшибышевский, так сказать, с места в карьер.

Но кто же герой, судорожно вскакивающий и судорожно закипающий гневом уже в первой фразе объемистого романа?

Вместо определения героя, вместо описания его наружности, вместо описания места и времени действия просто ничего не говорящее имя Фальк. И вскакивает перед нами этот Фальк прямо, так сказать, в пространстве.

Описание героя, фабула, место и время действия отодвигаются на второй план; все эти, подробности бросаются автором потом, вскользь, нехотя: мы должны их ловить все до одной, чтобы самим воссоздать канву изображаемых действию; между тем эта канва у писателей доброго старого времени выдвигалась на первый план, а потом уже после долгих пояснений автора появлялся герой со своими поступками, встреченный нами, как старый знакомец,

А вот у Пшибышевского прямо из мрака неизвестности на сцену выскакивает какой-то Фальк и начинает перед нами судорожно беситься.

"Он усталый... шел домой. Его знобило". Так начинает он в другом романе.

"Гордон низко наклонился вперед и остановил на Остапе пронизывающий беспокойный взгляд". Так начинается роман "Дети Сатаны". Здесь опять в неизвестное время, в неизвестном пространстве какой-то неведомый Гордон не просто наклоняется, а склоняется низко, чтобы не просто бросить взгляд, а взгляд пронизывающий остановить на каком-то Остапе.

Или: "Черкасский сидел, задумавшись" ("Сыны земли").

И так далее, и так далее...

С места в карьер бросаются на нас герои Пшибышевского, скрежещут зубами, сокращают и выпрямляют мускулы, кидаются на женщин, лобзают и убегают в тьму.

С места в карьер начинают кипеть они гневом, изливаться в жалобах — и потом расплываются в облако причудливых снов самого Пшибышевского.

Судорога души и судорога мускулов всегда у него с места в карьер. Но *связь* между обеими судорогами, определяемая психофизической причинностью, открывается после; да и то лишь тогда, когда мы сами захотим открыть эту связь. Иначе и мотивы отдельных поступков, даже более того, — связь фабулы разлагается у Пшибышевского на хаос движений душевных и на механику движений внешних. Движение внешнее лишь накладывается на движение внутреннее: *связь* — выпадает.

И оттого-то всякое действие начинается случайно: действием бьет нас Пшибышевский, как бухом по голове. "Вскочил... Что там такое? Никого из друзей... Только почтальон... Даже в пот бросило... Ха-ха...ха... Встал и задумчиво заходил по комнате"... ("Homo sapiens").

"Уставился тупым взором... Взглянул на часы... Дверь вдруг отворилась"... ("Сыны земли").

Или начинает нас донимать Пшибышевский все одним и тем же жестом: он заставляет героя усмехаться через каждые три минуты и всякий раз заботливо напоминает об этом: "Гордон усмехнулся"... Через несколько строчек: "Гордон опять усмехнулся"... Далее — "Гордон усмехнулся"... В промежутке между двумя усмешками Гордона он напоминает, что и Остап "ехидно усмехнулся...". Эти Гордоновы усмешки перебиты короткими фразами; ими перекидываются герои; реализм перекрестных реплик подчас переходит границу художественности; рядом: хаос чувств, кошмары, и в них — самая откровенная символика, самая туманная мистика чувств: символика и действительность, мистика и синемаграф; то одно, то другое: одно пересекает другое; два взаимно пересекаемых ряда последовательностей и отсутствие взаимной связи.

И вдруг, вспомнив, что как-никак, а связь между жестом тела и жестом души все же должна присутствовать, или, по крайней мере, должно оправдать бессвязность, Пшибышевский заставляет героя проčitывать о себе целые лекции, чтобы объяснить нам его поступки; иногда герой поучает нас со страниц книги цитатами из психофизиологии о внутренней связи всяких бессвязностей.

Вот как изображает Пшибышевский своих героев.

Нет у него постепенности в развитии фабулы; нет развлекающих нас подробностей быта; нет достаточной мотивировки любого изображаемого поступка: бурный поток, летящий в пустынной местности, поток, разбитый на отдельные струи, — вот образ творчества Пшибышевского. Не то мы видим у писателей и драматургов доброго старого времени: события там развиваются медленно; они протекают перед нами, как тихие струи полноводной реки. Всюду там — непрерывность и плавность. И кинематографические скачки — здесь: "Вбежал — лобзал — рыдал"... какой-то "X" и потом убежал в темноту.

Судорога душевных движений и судорога мускулов, перебиваемая рядом кинематографических картин: и ряд картин опять-таки перебивается судорогой кошмаров и грез. Рисунок фабулы нигде не вычерчен, а, так сказать, намечен пунктиром, но любая точка пунктира (момент) сфотографирована с поразительной точностью. Кто идет от точки к точ-

ке, не запоминая направления движения, для того Пшибышевский бес-
связен. Образом только ретуширует он прекрасно выписанный портрет:
но портрет этот (цельность фабулы) только в душе у Пшибышевского;
он в ритмическом единообразии картин, в бессловесном, невыразимом
словами лейтмотиве произведения; картина, образ, выписка деталей
— все это штрихи к невысказанной цельности; фабула Пшибышевского
всегда в бессознательном; образное ее выражение — всегда транспарант;
Пшибышевский словно забывает, что не все видят с ним внутреннюю
жизнь героев; он дает лишь подробности к неданной картине, — подроб-
ности, составляющие с картиной нечто целостное; кто не угадает целого
в Пшибышевском, для того внешняя связь его образов — гримаса
бессвязных штрихов, — т. е. транспарант с ретушью к образу, но без
образа.

А вместо развлекающих наше внимание подробностей быта Пшибы-
шевский дарит нас бытом своей души — лирикой, молитвенными
отступлениями, воплями ужаса и горячечными видениями: "Видал,
как бриллиантовая шпилька выростала в привидение, двумя огромными
алмазами блестя глаза и кололи его острыми лучами огня" и т. д.,
и т. д.

Здесь все — случайные ассоциации, пятна света на сетчатке, смеща-
ющие предметы с своих мест, так что действительность начинает кру-
житься в ритмическом танце; точно в четыре стены нашего кабинета
проструилась музыка — и топит: море звуков — потоп музыки; поток
бессознательного у Пшибышевского всегда единообразен: это поток
любви, поток стихийной жизни, так что ритм ее (ритм жизни) для него
ритм музыки; и мелодия этого ритма строит жизнь. Пшибышевский дал
нам космогонию и апокалипсис пола в одном из избранных своих
произведений: там — его художественная платформа, там — ключ
к пониманию единой мелодии, проходящей сквозь все его творчество;
и эта мелодия — мелодия пола. Пол — ночная глубина, стихия души
— воедино связует все образы Пшибышевского; а фабулу, ее дневной
смысл как будто приводит он к плоскости: расплющивает на кинемато-
графическом экране; и оттого-то герои его — немые герои: их голос
в поле, а пол — безличен. Безличие, ночь, хаос поет в самом Пшибы-
шевском; а потому-то вся сила его лишь в том, что он *первый из многих*;
личность его — в проповеди безличия; голос его возвышается там, где
восхваляет он все немое, мировое, половое. И герои его — когда говорят
— немые, когда молчат — красноречивы. Глухонемыми их жестами
заставляет нас Пшибышевский прислушаться к потоку бессознательной
жизни, через который перекинута здесь и там мостки от отдельных
картин; вот почему картины эти отделены друг от друга. Вот почему
Пшибышевский напоминает нам кинематограф: его задача образом
намекнуть на безобразное; дай он нам непрерывность фабулы, слей он
образы в один — и они покروют поток бессознательного; но поток
бессознательного и вскрывает ведь Пшибышевский.

Впрочем, Пшибышевский оставляет нам наше право связать воедино
свои образы, раздробленные моменты его картин соединить в некоторое
единство.

Но если образ у Пшибышевского связан с бессознательной музыкой,
с ритмом жизни, то существует связь между образом и переживанием,
между ритмом внешних движений и ритмом движений внутренних; ведь
такая связь образа с переживанием и образует символ.

Слабые стороны Пшибышевского в том, что часто связь эта отсут-
ствует вовсе; часто Пшибышевский вовсе не символист.

Внешнее движение героя (вскочил, душил, лобзал) не соединено с переживанием, не вытекает ни из логики чувств, ни из логики просто. Параллелизм, наложение образа на переживание — вот что характерно для Пшибышевского. "Вскочил, окончательно взбешенный". Почему вскочил? Читатель ищет благонамеренного *"потому что"*, а Пшибышевский только потом поясняет вскользь: "Слава Богу. Никого из друзей. Только почтальон". Нам самим предоставляется вывод: "Вскочил, окончательно взбешенный, *потому что* раздался звонок". Иногда же вовсе не дает он объяснений. И тогда: вместо связи души и тела, переживания и образа, ритма и слова — вспышка чувства и сокращение мускула. Между тем и другим — никакой внутренней связи.

Пшибышевский дробит фабулу на моменты (картины); мало того: убирает внешнюю связь любой картины с подстилающим переживанием. Переживания сливаются в бурный поток; картина бессвязно несется по поверхности: и жесты героев становятся безжизненными жестами; двигаются части тела, сокращаются мускулы; если теперь мы внимаем потоку переживаний — перед нами не писатель вовсе, а скорее музыкант; если же изучаем картину, поверхность образа — перед нами фотограф, анатом — не писатель; и герои Пшибышевского говорят — молчанием или сокращением мускулов, — немые герои, потому что потоки слов, которыми они раздражаются, — все это проповедь самого Пшибышевского, а не их вовсе: тут Пшибышевский устами Фальков начинает оправдывать своих немых цитатами о бессознательном. Это — не живые слова, мертвые. Так пытается Пшибышевский перекинуть мост от прерывного (фабулы) к непрерывному (музыке), от жеста к ритму. Тут слышим мы панегирики силе, личности, полу; и образы Пшибышевского пытаются говорить то же. Герои Пшибышевского вскакивают, скрипят зубами, лобзуют, насилуют женщин; и все это — напрасные потуги: сила бесформенна, личность безлична, и потуги пола вместо пола встречают нас у Пшибышевского.

Да и откуда взяться личности? Как может Пшибышевский изобразить личность своим приемом письма: он сокращает мускулы героев, сокращают мускулы у него все Фальки; но описание мускулов и их сокращений — задача анатомии и физиологии. Да и кроме того: вовсе не знаем мы тут, что передергивает лица Фальков: выражение ли тут душевного аффекта, или эффект электрической проволоки, которой незаметно дотронулся до Фалька холодный экспериментатор. Здесь еще нет ничего индивидуального; все одинаково сокращают мускулы. Он заставляет их видеть сны; но все они видят одинаковые сны. Индивидуальность снов отсутствует; для всех *бриллиантовая иголка вырастает в привидение*, всех *"огромными алмазами колют глаза"* и т. д., и т. д.

Что-то одно, *безликое, ночное* поет, кричит, вопит в героях Пшибышевского, и высшее напряжение души разряжается в возгласе: "Ха-ха-ха"... (у Фалька так же, как у Черкасского). И потом они скрипят зубами, лобзуют и душат.

Индивидуальность каждого ищет опоры в роде, в поле; но и пол выражается в безличном возгласе: "Ха-ха-ха". Но и род, и пол не вмещают в себе герои Пшибышевского; пол разрывает их личность: и как только в Фальках поднимается безликое: "Ха-ха-ха", Фальки начинают скрипеть зубами, совершенно взбешенные, а потом закрываются от самих себя фонтаном утонченных слов.

У Пшибышевского нет своей мысли, своей правды. Мироздание, понятное как половой акт, конец мира, понятый как окончание этого акта, — только иллюстрация к мыслям Шопенгауэра и Гартмана. Хорошо

иллюстрирует эти мысли Пшибышевский. Принимает волю и бессознательное от Гартмана, а личность — от Ницше. Но соединение Ницше с Гартманом обессиливает и Гартмана, и Ницше. Вывод Гартмана — отрицание личности, утверждение безличного; вывод Ницше — утверждение личности и отрицание безличного; вывод Пшибышевского: утверждение личности (героя) в безличном (в поле), утверждение безличного (пола) в личности (герое); но личность у Пшибышевского не соединяется с личностью: закрывается ею, как мертвой личиной из слов и жестов. Там, где личность (герой) сближается с полом, там пробуждается в герое человек-зверь (безличное), либо этот зверь оказывается бессильным чучелом. И в диких столах его героев узнаем мы даже не дикаря, а просто пугало. Principium individuationis — в представлении; представление обособляет образ, обособляет личность; личность становится той, а не иной. Отрицая всякий смысл золотого Аполлонова ковра, накинутого над бездной, Пшибышевский топит в нас дневное, рассуждающее и действующее сознание: сознание становится мертвым, словесным, а действие становится звериным. Слово, ставшее плотью, он делит на бесплотное слово и немую плоть. И все герои его в словах бесплотны, в делах — бессловесны.

Говорят, как утонченные люди нашего времени; тем не менее поступают, как дикари. Извне Фальк — представитель высшей культуры, изнутри — татуированный дикарь. Извне говорит об Апокалипсисе любви, в тайне — насилует девушек.

Герои Пшибышевского очень начитанны: им ведомы все эпохи, все стили, все отрасли знания — *боже или менее*: Фальк *более или менее* эстет, *более или менее* физиолог, *более или менее* мистик, *более или менее* социолог. Но Петроний, Вундт, Сведенборг, Brentano — *не более или менее*, а взаправду: первый — эстет, второй — физиолог и т. д.

Вот это-то "*взаправду*" и создает из них личность, героев на том или другом поприще жизни.

У героев Пшибышевского культура — музей паноптикум, культурные ценности — куклы, модели: модели мыслей, систем, предметов жизни. Лицевая сторона Фальков — эклектизм: тот эклектизм, в котором видел смерть Ницше. Здесь краска не поет (оттого-то можно сочетать все краски), слово не живет (выветрилось: оттого-то можно соединять все слова). Сами герои Пшибышевского — выветренная порода человечества: не гранит, а рухляк, не удобная для лепки глина, а рассыпчатый лесс — песок сыплется из их слов. Песком софизмов бросают они в доверчиво открытые глаза женщины, чтобы она, потеряв зрение, не отбивалась от их объятий. И тогда начинает в них бить струя животного оргазма; и завитая речь обрывается на "ха-ха-ха"...

В глубинах бессознательного клокочет в них стихийная сила жизни; все же, что признано светом культуры, золотым аполлоновым светом — живые образы, живые слова, живые поступки, живое творчество, — все тут выветрено, как выветрились в культуре образы искусства — в аллегории, слова — в термины, поступки — в созерцание своих собственных мертвых жестов, творчество жизни — в изделие форм, превращаемых в товар. Соединение образа с ритмом переживания — только в духе соединяющем; форма этого соединения — творческая личность, а форма творчества — живая жизнь.

Видя распад личности на бессознательное (ритм жизни) и пустое (форма, образ), Ницше призывал нас к новому соединению: призывал нас одинаково бороться с безличной сущностью рода и с мертвым ликом культурного человека: к герою призывал Ницше. Пшибышевский

односторонне понял призыв к героизму: он осознал этот призыв как бунт против мертвой условности жизни. И силу личности отождествил с безличием пола. Не соединил противоположные полюсы жизненного распада — просто отрезал одну половину: на схематический лик (т. е. отсутствие лика жизни) дохнул безличной ночью. Стал с безличным бороться безличием. А ведь личность — в соединении двух начал: безличной силы действия (духа Диониса, как говорил Ницше) и столь же безличной силы воображения (представления, т. е. духа Аполлона). Соединение двух начал в душе человека противопоставляет его, как личность, безличию несоединенной, разлагающейся жизни. Между жизнью и личностью (героем) возникает борьба. Герой борется с ночью безобразного; но и с мертвым образом жизни он борется тоже. Пшибышевский с безличным стал бороться безличным, не оплодотворил землю жизни водой стихийности. И земля его не зеленеет растительностью. Но пустыни жизни попит он океанами хаоса, опускает и поднимает материки пустынь. Едва успокаивается самум слов у его героев, как начинается у них поток половой жизни: личность их одинаково задыхается и песком, и водою. Вечная, бесплодная борьба без начала и без конца.

Доисторическое человечество верно видело хаос: оно плавало в хаосе, в упорной борьбе с ночью образовало дневной материк истории. Хаос расстился над головой человека густою ночью, шумом деревьев, перекликаясь с ночными голосами человеческой души: в душе копошился хаос стихийной жизни, над душой нависал бездней ночи. И дикарь, в борьбе с медведем, побеждал рок. Нападение зверей вызывало в нем чувство суеверного ужаса: медведь становился злым духом: злой дух или зверь — один образ рока. И человек убивал зверей, человек наступал на ночь; орудия борьбы и трофеи победы (каменные ножи и медвежьи шкуры) — вот первые изделия человека: одновременно и формы творчества, и орудия жизни (топор защищал от зверя; но топор украшался резьбой, а шкура — морскими раковинами). В борьбе с роком блеснул свет (искра кремня, упавшая в сухие листья); огонь осветил вокруг человека небольшой круг земли: и этот магический круг света оказался первым островом сознания, первым оплотом от ночи, щитом: зверь или злой дух убегал от Света; свет ширился: сучья, стволы деревьев бросали в костер; круг света вырастал; материк, вырванный у ночи, увеличивался; к этому острову приходили люди, окружили его забором из деревьев. Так возникла община; так соединила орудия творчества и изделия творчества в одно; герой стал солдатом; изделиями обменивались; из них создавалась культура; так творческая борьба распалась на жизнь и творчество изделий, так герой-полубог стал человеком и художником. Светом истории озарилась суша, и злой дух, докинув медведя, отлетел в бездну свисающей ночи; тогда заслонили небо изделием творчества, фетишем; из фетиша возникли олимпийские боги, защищавшие человечество от хаоса; возникла религия, право, мораль; материк жизни вышел из хаоса; началась история.

Далее — процесс распада сотворенных кумиров на формы: этими формами оказались: формы искусства, жизни, мысли и знания. Вместе со смертью кумиров началось разложение форм — разложение культуры: форма, понятая как кумир (видение Бога, аполлинический сон), — щит против ночи; форма, оторванная от прямого назначения, — пустая форма; ценой безопасности (убийством героя) человечество подчинило ритм жизни пустой форме. И ограда из образов выветрилась: и сквозь выветренный песок образов зазияла на нас бездна ночи: проструилась в материк нашей жизни...

Чтобы спастись от нового потопа тьмы, Ницше звал нас к героизму; не обороняться от ночи звал, он: он звал нас за ограду крепости наступать на ночь; он ждал новых изделий творчества, новых кумиров, чтобы ими, как оружием, сражаться с роком: вот почему не разрушать образ призывал он, а соединять его с ритмом жизни. Творчество ценностей есть творчество образов, и если образ творчества — человек, а форма его — жизнь, то мы должны созидать образ и подобие героя в жизни: для этого нужна личность.

Пшибышевский понял одну сторону в Ницше: сокрушителя ветхих скрижалей; созидателя в Ницше не увидел он вовсе.

Пшибышевский стал разрушать. И герои его разрушают тоже.

Разрушал Пшибышевский: воззвал к безличию, как к личности. Вот ваша личность — пол: личность оказалась личиной; из-под него ночь ухнула своим "Ха-ха-ха"... или Фальк оказался безличим "Ха-ха-ха" в сверхчеловеческом плаще: сорвали плащ: под ним ничего не оказалось. Образ стал плащом: безобразная сущность образа — безличием. Плащ (т. е. видимость) натянул Пшибышевский и по нему пустил синемаатограф явлений.

Ницше указал, что мир образов и мир безымянного соединяются в душе героя. Построение образов культуры, да и сама внешность культурной жизни — расширение личности за пределы жизни: центробежная сила; увеличение этой силы разрывает личность; круговое движение личности всегда — соединение центробежной силы (образности, дух Аполлона) и центростремительной (ритма, духа Диониса). История — процесс разложения личности, рост центробежной силы. К соединению в себе музыки жизни и картины ее звал нас Ницше — и потому-то ограду ветшающих образов опрокинул он в духе. За ним опрокинул ограду и Пшибышевский; но ограды в себе не нашел от вторжения безличия: с неумолимой отчетливостью привел он к плоскости видимость жизни... но и только. Его личность не зажгла своего факела от погасающего света культуры: свет культуры — отблеск Прометея огня, действительного огня действительного героя.

Такого героя не воскрешает Пшибышевский.

Он оторвал образ действительности от ее жизненного ритма; но образа ритму не создал; а всякий ритм требует формы. Ритм без образа — хаос, рев первобытных стихий в душе человека. И "Я" оказалось во власти ночи, в то время как другую часть этого "Я" раздавили обломки мертвой действительности. Герой разложился у него на мертвеца и дикаря; мертвец — резонирует; дикарь ревет свое: ха-ха-ха. Бессмысленный рев — не трагедия, как не трагедия — резонерство. Прочь от трагедии ведет Пшибышевский. В трагедии соединение, столкновение, борьба сил. В творчестве Пшибышевского — разъединение, хаос, покорность стихиям.

И когда соприкоснутся две части расколовшейся личности (пол и сознание), то непременно смешаются. Резонер оказывается полоумным, дикарь начинает страдать половой невращением: личность, а с ней и созданный мир, проваливаются в *Ничто*.

Слияние в человеке двух начал (дневного, образного, воображающего, сознательного — с ночным, безобразным, невообразимым, бессознательным) отобразилось, по Ницше, в культуре Греции в создании трагедии. Слиянию предшествовал долгий период борьбы.

Поднялась волна образов с богами, Олимпом; ее отобразил эпос; но за этой волной поднялась безобразная волна — хаос и подземные (хтонические) божества вылезли из бездн подземных, борясь с олимпий-

цами; и из Индии хлынули дикие волны: орды бакхантов, культ Фаллуса во главе с Дионисом.

И опять поднялась волна образов: Греция отбивалась от хаоса; и по граням соприкосновения бездны подземной с бездной надзвездной, низины и вершины, Диониса и Аполлона, выросла фаланга грозных воинов, воздвигающих оплот против хаоса строгим рядом дорических колонн и строгим рядом законодательств жизни.

Дорической культурой ответила Греция на вторжение варваров. И только потом расцвела трагедия с сокровенным корнем ее Елезвинских мистерий.

Теперь, на закате культуры, опять закипела борьба. Опять щит Аполлонов противопоставлен Лингаму Иони. Ницше почувствовал трагедию в будущем; но он обманулся в сроках. Условия для трагедии налицо в нашей культуре: песчаные обрывы исторического материка размываются напором хаоса: мы должны или погибнуть, или научиться ходить по волнам. Мы должны строить ковчег нашей души — воспитать в себе героя: средство для воспитания — восстание личности против безличия. "Да" говорит Пшибышевский и предает Ницше, провозглашая *пол* личностью.

Он — пророк Фаллуса; он воскреситель в нашей культуре всего дикого; вместо того чтобы облечься броней новых образов и выйти за ограду культурного кладбища на единоборство с ночью, он без всякой брони разбивает последние оплоты культуры; ж валится на нас в пробитые бреши ночь. Тут он окончательно утратил личность, он — одержимый; и в этом его величие; он — первый среди бесчисленных, в то время как Ницше — немногий среди немногих; только у Пшибышевского неистовство имеет символический смысл. У других — это только хулиганство. Пшибышевский воззвал к *"Сынам Земли"*, но его сыны — сыны ночи: он точно открыл апокалипсический *"кладезь бездны"*, и вышла оттуда *"злая саранча"*; и внешний признак этой саранчи — хулиганство: и действие — разрушение: саранча нападает, гогочет, крушит ценности, насилует гимназисток, истязает кошек: больно жалит злая нас саранча. И над всем стоит безликое, дикое, жадное, тупое, саранчиное — "ха-ха-ха".

Все это — бесчисленные образы, осаждающие нас; но прообраз их — Пшибышевский. В этом его величие, сила, значение: оттого-то в нем перекрещиваются все течения ницшеанства и декадентства, старающиеся совратить человечество с намеченного пути. В Ницше ключ к пониманию современности: если хотим мы возрождения личности, героя, если помним, что жизнь — трагедия (не сон, и вовсе не "ха-ха-ха"), мы должны идти в ночь дорической фалангой: топтать и бить варваров.

В нашей суровости, в нашей безжалостности — наша трагедия, наш долг, наша молитва о том, чтобы пресуществилась жизнь и стала мистерией.

Пшибышевский творчеством оправдал один из параграфов платформы Ницше; он указал на то, что экстаз, не рождающий образа ценности и определенного пути, — есть хаос. Мы должны оправдать другое положение Ницше — восстать на хаос суровостью долга.

И струны лиры натянуть на лук тетивой, чтобы стрелами Аполлона — стрелами дня — разить саранчиную стаю, издавающуюся над жизнью: вернуть искусству Аполлонов свет.

ТЕАТР И СОВРЕМЕННАЯ ДРАМА

Драма есть высочайшее напряжение поэтического творчества. В ней поэтому вскрываются и кристаллизируются последние цели поэзии. Здесь поток творчества не укладывается в воображаемых образах. Дальше несет он, дальше, за грань воображения: неудержимо соприкасается с жизнью, реализуется в видимом. Воображение соприкасается с жизнью: жизнь становится воображением, воображение — жизнью. Форма искусства стремится здесь расширяться до возможности быть жизнью и в буквальном, и в переносном смысле слова.

Вот почему сценическое изображение есть необходимое условие драматического искусства. Драму нельзя читать. Какая же это драма? Надо воочию видеть изображаемое действие, слышать произносимые слова. *Воплощение мечты, вот что такое сцена.* Вымысел драматической поэзии здесь преследует с непобедимой силой. Он закрадывается вам в душу, и вы, выходя из театра, выносите вымысел в жизнь. И далее: жизнь проверяете вы вымыслом. Жизнь населяется образами вымысла. Образы вымысла, как вампиры, пьют кровь жизни — и вот они рядом с вами — Лир, Офелия, Гамлет! И вот актер, живой человек, загипнотизированный вымыслом, отдает ему свою личную жизнь, претворяясь в героя изображаемого действия. Драматический вымысел заражает людей, как лихорадкой, творчеством жизни высокой и важной. И жизнь вымысла лучами своими озаряет личную жизнь актера отблеском необычайного. Люди здесь становятся существами мифическими. Возносятся они, как боги, в лучах мифа. И миф, повторяясь бесконечное число раз, бесконечное число раз возносит. Куда возносит? Над жизнью? Но разве есть то жизнь, от чего нужно уйти? И разве вымысел то, что уводит от жизни? И вот закрадывается в душе, преображаемой мифом, сомнение, что то, от чего она уходит, есть жизнь, ж что то, куда она вдет, есть смерть. Попробуйте вычеркнуть из вашей жизни Гамлета, Лира, Офелию, и станет беднее ваша жизнь. *А между тем и Гамлет, и Лир, и Офелия только призраки.* Творческая идея становится для всех жизнью более ценной, нежели данная вам жизнь. Почему это так? Не потому ли, что вы спали глубоким сном, а вымысел разбудил вас к жизни. И вымысел вы не отдадите в угоду жизни, потому что с ним отлетит и какая-то мудрость жизни, привитая человечеству многовековым драматическим действием. Драматическая поэзия, как в фокусе, собирает все лучи *поэтического вымысла.* Быть может, последняя цель драмы содействовать преобразению человека в таком направлении, чтобы он стал сам творить свою жизнь, населяя ее событиями роковыми. В таком случае жизнь человека — это данная ему роль, и от него зависит понять эту роль и осветить ее творчеством. Но жизнь, освещенная творчеством, прекрасна. Стало быть, жизнь в творчестве побеждает рок. И потому-то назначение драмы — изобразить борьбу человека с роком — есть схема к творчеству жизни: реализовать эту борьбу. Но для чего это нужно? Разве жизнь не носит в себе все черты драмы? Зачем драма, когда нам дана жизнь? Да, но драма есть жизнь, расширенная музыкальным пафосом души. Да, но самосознание жизни, как музыкального пафоса души, есть уже первая ступень к преобразению и углублению жизни. Мы никогда не носили бы в себе это сознание так просветленно, так гордо, если бы в жизни нашей не существовало зачатков драматической культуры. Творчество Софокла, Шекспира, Кальдерона, Корнеля и Ибсена мгновенным блеском озаряет нашу жизнь. *Но гаснет блеск этот, гаснет.* Только душа среди повседневных забот хранит память о блеске.

И блеск драматического пафоса озаряет снова. И смутное закрадывается в душу предчувствие, что жизнь не жизнь, и что мы, как драматурги, ее творим. И, стало быть, рок не рок, а только сон нашего бездействия: и встань мы над сном, как подобает нам, "людям, грозные тучи рока опоясали бы нам грудь, а чело наше, озаренное блеском, вознеслось бы в иную жизнь — живую жизнь. И черные тучи рока, окружавшие наш сон, оказались бы белоснежными волнами мягкого поднебесного шелка, омывающими нашу грудь. Рок — не рок: когда над человечеством открыто пронесется этот лозунг, тогда жизнь станет драматическим творчеством.

Но не скажем ли мы тогда, что жизнь стала жизнью и что мы проснулись от тяжелого сна? Тяжелый сон окружил нас химерами рока, сновидением о смерти. И жизнь отлетела от нас, а сон воплотился: вот сон, механизированный миллионами слабых лунатиков, гремит на нас многогрозным рокотом машин. Машина съедает жизнь, машина одухотворяется, человек же превращается в машину к машине — в привод к колесу. Как машина, человек подчиняется железным законам необходимости.

Вот непреложный бег созвездий, и вот непреложный бег истории. Пространством и временем задавил нас тяжелый рок. Но в духе преодолели мы все пространства и в духе преодолели мы все времена. Дух говорит нам, что в нас творческое начало жизни. Времена и пространства не только поглощают наше творчество, но и нас самих выкидывают на поверхность жизни, как ничтожный отброс бессмысленного смысла. Всякое искусство начинается там, где человеческий дух, хотя бы и бессознательно, провозглашает примат творчества над познанием. Свободная воля есть воля творческая. Только творчество, в каких бы оно ни возвышалось формах, носит в себе вольную волю. Всякое иное творческое (не бескорыстное) воление есть только обман пустого рока — пустого, потому что рока нет там, где есть победа творчества. И рок там, где веками внушенная покорность.

Вот почему драма, изображая рок, в творческих формах вымысла изображает сокровенное начало нашего порабощения. Тут в драме впервые осознаются скрытые пружины, руководящие художественным творчеством.

Искусство окрыляется там, *где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к творчеству жизни.*

Надо понимать под этой жизнью не только поверхность ее, кристаллизованную в прочных формах социальных, научных и философских отношениях, но и источник этих форм — творчество. Жизнь и есть творчество. Более того: жизнь есть одна из категорий творчества. Жизнь надо подчинить творчеству, творчески ее пересоздать там, где она резкими углами врывается в нашу свободу. *Искусство есть начало плавления жизни.* Лед жизни плавит она в воду жизни. Художник только потому и художник, что, проникая жизнь до альфы и омеги жизни — творчества, он не покорен ее видимости. Создавая кумиры (формы), он заслоняет себя и нас этими видимыми кумирами от кумира невидимого — рока, оковавшего нашу жизнь будто бы железными, но, в существе своем, прозрачными законами. Поклонение невидимому призраку противопоставляет он поклонение видимым, им самим созданным формам. Во всяком искусстве кумир (форма) есть средство. Во всяком подчинении невидимому кумиру (року), принимающему гекатомбы кровавых жертв, есть поклонение кумиру как цели. Творчество жизни упразднит все кумиры. Но в борьбе с кумиром рока творчество художе-

ственных кумиров необходимо; тут, выражаясь вульгарно, художник вышибает клин клином.

Художник в борьбе с роком неустанно. И художественному творчеству суждено погибнуть, как творчеству мертвых форм (произведений искусства). В драме впервые дается нам предзнаменование о гибели вместе с роком и всех временных условий борьбы с ним. Погибнет искусство. Что из того? Первые ряды борцов всегда гибнут. Человек, становясь богоподобным, опрокинет и жизнь, и образы богов, и подобия этих образов — мраморные истуканы Аполлона и Диониса. *Люди станут собственными своими художественными формами.*

Драма впервые приподымает завесу над будущим. Но у драмы есть своя собственная драма: она — форма искусства. Она возносит воду живую художественного творчества лучезарным роем облаков под солнцем. И облака, озлащенные солнцем, являют нам новый град — Иерусалим вечносозидающей жизни. Драма, оставаясь формой искусства, изменяет направление русла и развития искусств. *Она стремится стать жизнью, но жизнью творчества.* Мертвая жизнь и мертвые формы творчества именно в драме подвержены разложению.

Искусство есть временная мера: это — тактический прием в борьбе человечества с роком. Как в ликвидации классового строя нужна своего рода диктатура класса (пролетариат), так и при упразднении несуществующей, мертвой, роковой жизни нужно провозгласить знаменем жизни мертвую форму. Этим поклонением и начинается в душе художника бессознательное отрицание рока. В ту минуту, когда рок превращает вселенную только в тесную нашу тюрьму, художник отвергивается от тюрьмы, занимаясь в тюрьме какими-то праздными забавами. Эти забавы — художественное творчество. Нет, это не забавы: нет, это изготовление взрывчатых веществ. Будет день, и художник бросит свой яростный снаряд в тюремные стены рока. Стены разлетятся. Тюрьма станет миром.

Творчеством мертвых форм, в которые, как динамит, художник вложил свою душу, искусство бросает взрывчатые снаряды в стену тюрьмы. Эволюция и развитие форм искусства есть только полет неразорвавшихся снарядов от творческой руки до стен тюрьмы. В драме творческий снаряд соприкасается с этими стенами. За драмой — взрыв. Формы искусства неудержимо стремятся расшириться, неудержимо, стремительно. Искусство должно здесь взорваться, исчезнуть, не быть.

Но, как знать, не должна ли взорваться, исчезнуть, не быть и вся наша жизнь, подвластная року? Тогда-то новое творчество сольется с новой жизнью. Жизнь станет жизнью, потому что творчество мертвых форм станет творчеством форм живых.

В драме впервые осознается сокровенный призыв к творчеству как призыв к творчеству жизни. Но на пути к этому творчеству становится рок. В драме изображается поэтому борьба и победа над роком. И, если нет в драме предощущения этой победы, драма — не трагедия. Трагическое просветление есть предзнаменование того, что драмой не кончается драма человечества. Трагическое просветление есть начало возврата к жизни. В изображении борьбы с роком — коренные антиномии познания соприкасаются с коренными антиномиями самой жизни. Эти же антиномии бессознательно вызывают в художнике творчество мира искусств как мира нового, долженствующего отряхнуть от ног наших ветхую "необходимость". Но антиномии жизни предопределены антиномиями чистого разума, а нормы этого разума, предопределенные долженствованием, необходимо опираются на ценность. Ценностью же только и может быть энергия творчества.

И потому-то художник-драматург, провозглашая примат творчества над познанием и вместе с тем приводя свое искусство к точке соприкосновения его с жизнью, стоит под знаком творчества новой жизни, как бы озаренный радугой трагического просветления. Но новая жизнь невозможна без победы над роком. И впереди борьба за освобождение: уже ни познание, ни жизнь в ее порабощенных формах не суть средства борьбы. Творчество жизни становится самоцелью.

Драмой впервые оно осознается.

Драма есть начало, сообщающее искусству энергию творчества.

В драме заключено начало синтеза. В драме ощущается как бы основной ствол, от которого во все стороны растянулась пышная крона многообразных форм искусства. Но когда драма осознается и как собирательное начало форм искусства, живой смысл ее падает. Теперь часто нам говорят, что в мистерии — синтез форм искусства и что современная драма приближается к мистерии. Для меня это показатель опасной, которая грозит современной драме. Пирамида из идолов задавит драму. Музыкальное начало ее заменится вновь эклектизмом. Подозрительны все эти сладкие призывы к мистерии в наши дни. Они усыпляют бодрость духа. А она нам нужна, как нужны нам рати героев, потому что впереди — суровая борьба. В борьбе, а не в сонных молениях мы преобразимся. В драме — маневры грядущего боя с роком. Драматическая, культура и есть культура. Так осознал культуру Ницше, этот великий теоретик новой драмы. И осознал ее более правильно, чем Вагнер или, например, Шюрэ.

В музыкальных драмах Вагнера усмотрел Ницше действительную борьбу за освобождение человечества. Но и Ницше не разобрался в роковом противоречии современной драмы. Он почувствовал в ней призыв к жизни, не отделив этот призыв от формы, в которой призыв раздается. Возвращение к жизни по-новому в драме упраздняет самую драму как форму искусства. Поклонившись призыву к жизни в драме, Ницше канонизировал и форму этого призыва — сцену. Получилось уродство: призыв к жизни со сцены превратился в призыв жизни на сцену. Гениальная деятельность Вагнера и есть этот противоестественный призыв. Драме, как форме, поклонился Ницше в первый период своего увлечения Вагнером. Драматическая форма стала для него лозунгом должного творчества. Действие разрывного снаряда отнес к оболочке бомбы. Забыл, что моментом взрыва будет сама жизнь, а не момент драматического действия. Музыкальной драме, этому знамени события, поклонился Ницше, как событию. Сотворил себе кумир. И потому-то вырвал он из души гениальную музыку Вагнера, как вырвал он из души свое гениальное произведение "Происхождение трагедии", о чем свидетельствует его заявление. Заратустра — вот драматический актер, опьяненный мифотворчеством, а не дубоватый детина Зигфрид, размахивающий на сцене картонным мечом и глупо дудящий в загнутый рог. Заратустра родился на сцене, начал играть перед зрителями. Сцена изображала город "Пеструю Корову", а добродетельный Заратустра расхаживал в "Пестрой Корове" и поучал. Потом махнул рукой и сошел со сцены в жизнь. Третья и четвертая часть Заратустры — это воистину драма жизни. Здесь в субстанции сокровенных переживаний жизни у Заратустры, а не в красивой теоретике над оперным Зигфридом действительное начало взрыва.

Но взрывчатый снаряд разорвется не прежде, чем человечество станет под одним трагическим знаменем. Истинный лик рока явится в тот момент, когда человек преодолеет классовую борьбу, этот тормоз всякого истинного утверждения или отрицания жизни. Фетишизм товар-

ного производства еще, конечно, не рок, а личина рока. И не в отрицании или в принятии форм экономического равенства борьба за освобождение. Она начнется в новых формах социального равенства. Когда спадут маски с рока, все человечество пойдет на последний бой за и счастье свое. Вот тогда-то из разорванных форм искусства, как из разорванных форм личной жизни, брызнет святой огонь жизненного творчества. Тогда взлетит разрывной снаряд драмы, начиненный динамитом духа. Вот что не принял во внимание Ницше. Ему было чуждо понимание социальной драмы. Сначала он тешился оболочкой снаряда — возрождением современных форм драматического действия; потом, извлекая динамит жизненного творчества из драмы как формы искусства, нечаянно разбил снаряд. Снаряд разорвался не там, где следует — не у стен нашей тюрьмы, а в руках изобретателя. И пятнадцать лет просидел Ницше — изобретатель взрывчатых веществ — на балконе тихой виллы, с разорванным мозгом. И теперь проезжающим показывают то место на балконе, где часы просиживал сумасшедший Ницше.

Такая участь постигла величайшего теоретика новой драмы.

Новейшие теоретики драмы с особенным удовольствием анализируют ошибки Ницше. Они предписывают драме свои пути, исправляя промахи гениального безумца. Вместо того чтобы освободить современную драму от болезненных наростов мистериального маньячества, приводившего в такую ярость Ницше, они готовы утверждать ошибки Ницше и отрицают здоровые его протесты против повального вагнерианства. Вспомните — в пещеру Заратустры притащился и *"сквернейший человек"*, чтобы начать там гимн унынию. Там, где раздалась здоровая песнь трагического актера Заратустры, могут раздаваться теперь сквернейшие и сладчайшие песни.

Новейшие теоретики драмы*, быть может, и правильно устанавливают связь между современными условиями драматического действия с условиями возникновения античной драмы (после Ницше легко произвести такую работу). Они помогают нам восстановить глубокий, подчас забытый смысл отдельных черт драмы: указывают на то, что драма развилась из жертвоприношения, как форма религиозного культа, и пытаются восстановить священнодействие в современной драме. Театр будто бы должен стать храмом. Но для чего должен стать храмом театр, когда параллельно с театром у нас есть и храмы? В храме совершается богослужение. Там совершаются таинства. "Пусть и в театре совершаются таинства" — так говорят нам новейшие теоретики драмы. Но что понимать под таинством? И что понимать под богослужением? Существовавшие и существующие религии дают нам на это положительный, а не фигуральный ответ. Считаемся мы или не считаемся с этим ответом, но смысл его мы понимаем. Понимаем мы и связь древнегреческой драмы с религиозным культом Диониса. Там развитие драмы шло в сторону от религии. Совершилась эмансипация драмы от религии. Мы получили в наследство эмансипированную драму.

* Спешу оговориться, что, анализируя новейшие взгляды о путях драмы, я не имею в виду тонкую и глубокую теорию В. И. Иванова, с деталями которой я не согласен, но в основных тезисах принимаю. Я не имею намерения анализировать эту теорию. Такой анализ должен был бы занять слишком много места. Я решительно протестую против вульгарных истолкований этой теории и против слишком легких выводов из основоположений В. И. Иванова. А с этими легкими выводами только приходится иметь дело в кружках резонирующих модернистов. Отдавая должное серьезному мыслителю, я не могу не считаться с опасностью поспешной популяризации взглядов этого мыслителя.

Европейский театр развил и точно определил формы этой эмансипации. Когда же нам говорят теперь, что сцена есть священнодействие, актер — жрец, а созерцание драмы приобщает нас таинству, то слова "священнодействие", "жрец", "таинство" понимаем мы в неопределенном, многомысленном, почти бессмысленном смысле этих слов. Что такое священнодействие? Есть ли это акт религиозного действия? Но какого? Перед кем это священнодействие? И какому богу должны мы молиться? Приглашают ли нас вернуться к тем примитивным религиозным формам, из которых развилась драма, или нет, все это остается покрытым мраком неизвестности.

Если да, подавайте нам козла для заклания! Но что мы будем делать с козлом после Шекспира? Если тут подразумевается какое-то новое священнодействие, то скажите нам имя нового бога! Где он, кто он? Где нашли вы, истолкователи грядущего театра, драмы с именем этого нового бога? Если имени этого бога у вас нет, если религия такого бога отсутствует, все внутренние заявления о пути современной драмы, о новом театре как храме остаются фигуральными заявлениями, не меняющими ничего в современном театре. "Храм" остается Мариинским театром, а риторика остается риторикой.

Но дело обстоит не так просто.

Остроумные соображения о том, что сценические подмостки и являются преградой между актером и зрителем, мифическим действием и его созерцанием, что зритель должен войти в круг изображаемых действий как участник хора, — эти соображения заставляют нас прислушаться с вниманием к тому, о чем говорят нам теоретики современной драмы. На возражение, что и без сцены у нас есть храмы, они ответят достаточно веско: храм есть звено в религиозном культе; все исторические формы культов, тая в себе смысл глубокий и важный, в динамике своей умерщвлены религиозной схоластикой и догматизмом; догматизм парализует свободное развитие и дифференциацию культа, а театр есть тот очаг, который, приняв в себя умы исторического религиозного творчества, разгорится огнем свободного творчества.

Все это было бы приемлемо, если бы рассуждение опиралось на действительность. Но рассуждение идет как раз вопреки творчеству современных драматургов. Современные драматурги вовсе и не помышляли о соединении зрительного зала со сценой.

Где оркестра у Ибсена? И где оркестра у Метерлинка? Как превратить драматическое действие у Ибсена в священнодействие? Не следует ли по рецепту новейших теорий ставить знаменитую сцену из "Штокмана" (где "враг народа" говорит речь) так, чтобы зрительный зал изображал митинг? Но ведь хоровое начало зрителей превратит ибсеновскую драму в фарс. И если кто думал о возобновлении форм античной драмы, так это Шиллер, а не Ибсен, не Метерлинк. Но и в "Мессинской невесте" хоровое начало введено в условном, а потому и в приемлемом смысле.

Пусть современная драма развилась из античной. Значит ли это, что она к ней вернется? Нам возразят, что античная драма есть тезис драмы. Современная драма развила антитезис и теперь приближается к синтезу. Но синтез не тождествен с тезисом. Пусть греки надевали трагические маски и ставили жертвенники в театре, пусть в нашей культуре есть элементы культуры греческой. Но разве мы греки? Но разве должны мы есть оливки и плясать вокруг козла? Посмотрел бы я, как это теперь осуществимо! И новейшие истолкователи драмы остаются без практики. Много говорят о том, чем должна быть драма. Но где она, эта *должная* драма? "Она будет", — отвечают нам.

Но лучше бы она и не возникала, И вот почему.

Предположим, что мы, зрители, превращены в хоровое начало.
И далее: хоровое начало предается молитвенным, пляскам.

Тогда только с особенной резкостью подчеркнется отрешенность наших молитвенных состояний от непретворенной в молитву жизни. И жизнь раздавит молитву. Не от жизни должны мы бегать в театр, чтоб петь и плясать над мертвым трагическим козлом и потом, попадая в жизнь, изумляться тому, что мы наделали. Так совершается бегство от рока. И рок ворвется за нами в театральный храм, разложит нам наши песни и пляски. Самую жизнь должны претворять мы в драму. А то войдем мы в храм-театр, облечемся в белые одежды, увенчаемся гирляндами роз, совершая мистерию (тема ее всегда одна: богоподобный человек борется с роком), в нужный момент возьмемся за руки и запляшем. Вообразите, читатель, хотя бы на одну минуту себя в этой роли. Это мы-то будем кружиться вокруг жертвенника — мы все: дама в стиле модерн, биржевой делец, рабочий и член государственного совета? Я уверен, что, молитвы наши не совпадут. Дама в стиле модерн помолится какому-нибудь поэту в образе и подобии Диониса, рабочий помолится о сокращении рабочего дня, а член государственного совета — к какой звезде устремит он свои взоры? Нет, уж лучше закружиться в вальсе с хорошенькой барышней, чем водить хоровод с действительным тайным советником.

Нам возражат на это, что тут будем мы в демократическом театре будущего, что предпосылки общественности коренятся в свободных коммунах, где все — действительное творчество, что оркестры — зжидительный фокус этих коммун. Далее мы услышим, что и весь наш скептицизм от того, что мы представители келейной, уединенной жизни (иначе — буржуазной), что в народном театре воскреснет свободное мифотворчество. Но народный театр — балаган, где издавна представляли разбойника Чуркина, а синематограф все более и более стремится занять роль, которая предписывается будущему демократическому театру. Право же, есть мифотворчество в синематографе: человек чихнет и лопнет — назидательная жертва борьбы роковой... с насморком. И далее: если уж говорить о коллективном творчестве, то оно существует и теперь. Почему хоровод в любом селе не оркестра? О, бедная Россия, — ее грозят покрыть оркестрами, когда она издавна ими покрыта. Выйдите под вечер погулять на деревню — и вы встретитесь и с хоровым началом, и с коллективным творчеством... нецензурных слов. Вот что значат выводы из теории, не считающейся с конкретными формами жизни. Россию собираются покрыть оркестрами, когда ее давно пора избавить от этих оркестр.

Пока существует классовая борьба, странны эти апелляции к эстетическому демократизму. И нелеп, в высшей степени нелеп этот демократический, соборно-мифотворческий храм-театр (слава Богу, пока он не существует вовсе!). Пока нет такого театра, обращаются к прошлому. Возобновляют Эсхила, Софокла и Эврипида на сцене. Иногда удачно подражают приемам Эсхила.

Но где тут демократизм? Не аристократическая ли пресыщенность заставляет нас эстетически наслаждаться религиозным смыслом драм чуждого нам народа. И жертвенник Дионису, будь он торжественно водружен в новом театре, не превратился ли бы он в символ величайшего кощунства над театром, над нами, над искусством, над священными верованиями благородного народа?

Слава Богу, эмблематические зывания к Дионису остаются далекой от жизни личной лирикой (о, какой глубокой и красивой) теоретиков нового театра. Но зывания эти ничего не нарушают. Храм остается Мариинским театром.

Роковое противоречие, в котором запутались новейшие теоретики театра, заключается в том, что, приглашая в театр как в храм, они забыли, что храм предполагает культ, а культ — имя Бога, т. е. религии. А пока имени этого у них нет, беспочвенны их попытки нового религиозного творчества. Не может быть речи о новом культе, родившемся на подмостках сцены, и менее всего о театре как храме, о драме как священнодействии. Священнодействие, когда еще у него нет цели, нет формы, есть *внесение актерской позы* в ту священную область духа, где горит надежда на творчество жизни. Если в современном театре и только театре актер является лишь актером, то тут в умалении роли актера, быть может, открывается большая свобода для него как творца данной роли. Жреческая тиара раздавила бы актера, если бы не сумел он ее превратить в дурацкий колпак. Теперь, уходя в роль, актер соприкасается с теми прообразами жизненного творчества, которые волновали смутно и драматурга. Оставаясь актером для нас, он в себе предтеча чего-то иного, живого. А вот возведем мы его в трагическую жертву; самая жертвенность в отдаче себя прообразам будущей жизни обернется в нем в фальшь. И человек осквернится в актере.

Трагизм теоретиков путей новой драмы в том, что они, отмечая ошибку Ницше (сокровенный огонь драмы смешал с ее формой), в пределах театра (преобразуя форму) обещают взрыв разрывного снаряда, разбивающего мертвые формы жизни и творчества. Происходит бутфорский взрыв бенгальских огней на сцене: жизнь остается жизнью, театр театром.

Современное искусство определяет себя как искусство символическое. Символизм в искусстве есть утверждение живой цельности переживания как начала группировки образов. В выражении образами переживания сила искусства, а не в системе образов, использованных переживанием. Символизм — это метод выражения переживаний в образах. В этом смысле всякое искусство явно или скрыто символично. Но переживание, понятое как цель, подчиняя образ как средство, сообщает художнику право быть творцом образов. Современное искусство превращает это индивидуальное право, так сказать, в параграф художественной платформы. Символизм, как литературная школа второй половины XIX века, более или менее базирован данными психологии и теории познания. И поскольку некоторые теоретико-познавательные школы определяют творчеством самое познание, постольку революционная сила символизма в провозглашении творчества как единственного начала, созидющего жизнь. В созидании смысл жизни, а не в опознании ее. Жизнь есть форма творчества. Назначение искусства в возбуждении к творческой деятельности. Вовсе это назначение не в созерцании эстетических феноменов, как полагал Шопенгауэр. Символизм подчеркивает динамику творчества. Вот почему он против школьного педантизма, как начала статического в искусстве. Символизм освещает существующие школы искусства своим углом зрения. Оправдывая существование многообразных школ как результат творческой деятельности, он восстает против них там, где эти школы выдают себя за нормы, регулирующие творчество. Статика искусств рассматривается в свете символизма как частный случай динамики искусств.

Само искусство есть предвкушение победы над роком, в момент

роковой борьбы духа с формой. Обоснование творчества символизмом, как вечно двигательного начала жизни, есть наиболее прочное обоснование. Искусство утверждается здесь как средство борьбы за освобождение человечества. В этом религиозная санкция искусства.

С особой резкостью и особым трагизмом столкнулись эти идеи с идеологией современного театра, как формы, в которую символическая драма пытается отлиться и не отливается — увы! Всю мощь и всю слабость современного искусства выдает нам драма. И нам начинает казаться, что современное искусство — искусство вырождения, потому что все ясней и ясней нам, что современная драма не может существовать в пределах театра.

Почему это так?

Символ есть соединение двух порядков последовательностей: последовательности образов и последовательности переживаний, вызывающих образ. Здесь вся сила в последовательности переживаний. Образы это — эмблематическая роспись, переживаний, не более. Переживание зацветает образами. *В символизме реальная связь за пределами видимости.* В тот момент, когда мы сумеем подчинить себе окружающий мир переживанием так, чтобы течение видимости не врезалось в нашу душу негармонично, а наоборот, в тот момент, когда душа претворяла бы видимость по образу и подобию своему, совершилась бы победа над роком. Гносеология освобождает субъект познания от времен и сроков теоретически. Задача человечества практически осуществить эту свободу, и задача осуществима в принципе творчества ценностей. *Но теория ценностей есть теория творчества. Это и есть теория символизма.*

Отмечая непроизвольное порывание души к свободе в сфере искусства, теория символизма этот порыв сознает *как долг*. Она предписывает осуществлять этот долг свободы, превращая жизнь в объект творчества. И потому-то символизм, являясь наиболее сознательной школой искусства, само искусство рассматривает лишь как начало жизненного пути к свободе. Поэзия нам говорит: "Вот заря. Воспевайте зарю". Символизм превращает для поэта веянье зари в действительный призыв: "Заря зовет — иди к заре!" И Джон Габриэль Боркман берет палку, надевает калоши и идет бороться с жизнью; Сольнесс поднимается на башню; Брандт ведет народ в ледники; Рубек, восставая с Иреной над, смертью, идет в горы, как будто для победы над смертью надо подняться на несколько сот сажень... Что все они делают — эти герои, измеряющие вечность чуть ли не квадратными саженьями, как в Апокалипсисе измеряем грядущий храм?

Символическая драма Ибсена, этого патриарха новейшей драмы, всюду сознательно срывает покров с видимости: видимость, оставаясь видимостью, становится сквозной, как стекло, выдавая невероятный смысл происходящего в видимости. И в невероятности смысла ибсеновских драм сила его дерзновения. Здесь символизм до того осознан, что, оставаясь непостижимыми в своей сущности, все эти Рубеки, Боркманы, Сольнессы — еще и алгебраические знаки какого-то апокалипсического уравнения жизни.

Не то в драме Шекспира. Там символизм непроизвольный или слишком аллегорический, как, например, в "Буре". Драма Шекспира изображает глубоко реальные действия страсти, ревности. Там символизм — непроизвольная радуга над водопадом реального. Символизм радуго превращает в солнечный луч, солнечный луч приводит к солнцу — к той реальности, которая сотворила и землю, и водопад. Реальная драма луч символизма приводит к водопаду реальности. Символическая

драма превращает луч в необходимое условие, созидающее водопад.

Стремление к свободе, предошущаемое как заря, она превращает в долг: "Видишь свет — стань и ты солнцем". И лепечет Освальд; "Солнце, Солнце"... Вся сила ибсеновской драмы не в том, что Рубек восстает над ледниками, потому что этим актом он хочет создать внешнюю эмблему к осеняющей его мысли, а в том, что стремление к победе над смертью должно иметь совершенно реальный смысл. Если в реалистической драме возможен аллегоризм (например, любовь поднимает к вершинам), в драме символической этот аллегоризм утверждается как реальность, а реальность (любовь) становится эмблематическим условием того, что поднятие на несколько сот саженей с такими-то и такими-то действительно возносит над смертью.

Но ходить над пропастями может тот, кто превратил жизнь в пьедестал к творчеству. Это мог бы совершить просиявший солнцем, как утреннее дитя. Солнечный град новой жизни — *Civitas soils*: вот колоссальный, живой символ, И Апокалипсис, и огонь социал-демократии, и Ницше, и все религии по-разному подходили к этому обетованию. Искусство, подходя к фокусу человеческих устремлений, приобретает неожиданную власть. Оно начинает создавать таких Рубеков, которые года, быть может, сидят стаканом пива с окаменелым лицом, а потом вдруг зашагают к вершинам, да так, что между каждым их шагом миллиарды верст и дней. Ясно, что шагают они через времена и пространства и шагают не в греческих хитонах, а в сюртуках и цилиндрах. Сидел Рубек за ресторанным столиком, да и шагнул в новое небо, на новую землю. Правда, не перешагнул, разбился. Но само дерзновение указывает на то, что ибсеновская драма символами своими говорит нам о преображении плоти душой. Апокалипсис человеческой плоти — вот символизм ибсеновской драмы. Символическая драма только и может изображать одно: преображение органов восприятия мира и через то перерождение мира необходимости в мир свободы. Рок является тут опасностью, грозящей человеческому организму в корчах психофизиологического изменения его в организм сверхчеловеческий. И потому-то Рубеки, Сольнессы, Бранды окружены у Ибсена толпой дегенератов и дегенераток, так что нам начинает казаться, что дегенераты и Рубеки.

Художник приподымает здесь свой лавровый венец, но он начинает сверкать лучами пророческой митры. Утверждая в драме бытие символа в формах свободы, символизм предписывает героям с суровой решимостью осуществлять бытие символа через голову очевидности ("или все — или ничего"). Так: сокрушая бестворческую мораль, символическая драма меняет героям аморализм в формах категорического императива. Она говорит нам; "Если ты Рубек и увидел последнюю ослепительность, стань и сам ослепителен, как стало слепить народ иудейский лицо Моисея, говорившего с Богом". И господин Рубек, быть может, утром проснувшийся в своем отеле, как все, и, как все, совершивший свой туалет, после утреннего завтрака или обеда, любезно раскланявшись с табльдотными знакомцами, теперь идет совершать свою нелепость; восставать над смертью, мгновенно превращаясь в титана. Титан в ресторане, да это не снилось древним грекам! Тут мифический символизм превращается в символизм эсхатологический — тут Ибсен в стремлениях своих нам нужнее, чем десять Софоклов, хотя бы мы не знали и впредь, как не знаем теперь, что нам делать на сцене с этим уродливым явлением: театра — символической драмой современности, которая только у Ибсена кристаллизовалась в нечто совершенно новое, нам неведомое доселе.

Рубек, Сольнесс — это только первые бойцы за действительное освобождение человечества. Они — жертвы борьбы роковой, потому что победа будет одержана только тогда, когда все человечество пойдет над пропастью сквозь смерть к острову детей, омытому лазурью и обещанному, как апокалипсическим пророчеством далекой древности, так и боготорческим дерзанием Ницше А пока? пока Сольнесс срывается с башни, Эйольф захлебывается соленой морской волной, и над ним плывет его костыль, а Незнакомец исчезает с пути Эллиды. Незнакомец — не зовет ли он и нас, да мы не знаем, как за ним идти? Не знает и Эллида, куда зовет ее Незнакомец. Она боится, что, когда придет она к нему на пароход, развеется призывный зов, ей в нем звучавший. Она не понимает, что Незнакомец зовет ее не для себя, не для нее, а для зова, нас всех осеняющего: она забывает, что она — морская женщина и что пароход не останется на мели — уйдет в море к новой земле, преображенной плоти. Уплывет за смерть. И Брандт падает от сомнения. Когда он остался в ледниках один, он сказал себе: "Что же случилось? Почему я здесь?" Иссыкает в нем полет и нет смелости наперекор всему удвоить восторги. И от мысли ("почему я здесь"), а не от выстрела сумасшедшей лавина срывается. И не "Он — Deus Caritatis" звучит в лавинном грохоте, а звучит это в мозгу умирающего, усомнившегося Бранда. А Сольнесс, взойдя на башню, вдруг сознает, что встреча с Богом должна уж теперь произойти неминуемо, а он не знает, что сказать Богу. Слова не знает Сольнесс, как не знает его ни Ибсен, ни современная драма символов. И современная драма символов обрекается на Апокалипсис без Пришествия. Слово дано будет только тогда, когда плоть утончится до форм нового творчества. А пока современного искусства — сосуды скудельные.

Мы сами те мраморные глыбы, которые мы же должны изваять в скульптурные статуи. Не статуя Аполлона, Диониса и Венеры суть символы: а мы — мы символы Аполлона и Венеры. Себя, себя мы еще не хотим принять и сознать в том, что уже шевелится в нас. Поклоняясь истукану (искусству), просмотрели мы то, что в глубине нашей души совершается уже пресуществление, и что там мы прекраснее всех форм старого и нового искусства. До известных пределов искусство приподымает нас, учит ходить в красоте неверными шагами. Но мы растем, походка становится все увереннее. Искусство — мать нашего устремления к преображению жизни. Оно вскормило, младенцев. Но когда младенцы перестают быть младенцами и продолжают кормиться грудью матери, мы вправе себя отучить от этого.

И вот лучшим из нас, тончайшим из нас, пора распротиться с искусством, если верны они раз выбранному пути. Разве не знают они, что уж прошли сквозь арку, называемую искусством, в свободное поле жизненного творчества? Довольно любоваться кузнечными мехами, нора взяться за мехи и раздуть огонь, на котором плавится их жизнь.

Символическая драма на сцене — явление редкого безобразия. Она приводит к сцене то, что совершается в нас за пределами сцены. Она учит лучших из нас притворству: объективирует в нас, или, проще говоря, выбрасывает из нас то, что должно утаенно в нас окрепнуть. Она, как и музыка, — громоотвод геройства.

Многие из нас подошли уж к роковому рубежу, за которым творчество форм сменяется творчеством жизни. Вместо того чтобы учиться воплощению творчества в жизнь, мы загоняем его на сцену. Еще в стихах, в картине это возможно. Возможно сказать: "Вот что я пережил". Сказать и в жизни искать форм для переживания. Символическая *связь*

образов, а не символические образы, отдельно взятые, являются сутью драмы. Эта символическая связь реализуется в драме как связь новых жизненных отношений. В жизни еще только предвкушаются эти отношения. Они не реализованы. Символическая драма — это заглядывание в будущее. И вот образы, которые вводятся в круг драматического действия, *не реальны на сцене, не действительны*. Это — проповедь о будущем, не более. Как проповедь, современная драма приемлема на сцене; как — никогда.

Когда Ибсен показывает нам своих Рубеков, он говорит то, что знает: будет день — и мертвые проснутся. Но *как* это будет, не знает Ибсен. Вот если бы он превратил свою жизнь в опыт, всей жизнью искал бы форм восхождения реально, конкретно, преображаясь сам, он, может быть, узнал бы кое-что и еще кроме эмблематических ледников и Джона Габриэля Боркмана, поспешающего в калошах бороться с жизнью, где ледяная рука схватила его за сердце — ледяная рука рока: она и нас схватит. И не в сцене, не в изображении того, как хватают за сердце ледяные руки, — задача творчества. Надо и тело, и душу свою бросать в творческий горн, плавающий жизнь. Вот если бы Ибсен-Боркман не писал драм, а жил драмой борьбы за преображение, может быть, ледяная рука, хватавшая его за сердце, растаяла бы, легла у ног весенним ручейком. Был бы он мистагогом новой жизни и драм не писал. Но и он, как и все драматурги-символисты, еще пока спешит променять солнечное свое первородство на чечевичную похлебку славы.

Символическая драма, символическое действие — это связь, договор людей, пытающих свою душу и тело для новой любви, новой творческой жизни. Символическая связь — это религия совместного пути к счастью. Здесь все — участники, все — творцы, все — символы. Здесь нет ни актеров, ни драматургов, ни режиссера, ни зрителей, Здесь драма — творческое отношение к жизни, и потому-то символический театр серьезно не нужен никому. Одним не нужен потому, что они знают в символических образах сцены лишь приглашение заглянуть в жизнь эти: узнали больше. Если они и пойдут в театр, то пойдут не на Ибсена, а на свое прошлое: пойдут вспомнить, как искусство когда-то им открыло глаза. Действительно ищущие, неопиты, предпочтут прочесть Ибсена, а не видеть его на сцене. Придут в театр я не подошедшие к роковой черте, отделяющей искусство от творчества жизни. Придут и запутаются в противоречиях постановки. Наконец, большинству вовсе не нужен Ибсен со своей драмой, а нужна своя идеология, которую не бог весть как трудно выудить из любого символа. При известном навыке это не составляет труда.

Символическая драма не драма, а проповедь великой, всерастущей драмы человечества. Это — проповедь о приближении роковой развязки. И лучшие образцы символической драмы надо читать, а не смотреть на сцене. Театр не есть место символической драмы. Европейский театр это — нечто слишком технически законченное. Вовсе не следует его ломать. Театр остается театром, когда мы смотрим Шекспира, Софокла, Корнелия. И театр перестает быть театром, когда мы приходим на Ибсена, Метерлинка. Но храмом он не становится, разве кафедрой проповедника.

Книга еще лучшая кафедра.

Нам возразят: конкретное изображение образов, одушевлявших современного драматурга, приблизит к нам эти образы. О, если бы было так. *De facto* всегда удалит: тут возникает роковой вопрос о постановке символических драм.

Этого вопроса не существует при постановке реальных драм. Изобрази страсть, как только можешь, изображай психологию героя. Предмет изображения — углубленная до драмы жизнь. Непроизвольный символизм, присущий искусству, выявится сам собою. Но как отнестись актеру к Сольнессу, идущему на башню с венком в руке говорить с Богом? Как изобразить реального человека в его не реальном поступке? Как психопата? Но Сольнесс для Ибсена вовсе не психопат. Значит, психопат Ибсен? Но тогда зачем ставить психопатическую драму? И вот стараются, чтобы зрители незаметно для себя проглотили символическую пилюлю, затушевывая центральные места драмы изображением быта, как это мы видели при постановке "Дикой утки" на сцене московского Художественного театра.

Но это значит исказить Ибсена. Настоящая задача актера в новом театре почти неосуществима: изобразить психологию героя с преображаемым духом и плотью, со всеми психофизиологическими судорогами, сопутствующими перерождению. Нужно самому быть новым человеком не на словах, а на деле. А где у нас такие исполнители? Их нет, их быть не может. И вино новое вливается в старые мехи.

В лучших символических драмах мы видим проповедь новых жизненных отношений, призывающую к коллективному творчеству этих отношений. Участники коллективного творчества должны обладать новой индивидуальностью. Актер, воплощающий предначертанный драматургом путь, должен совершенно реально знать нового человека в его мимолетных движениях. А эти движения утаены у новых людей под мелкой обыденностью так, что и не узнаешь нового человека, — кто он, где он. Актер сам должен быть новым человеком. Во-вторых: движения новых людей должны быть координированы в одно связное целое — в символическую связь. Не нарушая свободы творчества, символическая связь целого все же есть норма. Как согласовать свободу с необходимостью? Вот еще камень преткновения. Современный актер разбивается об эти камни. Если же он их обойдет, Ибсен сойдет за Островского, Островский за Ибсена.

И потому-то совершенно произвольно, быть может, театр старается поддержать свое достоинство новым методом: подавлением индивидуальности актера режиссером. Это — компромисс между необходимостью ставить символические драмы и невозможностью найти для них исполнителей. Лучше бы не было этого компромисса, лучше бы снять со сцены Ибсена, Метерлинка. Оба, как поэты, только выиграют от забвения их сценой.

Подавляя индивидуальность актера, режиссер инстинктивно силится утаить тот вопиющий факт, что, произнося дословно слова текста драмы, современный актер говорит вовсе не то, что стоит у автора. И вот, чтобы скрасить такой конфуз, превращают актера в застывшую куклу. Но вопиющий факт остается вопиющим фактом; актер нет-нет — и забудет, что он кукла; ну, скажем, увлечется словами драмы, да от избытка чувств ударится в психологию, но почти всегда провретя в ритме своего отношения к символической связи. А режиссер поспешит заявить, что не в личности актера тут суть, а в общей связи.

Так возникает в пределах постановки символической драмы творчество режиссера. *Режиссер теперь самодержец театра.* Он возникает между актерами, зрителями и драматургом. Он разделяет их друг от друга. Так узурпирует он права автора, вмешиваясь в творчество. Поэтому должен он быть и мудрее драматурга: не только знать сокровенные переживания драматурга, но и окружить эти переживания должной

оправой. В этой оправе подносит он автора зрительному залу. Одновременно бороться с актером, исправлять постановкой ошибки автора и учить новой жизни зрительный зал — такова задача современного режиссера; и, конечно, задача эта невыполнима. Тут режиссеру вменяется в обязанность быть *мистагогом толл*.

Наконец, автор сам претендует быть режиссером.

Влияние режиссера *de facto* только приносит новое искажение смысла символической драмы, неизбежно искаженной актерами. Он придает цельность этому искажению, т. е. окончательно смещает центр драмы. Символическая драма на сцене будучи вообще компромиссом, предстает в двойко искаженном виде. И уж, конечно, не видать нам на сцене настоящих Рубеков, Сольнессов, Мелизанд. Надо быть Рубеком, чтобы изобразить его. Уж пусть будет Рубеком сам Ибсен, а не провинциальный Иван Иванович. Кто знаком с Ибсеном по сцене, никогда не знал настоящего Ибсена.

Автор должен сам стать режиссером. Настоящее творчество его не в моменте написания пьесы, а в постановке. И если практически это невозможно, лучше дать строго разработанный трафарет исполнения. Автор должен нам описать, как Рубек ест, спит, чистит цилиндр, если он не, хочет, чтобы Рубека играла кукла: так действительно было бы пересечено личное творчество режиссера, актеров и публики. Реально это было бы осуществлено в театре марионеток. Метод превращения человека в марионетку и есть метод технической стилизации. Стилизация и есть метод условного выявления перед зрителями символической *связи* образов драмы с возможно большим устранением самих *образов*. Символизм образа должен быть подчинен символизму действия.

Но такая стилизация вовсе изолирует сцену от зрительного зала. Сцена превращается в иллюстрацию к прочитанной драме. И мечты о коллективном творчестве в пределах сцены с превращением зрителя в хоровое начало было бы явной нелепостью и безобразием. В лучшем случае зритель внес бы на сцену восклицания одобрения или порицания вроде надписей, которыми пестрят старые книги в библиотеках: "Книгу эту прочитал с удовольствием. Иван Андронов" и приписка: "А я, нет. Марья Творожкова".

Да и современная драма символов — на сцене она не драма, а только проповедь возможной драмы. Меньше всего здесь священнодействия, больше всего суррогат священнодействия — гиератическая поза. Но одно убивает другое, а все вместе убивает драму. Нет, лучше откровенно и честно признать в принципе бессилие символического театра на сцене чтобы раз навсегда покончить с блужданием в потемках.

Беда, когда режиссер или актер, или даже автор, осознавая символизм драмы как призыв к жизненной мистерии, станут самую сцену приближаясь к мистерии: разложится сцена и осквернится мечта о жизненной мистерии — мечта, глубоко запавшая в душу. Эта мечта и возрождает перед нами античные формы театра с жертвенником и хоровым началом: но тут — фальшивый сентиментализм. Вспомним Заратустру. И он мог бы соблазниться медовым унынием. Человечество подходит к мистерии, которая никогда не снилась древним грекам. Возвращение к прошлому — отказ от этой, нашей мистерии.

Да не будет так!

Будут драмы, будут, где зрители войдут на сцену, а актер — гиерофант, распротертый перед жертвенником, призовет всех к молитве. Но такие драмы ничего не оставят в душе, кроме кошунства.

Все это было полнее, живее. Елевзинские мистерии сыграли огромную просветительную роль. Но к мистериям готовились, очища-

лись: там молились, там были стадии посвящения. Не всякий мог вкусить священную ночь Эпоптии. Перед золотым изображением Деметры гиерофант был солнцем, гиерофантида — луной, эпопты — созвездиями; там был мир, в этих душах, пресуществленных творческими переживаниями. Никакого учения там не могли преподать. Не было в том никакой нужды. Лобек прав, утверждая это. Но там знали, умели, могли пресуществлять хоть на миг свою душу и тело. Мистерия Елевсиса отошла в прошлое. Возвращать ее на сцену нельзя: ведь это — надругательство.

И не на сцене придет к нам великая ночь Эпоптии. Эта ночь ныне спускается над человеческой жизнью. В последних прозрениях нашей жизни мы переходим ее грань. И ни жизнью, ни формой искусства мы не спасемся от искуса. Мы уже иногда бываем за видимой жизнью, за искусством, за религией — плывем на последнем корабле к роковому бою: наша плоть перерождается. Мы изменимся или умрем. Перед посвящением в эпопты мисты становились у храма. Из храма мерцали молнии: врата открывались, и призраки с песьими головами шли навстречу посвященным. Мы — посвящаем себя в новую жизнь, и вот врата ее открываются, из врат выйдут призраки с песьими головами: это призраки ужаса и вырождения. Но некоторые из нас, посвященные в молчание этой великой ночи, возьмутся за руки, и призраки с песьими головами, залааяв, сольются с ночью.

Вот почему глубоко анахроничен символический театр современности. Новаторы жизни с презрением отнесутся к форсированным крикам о реформе сцены. Наоборот: реформа современного театра в обратном направлении, к героическому театру Шекспира, вызовет полное их сочувствие. Пусть театр остается театром, а мистерия — мистерией, Смешивать то и другое — созидать, не разрушая, разрушать, не созидая. Это — кокетничанье с пустотой.

И пустота небытия скоро уж, скоро войдет в современный театр мерзостью запустения. Умолкнут слова о революции на сцене. Восстановится в скромном своем достоинстве традиционный театр.

Современный театр разобьется о Сциллу шекспировского театра или о Харибду синематографа.

Поскорей бы!

Искусство (Kunst) есть искусство жить. Жить — значит уметь, знать, мочь (Können). Знание жизни есть умение сохранить всякую жизнь (мою, чужую, родовую). Но сохранение жизни — в продолжении ее; продолжение чего бы то ни было есть творчество; искусство есть творчество жизни. Орудием творчества является знание; знание, оторванное от творчества, есть орудие без того, кто им владеет; такое орудие — бесцельное орудие; такое знание — мертвое знание.

Между тем эта форма бестворческого знания господствует в нашей культуре.

Стало быть, ей грозит смерть.

Культура наша не знает жизни, не хочет жизни, не может жить. Но культура наша — венец человеческих знаний.

Этот венец — смертный венец. Человечеству грозит смерть.

И это не фантазия: человечество вырождается; всюду господствует дурная наследственность; самое условие эгоистического возрождения, нормальность пола, рушится.

Наконец, есть некоторые данные, заставляющие нас видеть вырождение в самих изменениях строения человеческого скелета (уменьшения количества грудных позвонков и т. д.). Все эти внешние симптомы суть знамения вырождения человеческой души и ее жизненного ритма.

Первоначально искусство, как творчество жизненных ценностей, есть созидание здорового потомства вне себя или скопление жизненной силы в себе: первый путь его — преобразование рода; второй путь — преобразование личности: на этом пути искусство и религия — одно.

Первый путь (преобразование жизни вне себя) — есть путь, которым шло человечество; и путь привел человечество к отрицанию себя.

Как это произошло?

Корень искусства — творческая сила личности, вырастающая в борьбе с окружающей тьмой; тьма — это рок; задача личности — победить рок, в чем бы рок ни выразался, в виде ли медведя, нападающего на человека (как это было, несомненно, в пещерный период), в виде ли злого духа, угрожающего ему; здесь, в этот доисторический темный период — созидание гармонической личности, т. е. личности сильной (героя), есть необходимое условие жизни, здесь жизнь — драма, личность — ее герой: здесь жизнь, как творчество, здесь искусство, как жизнь. И художественная форма — личность, высекающая лестницы в жизни, когда ступень — мгновение; подчиняя себе мгновение, личность пронесит самосознание сквозь ряд мгновений, форма проявления личности тогда отделяется от личности; сумма мгновений — сумма художественных форм: личность одна. Так формы жизни (т. е. художественные формы) отделяются от личности; человек — художник многих форм. Понятие о форме усложняется: форма в собственном смысле ("я", выражающееся в теле) оказывается творящим началом форм в переносном смысле (орудия, одеяния, жилище, мысль). Здесь искусство в нашем смысле соединено с прикладным характером орудия производства: копье разукрашено, одежда утыкана перьями, жилище разрисовано; мысль облекается в форму песни, мифа, образа. Процесс творчества, т. е. жизнь, переживаемая как творческая песня героя, заменяется изделием творчества.

"Kunst" становится "τέχνη" (техникой).

Изделия обмениваются; а продукты — теперь они товар: обмен творческих форм устанавливает круговую поруку творчества: герой, побеждающий рок творчеством жизни, становится воином одного отряда, огражденного творческими изделиями как общей оградой: форма жизни, как броня, облекает ритм личности; рок, хаос, медведь или злой дух не врывается уже теперь за ограду рода: творчество становится изделием кумиров; кумир защищает род от мрака ночей. Кумир приносит теперь в жертву ж личность с ее ритмом; в основе заклания жертвы — боязнь, что если герой, а теперь солдат, захочет вернуться к своему героическому прошлому, это прошлое, превратись в героя, грозит разбить ограду из образов и впустить тьму (медведя или злого духа) в безопасное теперь жилище: мужество иссякает; жизненный ритм начинает хиреть. И поскольку в каждом — герой, каждый испытывает неведомое насилие: не насилие демона, а насилие фетиша, идола: и имя идолу — безопасность рода. Образы здесь товар, которым подменяется творческая ценность. Фетишизм товарного производства, творчество идолов и форм искусства, насилие над героем — все это олицетворения одного угасания ритма жизни.

Подмена творчества комфортом порождает освобождение орудий производства (мысли, предметов потребления и т. д.): все приурочивает-

ся к всеобщему пользованию. Источник творчества — личность, выражающаяся в движении — подменяется порождением личности, мертвым отпечатком: и незаметно *мертвец* (фетиш) восседает над жизнью: так образуется государство с его правом, моралью, так умирает природа религии и творчества; в человеке живое "я" становится бесплодным созерцанием окружающей природы и даже природы собственной; эта вторая ступень участия жизни есть пышно развитое философии и науки.

Прежде творчество жизни, руководимое ритмом, не только исцеляло природу художника, но и создало в нем лестницу превращений: аллегорическая картина этих превращений отразилась в биологии, как происхождение животных видов, а религиозные образы, песни, пляски, молитвы были средством высекал новые ступени жизни в лестнице мироздания: человек шел с земли на небо: и он был бы уже на небе, если бы мысль не превратила песнь земли и неба в противоестественные абстракции: землю — в понятие о законе природы, небо — в норму рассуждающего сознания.

Это двоякое омертвление ритма сначала в праве и морали, потом в науке и философии плотной броней оковало жизнь. Творчество жизни перестало существовать: правда, в истории подымались титаны, потрясавшие средой, как гири; скоро вовсе не стали они возникать, потому что гири, среда оказались не под силу герою. Человечество перестал волновать вулкан личного творчества; но род — как сумма поработанных личностей, без творческой гимнастики одряхлел, и механизм — среды — невидимый мертвец — вместо людей выбросил миллионы марионеток; личность, впадшая в сон, оказалась марионеткой, жизнь ее — синематографом жизни. Всякое олицетворение образа и подобия героя исчезло из культуры: исчез сам фетиш, распавшийся на ряд логических суждений — норм, висящих в пустоте; наука расплыла фетиш в атомы и силовые линии; философия вывела законы образования сил из законов образования слов: человечество теперь — это только буквы, герой буква — ("X", "Y"); общество — это слова, слагающие умозаключения; мир — связь умозаключений, умозаключение же *без умозаключающего*: что-то мыслится, что-то творится — вот вывод современной философии, довершение разложения; запрещается даже интерес к тому, чтобы знать, кто тот невидимый, который нас мыслит, в результате чего мы оказываемся самими собой.

Это великое, предельное разложение мира не мечта: это краткое резюме воззрений на мир столпов наиболее последовательных гносеологии — Когена и Гуссерля.

Остается сложить руки, комфортабельно усесть в своем кабинете — уснуть, умереть.

Вот во что превратили мы творчество жизни. Пока мы думали, что борьба с роком — наш удел, трагическая сила выбрасывала на поверхность жизни огнедышащую лаву религии и форм искусства. Теперь мы покорно сложили руки; если сверхиндивидуальная норма познания рисует нам время и пространство, и во времени нас, идущих сквозь время, — по законам рассуждающего сознания, которое так вообще само в себе мыслится, то и борьба с роком предопределена роком.

Так рок нас съел еще до создания мира.

История культуры — история развития форм производства: мыслей, предметов потребления, общественных отношений, т. е. изделий твор-

чества, где творец приравнивается к нулю: так: *"развитие общества"*, учат нас, — *"целесообразно"*: но цель развития — голая мысль, фикция: *"прогресс"*, *"государство"* и т. д. Средства же — плоть и кровь живая: фикция съедает гекатомбы человеческих жертв: точно *сила* приносится в жертву тому, чего нет. Изделие съедает делателя: и ритму жизни уже нет точки приложения в жизни: так сущность жизни оказывается внежизненной сущностью; тогда развиваются учения о вечной жизни там, в облаках: коварные иезуиты мысли поселяют Бога на небе, отдавая землю Молоху: как бы ни называли себя иезуиты культуры — мистиками, богословами или атеистами, — роль их одинакова: это — палачи жизни.

При их участии в жизненном законодательстве целесообразность личного развития есть целесообразность без цели. Так иезуитски определяет искусство гениальный мертвец — Кант, утверждая в формах искусства противоестественное выявление ритма жизни: когда ритму не осталось места в жизни, ритм создал себе формы вне жизни; формы эти — формы искусств; и пошла басня о заоблачных высотах искусства: но заоблачные высоты — это пульс крови, биение сердца. Цель искусства — взорвать сон жизни. От этого оберегают искусство государственники от философии, создавая теорию о бесцельной целесообразности.

Если жизнь наша есть культурная смерть, то в удалении от жизни — жизнь творчества. Человечество рождает форму искусства, в которой мир расплавлен в ритме, так что уже нет ни земли, ни неба, а только — мелодия мироздания: эта форма — музыкальная симфония. Извне — она наисовершеннейшая форма удаления от жизни, изнутри — она соприкасается с сущностью жизни — ритмом. Поэтому-то называем мы ритм жизни духом музыки: здесь — прообразы идей, миров, существ. Здесь художник — дух, парящий над хаосом звуков, чтобы создать новый мир творчества и им раздавить творческие обломки, называемые бытием: задача ритма, укрытого в творчестве, оборвать небо, раздавить землю: бросить небо и землю в пропасть небытия, потому что в душе художника — новая земля и новое небо: *"смерть повержена в озеро огненное"* — слышит апостол голос Откровения; *"уже повержена"*, — где-то там, в глубине души: стало быть, в глубине души уже звучит песнь торжествующей жизни: но мы засоряем душу творческими отбросами: не понимаем голоса, не знаем, что *"повержена смерть"*: и нужно, чтобы музыка пролилась в нашу кровь, чтобы кровь стала музыкой: тогда мы поймем, что преображение — в нас и бессмертие — с нами.

Но глубок сон: даже мыслить ритмически мы не умеем, все только мечтаем о метательных снарядах; мы забываем, что от себя некуда улететь; пусть улетим мы, пусть станем мы все Цеппелинами: летящий Цеппелин — сон о полете: и полет на аэроплане — гиперболический полет; полет — не комфортабельное перемещение из одной точки пространства в другую, полет — восторг, энтузиазм, сторание; если восторг вознесет еще и тело, мы согласны быть *"птицами в воздухе"*, а пока мы возимся с аэропланами, над нами могли бы посмеяться и птицы.

Выпадение форм из музыкальной (ночной) стихии души: такова космогония искусств. Сначала был наступательный период искусства: это период доисторический, музыкальная стихия ночи пела безымянными криками в дикаре — и символом этой ночной песни была ночь, окружавшая первобытного человека: *"мир бестелесный, но незримый...*

родился в хаосе ночном". Небо души и небесный купол для дикаря — одно. Герой боролся с бестелесным духом одинаково, как и с медведем, он наступал и побеждал; и линия его ночного пути озарялась светом возникших образов; образы, быт, кумиры мысли — это трофеи, вырванные из рук ночи; в момент, когда герой опочил на трофеях, окружив себя образами, возникла история, т. е. сон героя; океан ночи врывался в материк образов; и герой выстроил из образов цитадель (законы, право, государство); так свалил он защиту собственной жизни на фетиша, вместо того чтобы понять, что борьба с роком — борьба с собственной косностью; ведь только эта борьба высекает новые ступени на лестнице мироздания.

В тот период, когда человек превратил творческую ступень в плоскость бытия, плоскость оказалась бесконечностью этой жизни и герой стал блуждающим странником по плоскости бесконечности; так человечество изменило линию своего пути: линия прежнего пути продолжилась в небо, стала небом, висящим над человеком, а новый путь — землей.

Так начался период оборонительного искусства: нужно было закрыть небесную бездну образами: и вот мифология: над бездной протянуть ковер образов: возникает олимпийский день, материк земли, защищаемый богами, крепнет, развивается историческая культура.

Тут распадается личность на дух (или ритм), душу (или свет, разложенный на цветы, т. е. краску, где небо — палитра) и на тело; из тела выпала косность земли, отобразившись в творчестве, как зодчество и скульптура; из души выпало небо, свет и краска, т. е. живопись; из духа выпала песня, распавшись на поэзию и музыку. Вырос мир искусств — золотой ковер Аполлона над музыкальной бездной.

Песня рождает поэзию; ритм формирует поэтический метр; сложность метра порождает поэтическую прозу, т. е. стиль; стиль преобразует слово, формы преобразования слова — средства изобразительности: так слог образуется из стиля. *Такова поэзия со стороны слава; со стороны содержания — она видение бога; первоначально в основе поэтического мифа лежит явление бога вакханту, жрецу, магу, а продолжение образа в воображении, т. е. в ритме, изменяет галлюцинацию: видение оказывается в разных видах; так ритм размножает образы, отношение частей распавшегося образа к образу есть отношение тезы и антитезы к синтезу; теза опять дробится на тезу и антитезу и т. д.* И в результате система образов — или миф: так возникает религия; законы распадаения образов — законы чисел: из мифа берет начало каббалистика, математика и небесная механика. Здесь корень пифагорейства. Содержание песни распадается на логику, метафизику, науку, с одной стороны, на мораль — с другой; религия переходит в догматику, религиозное обновление приходит только через мистику, когда эта последняя попытается превратить догму в символ: тут возникает религиозная гностика, теософия и метафизика: образуется все многообразие ритмических, модулирующих песни; содержание религии, поэзии, метафизики — музыкальный пафос души.

Изгоняя содержание из религии, приходим к символической бессмыслице, т. е. к схоластике.

Изгоняя содержание из поэзии, приходим к риторике; изгоняя содержание из метафизики, приходим к теории познания; здесь слово свободно от всяческого психизма. Но слово — всегда символ; когда утверждается слово в переносном, т. е. не образном, а формальном смысле, мы требуем, чтобы нам, указали, на что переносится слово; но предмет слова отсутствует: такова участь терминов, термин — выветренное слово,

теория знания — смерть слова живого. Жизнь прячется в бессловесное, превращение слов в термины есть особая форма немоты, вместе с тем это начало восстания хаоса в нашей душе, приближение нового потопа. Наука и философия, опустошая слово, убивают полуживые, загнивающие слова бесчисленных схоластик и метафизик, умирает плохое слово: мы освобождаемся от всякой призрачной жизни (а такой жизнью является в нашей культуре жизнь слов).

Мы слушаем песню без слов.

Теперь начинаем мы понимать, что все эти нормы познания, посредством которых не существующее мыслит свое дополнение, которое оказывается нами, просто набор слов. С восторгом убираем мы теорию знания венками своего почтения: ведь наша гносеологичность — последняя дань мертвецу; когда мы метафизики — мы мертвецов (философские системы) выкапываем из могил, когда мы называем себя гносеологами, мы, наоборот: хороним мертвеца (т. е. философскую систему); этим мы открываем путь будущему творчеству.

Мы даже изобрели особую логическую форму, в которой хороним всякую логику; на основании логики мы утверждаем логику как форму творчества; этим утверждением общеобязательные суждения Канта перебрасываются в прошлое, наше прошлое — музыка как норма, наше будущее — музыка как ценность.

Высочайшая ценность теории знания в том, что учит нас умственным сальтоморталям; скоро плохое слово, описав полный круг развития, как змея, ужалит свой хвост.

Философия предопределила познание творчеством; прислушались к голосу творчества, но слов не оказалось: запела музыка, все смешала; распалась связь, прикрепляющая слова, имена, образы к тому или иному содержанию; вместо жизни — кинематограф, вместо чувств — хаос, вместо идей — мелодия, вместо истории — стиль: все только музыка, подслушать ее — понять все, но понять — сотворить; изучение эпохи — стало формой творческой импровизации, история перестала существовать. Единое, звучащее как ритм во времени, как тональность в пространстве, как мелодия в причинности, — вот настроение первых символистов конца XIX столетия: запела краска, полетела линия, рассеялись мысли: стали мыслить витражами XIII века и орнаментом; научная методология — стала символикой (наука не потеряла от этого; наоборот: выиграла), религиозные догматы превратились в творческие лейтмотивы, история культуры и история искусств обогатились ценными трудами, но интерес к историческим трудам возрос пропорционально утрате чувства исторической дали; едва для Гонкура запела японская живопись, как Эдуард Мане воскресил ее в своем творчестве: и появились затем труды Гонза, Ревона, Томкинсона и др., посвященные японцам, а Обри Бердслей в японцах воссоздал наш век, чтобы потом сблизить его с Ватто. Но он же, а еще более Рэдон стали чистыми визионерами.

Краски запели: у Рембо звуки стали красками, у Вердена слова — звуками. Немецкая ориентология в лице Дейсена обогатилась безгранично, после Ницше воскресла Греция: все времена и все пространства — превратились в ноты одной гаммы; но тональностью гаммы оказалась блаженная страна, растворенная в лазури: страна, где небо и земля — одно, и пока создавалась эта страна как мечта, где в будущем воскресает прошлое, а в прошлом живет будущее, но где нет настоящего, символическая картина Ватто "Embarquement pour Cythère" стала девизом творчества, и XVII век в утопиях ожил опять. Этот неосознанный

еще *трепет* есть сознание окончательной реальности прадедовских утопий о стране мечты. В сторону Мечты, которая оказывается. Вечностью, показывает стрелка компаса Ницше.

По-новому воскресает перед нами Ватто. Как и фантастик Бердслей, он пугает нас арлекинадой масок, как, например, в "Harlequin jaloux": но когда в "Embarquement pour Cythère" убегает песня корабля к блаженному острову, где из жертвенного дыма улетает богиня, мы в Мечте начинаем видеть реальность, мы и в действительности, только одну видим грезу, как, например, в "Les Plaisirs du bal". И жизнь здесь — песня без слов, как были песнями без слов — "Romanses sans paroles" Верлена. Тут Верлен, положенным на музыку Форэ, напоминает бледно-голубого Ватто.

Здесь — небо сквозное, и земля не земля в лунной лазури; фонтаны поют, пылят, клокочут, рыдают, смеются; и радуги в них смеются; друг обнимает подругу; но откуда-то пришли маски; их не надо бояться; здесь небо, земля — не земля и небо — здесь, в лунной лазури, где слезы поют, пылят, клокочут, рыдают, смеются.

Откуда-то пришли маски...

Быт окружает нас тысячами предметов роскоши; защищает нас от вторжения неведомого мостами, башнями, железными дорогами; он — последнее проявление песни, последнее разложение ритма на том пути, по которому развивалась песня. Ныне песня меняет русло своего течения. И быт рушится.

Вся культура выросла из песен и плясок.

Но песня разлагалась: и какими причудливыми цветами цвела искусственная поэзия, и каким тончайшим кружевом мысли выявилась философия от средневековой схоластики до наших дней; и какими тончайшими приборами подарила нас наука, и какая сложность обнаружилась в общественных отношениях: все это — цветение умирающей песни народной.

Музыка отделилась от песни и канула в глубину души — и откуда-то выросла симфония; но место ее — концертный зал, т. е. четыре стены, а символы ее — бальные туалеты и электрическая лампочка.

Слово отделилось от песни — развилось во все стороны, образовало цветник поэтических форм с самым тонким цветком — драмой: но театр навалился на драму каменными сводами; и раздавил.

Слово зажглось тысячами, красок: в истории мелькнули райские песни красок от фресок Беато до... плаката: скоро художник станет живописцем вывесок.

Зодчество превратилось в инженерное искусство: строить мосты, американские колеса и башни — задача художника.

Словом — рынок разложил материю искусств; дух искусства разложился в теории знания и науки. Там, где зеленели луга, — ныне выветренные песчаники.

Ежедневная жизнь отдана синематографу и кафе-кабаку. История — музей-паноптикум.

Под безобразным, корсетом жизни ритм жизни подслушал Ницше. Духом Диониса назвал он биение жизни; духом Аполлона — жизнь творческого образа. Оба начала оказались вне жизни, потому что жизнь перестала быть жизнью: оттого-то музыку мы можем определить только; как небо души, а поэзия — облака этого неба: из неба выпадает облако; из ритма — тело: соединение ритма с образом. Символ слияния тела и души: намеченный путь тут возвращен к героизму, т. е. спасение

человечества: снимается предохранительное ограждение от хаоса из мертвых образов, мыслей и знаний; проваливается культура; медведь или злой дух снова нападает на нас; но образ и безобразие, свет и тьма — символы душевной раздвоенности — две ветви древа познания *добра* и *зла*. Борьба человека с роком — борьба героя со своим собственным сном; у древа познания добра и зла — один общий ствол *жизни*. Возвращение к основному стволу этого древа — лозунг будущего; углубляется русло жизни: прежнее русло оказывается воображаемым: и культура с ее башнями железа, знанием и философией оказывается призраком, башни ее — облачные башни: они тают — проваливаются во мрак. Уже первобытной грубостью и красотой героизма пахнуло на нас от "Кольца Нибелунгов"; там — песнь о нашем будущем, когда опять Зигфрид будет бороться с Вотаном (медведем), Вотан разгуливать по земле в образе странника; опять небо соединится с землей, а боги и люда будут свободно разгуливать — первые по земле, вторые — по небу.

Древо жизни превратила история в древо познания добра и зла: и герой распался на созерцателя и делателя; делатель производит товар, созерцатель скользит над ним в облаке мыслей; первый — раб, второй — бог и царь: раб в образе божества — и вот наше назначение в исторической культуре. Бог в нас оказался рабом собственного сна.

Облако мыслей — добро; товар жизни — зло. Отрешение от мира провозгласила мораль. И этим отдала человека в жертву вещам. "Мертво ваше зло, мертво и добро", — воскликнул Ницше: и зовет к Дионису, т. е. древу жизни*: недаром и Беттихер устанавливает за Дионисом образ души древесной: Дионис Дендрит; в еврейском символе (древо жизни) воскресает символ дионисианский: это значит: музыка вырастила древо жизни; недаром музыка — хаос, из которого, по Якову Беме, рождается Бог. Соединение бога Диониса с символическим древом жизни углубляет нам понимание сущности религиозной символики. О том же В. Иванову говорит теософическая символика Крейцера и фантастика Отфрида Келлера; а спенсеровский взгляд на религию как на почитание предков встречается с дионисическим истолкованием религии в сочетании Роде "Psyche". Дионис первоначально бог древесной растительности — ἰὺλήεις, φλέων, "бакх" — это молодой побег ели на праздниках Дионисий: древо — и есть первоначальный фетиш, потому что оно — обиталище души (т. е. музыки). И потому-то библейское древо жизни есть символический образ музыки. Все это становится ясно после "Geburg der Tragödie" Ницше. Ницше опирается здесь на филологию, на исследования Бургхарта, на Вагнера и Шопенгауэра столь же, сколько на голос своей души.

И по-новому воскресают перед нами романтики: Иоиль верно указывает на то, что Ницше родился на родине романтизма, он увлекается Новалисом, в "Гиперионе" Гельдерлина он видит прообразы сверхчеловека, его пфортский учитель Коберштейн — историк романтизма, его друг Роде открывает следы романтизма в Древней Греции. После Ницше лучше понимаем мы Тика, когда этот последний говорит: "все — игра" и далее: убегая в глубь истории, мы встречаем философа музыки Гераклита, орфиков и пифагорейцев. "Я чту огонь", — перекликается с Гераклитом Фр. Шлегель. "Будем писать подобно трубадурам", — восклицает Ницше. "Будем вакхантами", — возглашает Новалис.

* Последующие мысли до нового абзаца заимствованы нами из замечательного исследования В. Иванова "Религия страдающего Бога".

И вот из музыкального пафоса души рождается заря новой мудрости, вовсе минуя теорию знания: мысль начинает играть и петь: вспыхивает афоризм.

Всю жизнь Ницше писал о Дионисе, но по-разному призывает он к музыке; сначала он зовет к Вагнеру: Вагнер выводит из искусства жизнь будущего; отдельные формы искусств для него — тот Египет, из которого он — Моисей — выводит избранных; но Вагнер не приводит в землю обетованную: бросает в пустыне эстетического эклектизма.

Тогда Ницше бросает Вагнера. Зовет к музыке, минуя искусство: приглашает пропеть свою жизнь: тут он — Ной — построивший ковчег-песню в тот миг, когда ветхому нашему сознанию грозит потоп музыки: нельзя безнаказанно убежать от воды живой: сам Ницше погиб в потоке: музыка затопила его сознание. Но мы уже знаем, в чем Ковчег, построенный Ницше. Песня, как упражнение в ритме жизни: вот путь будущего; мы должны научиться пропеть нашу жизнь.

Песня — символ: образ здесь выброшен ритмом; символ — всегда реален, потому что символ всегда всегда музыкален; а музыка — жизненная стихия творчества. Из песни развились и поэзия, и музыка как формы искусства; следовательно, песня — происхождение всякого позднейшего усложнения образов и ритмов. В ее истории — история происхождения образов: она — музыкальная их связь: в основе религии она — как молитва; в основе поэзии она — как лирика; она в основе музыки как исходная точка чистого ритма. Слово здесь вызывает образ, слово само становится образом: слово здесь ищет плоти, чтобы стать ею; слово здесь — созидает плоть гармонической жизни: слово — здесь ритм, так что образ выброшен из вечной стихии души.

Ритм — как бы ветер, пересекающий небо души, как бы ветер, рождающийся в небе, потому что душа — вечная праматерь тела, и вечная праматерь земли — небо; из бездн небесной рождались туманности с их солнцами, с их землями. Дух музыки опочил над хаосом: и был свет — день первый творения: и земля — родилась из неба.

Этот день первый творения приближается ныне, когда говорим мы о новом жизненном творчестве. Потоп музыки, разрывающим ныне все формы искусства, будет день: — он смывает старый мир: и песня здесь — ковчег, влекущий нас на волнах хаоса к новой творческой жизни; слово в песне носит характер заклинания. Мы забыли, что песня — магия, и мы скоро поймем, что если не оградимся магическим кругом песен, то погибнем в потоке музыки: в потоке, музыкой сходящем на всю культуру: уже в тучах горизонт нашего будущего: старый хаос грозит там и блещет там молниями: старый хаос несет грозные хляби: вдет потоп.

Песня — первый день творчества: первый день мира искусств. Музыкальная стихия души, в которой все полно, как у Фалеса, "*богов, демонов и души*", озаряется светом в песне: из песни потом выпадают формы искусств, здесь земля искусства выпадает из неба искусств, плоть из души.

Ритм — первое проявление музыки: это — ветер, волнуемый голубой океан облачной зыбью: облака рождаются от столкновения ветров, облачная дымка поэзии — от сложности музыкальных ритмов души.

Подобно тому, как в облачном очертании ловим мы начертание знакомых образов, — рождаются творческие образы из музыкального тумана, где краски — тональности и где вещество — сила и высота звука.

Когда говорим мы: это не облако, это — великан, это — горный хребет, это — неведомый чертог неведомого града, мы притягиваем образы творчества к земле: здесь образы, удаляясь от музыки, становятся идеальнее; но, приближаясь к земле, они зрительно — видимо реальней; в близости — далеки; в отдаленности (в музыке) — близки. Здесь, как Адам, называем мы образы *именами вещей*. И образы фантазии населяют наш мир: так в искусстве начинается мифическое творчество: так в искусстве открывается вечная реальность.

Но ни видимость, ни фантазия в песне не жизненны: жизненна в песне музыка, ее эфирное небо, созидающее и ветхую землю нашу, и новую землю чаяний наших.

Песня соединяет ритм (время) и образ (пространство) в слове (причинности).

В ряде причин и следствий творчество начинает новый ряд причин и следствий: в мире бытия созидает мир ценностей.

Песня была началом творчества в искусстве. А теперь, когда творчество в искусстве все более и более становится творчеством форм мертвых, песня есть первый призыв к творчеству форм живых: призыв к человеку, чтобы он стал художником жизни.

Песня зовет. Песня живет: пусть историки изучают законы размножения и расселения песен; пусть они учат нас, как французская песня переселилась в Италию и Испанию, как из песни кристаллизовались сонет, баллада. Как из трубадура возник поэт Данте, как в Греции семиструнная лира Терпандра породила мелодию, а мелодия — строфу, строфа — великих лириков древности. Не стройной теории мы ищем: жизнь живую свою слагаем мы в песни. Пусть ничтожны мы, предтечи будущего. Мы знаем одно: песня живет; песней живут; ее переживают; переживание — Орфей: образ, вызываемый песней, тень Эвридики — нет, сама Эвридика воскресающая. Когда играл Орфей, плясали камни.

Мифология в образе Орфея наделила музыку силой, приводящей в движение косность материи. Песня — действительный мир, преобразованный музыкой, и воображаемый мир, ставший Евою, в ней же.

Песня — земной остров, омытый волнами музыки, песня — обитель детей, омытая эфиром моря; тот остров, куда нас звал Заратустра: он звал нас оставаться верными земле.

Песня — это то единое, что открывается в многообразии: это "έν καίλόν", то единое, что образует из всех песен одну песнь; песнь песней — это любовь, ибо в любви — творчество, в творчестве — жизнь. Недаром "Песнь Песней" открывается Единым Ликом возлюбленной — возлюбленной Вечности, которую только и любил Ницше, пророк земли. Откровение указывает нам на тот же лик и на небе: невестой называем мы этот лик. Земные песни, песни небесные — фата Невесты вечности: вечное возвращение Ницше и возвращение Вечности — не одно ли: и "кольцо колец, кольцо возврата" — не брачное ли кольцо?

Мы знаем, что когда мы поем, то и в небе остаемся мы верными земле, а оставаясь верными земле, мы любим небо: где же, как не на небе старая наша земля?

Теперь мы знаем, что душа и тело — одно, как знаем, что земля и небо — одно; но теперь уже мы знаем, что земля нашей души и небо плоти нашей — только творчество: а что область творчества не далекий остров Цитеры, а сама жизнь, знаем мы тоже, знаем и то, что не все в жизни — жизнь, и не все искусство — творчество.

А современность умудрила опытом дерзания новаторов искусства, пытавшихся из соединения форм художественного творчества найти

форму, освещающую глубины жизненных устремлений. Не в соединении поэзии с музыкой единство этих искусств, — это-то достаточно мы поняли.

Высочайшая точка музыки — ее сложнейшая форма — симфония; высочайшая точка поэзии — сложнейшая ее форма — трагедия: жизненно соединить симфонию и трагедию — невозможно, как нельзя считать жизнью театр, соединенный с концертным залом. Мистерия, открывающаяся нам в жизни, — и мистерия Вагнера с кольцом и колоколами, что тут общего?

Нам нужно соединение поэзии и музыки в нас, а не вне нас, мы хотим жить действительным единством слова и музыки, а вовсе не отраженным: мы хотим, чтобы не мертвая форма — купол увенчал храм искусств, а человек — живая форма. И песня — весть о человеческом преобразении: это преобразование в переживаниях наших развертывает единый, сам в себе цельный, путь. На этом пути в преобразении видимости постигаем мы свое преобразование. Как в горне плавильном плавится наша плоть, а нам кажется, что плавится мир. Тут в делах, в словах, в чувствах человек — миннезингер собственной жизни: и жизнь — песнь.

Но и в миннезингере узнаем мы человека, преобразующего свою жизнь. И песня его — весть о преобразении. И если человечество подходит к тому рубежу культуры, за которым либо смерть, либо новые формы жизни, в песне и только в песне подслушивает оно собственную судьбу. И мы начинаем песнь нашей жизни.

Мы разучились летать: мы тяжело мыслим, тяжело ходим, нет у нас подвигов, и хиреет наш жизненный ритм: легкости божественной простоты и здоровья нам нужно; тогда найдем мы смелость пропеть свою жизнь: ибо если не песня живая жизнь, — жизнь не жизнь вовсе.

Нам нужна музыкальная программа жизни, разделенная на песни (подвиги), а у нас нет ни единой собственной песни: это значит: у нас нет собственного строя души: и мы — не мы вовсе, а чьи-то тени; и души наши — не воскресшие Эвридики, тихо спящие над Летой забвения: но Лета выступает из берегов: она нас потопит, если не услышим мы призывающей песни Орфея.

Орфей зовет свою Эвридику.

ФРИДРИХ НИЦШЕ

Разнообразно восхождение великих людей на горизонте человечества. Мерно и плавно поднимаются одни к своему зениту. Им не придется нить вино поздней славы, отравленной непризнанием — ароматом увядающих роз. Не взрывом светлого восторга встречает их человечество, чтобы потом погрузить во мрак небытия. Но, как мед солнечных лучей, скопляется в душах их светлое величие; и какое целебное вино отстаивают они в своих книгах: откроешь — страница обольет светом; выпьешь — и светлый хмель успокоенно убаюкает жизнь. Да! на свою судьбу жаловались и они, но как общи такие жалобы!

Ведь к таким жалобам присоединится всякая душа, которая не до конца открыта себе подобным.

Как многолетний, устойчивый дуб, медленно выростал Гете. И только к пятидесяти годам созревала "Критика" в упорном, как железо, сознании Иммануила Канта. Но чтобы лекции его не посещались, чтобы заботы его не возбуждали интереса среди избранных умов своего време-

ни, — такого периода не существовало в деятельности кенигсбергского философа.

Как не похожа судьба его на судьбу Артура Шопенгауэра, который к двадцати годам измерил горизонты своей мысли; оттого, быть может, и оборвал он громкую свою песнь песнью лебединой; потом она медленно замирала и перешла в звуки... плаксивой флейты, которой утешал себя в старости мрачный старик. Всю жизнь его замалчивали, обходили, не хотели печатать; наконец, признали озлобленного старика, склоненного над воспоминаниями, потому что разве не сладким воспоминанием является второй том "Мира как воли и представления", где блеск остроумия вперемежку с шипением на Гегеля и упоминанием об *увенчанном своем труде* направлены на то, чтобы оправдать мысли, изложенные двадцать лет назад? Я не говорю уже о "Воле в природе", неудачной попытке обосноваться на биологии. Слава вскружила голову пессимистическому флейтисту: он позволял целовать у себя руки.

Так же вскружила слава голову Вагнера, когда он уселся на возвышении, напоминающем трон. Два гениальных старика, одержимых манией.

Не то Ницше.

Не взрывом светлого восторга встретили Ницше современники; но ученый синклит одобрительно следил за деятельностью юного профессора, чтобы потом отвернуться от гениального поэта и мудреца; и только старик Яков Бургхардт благословил его деятельность; да снисходительно недоумевал замечательный Дейссен. Одиночество медленно и верно вокруг него замыкало объятия. Каждая новая книга отрезала от Ницше небольшую горсть последователей. И вот он остался в пустоте, робея перед людьми.

Трогательен рассказ Дейссена о том, с какой искательной робостью передал ему Ницше, одиноко бедствующий в Швейцарии, свое "Jenseits", прося не сердиться. Или Ницше, вежливо выслушивающий самоуверенную болтовню Ипполита Тэна (см. переписку Ницше с Тэном). Или Ницше, стыдливо следующий за Гюйо в Биарицце, боясь к нему подойти. Или Ницше, после ряда замечательных исследований, уже больной, снисходительно замеченный господином Брандесом!

Поздняя слава не вскружила голову Ницше; слава Ницше началась как-то вдруг; последние книги его уже никем не раскупались; и вдруг — мода на Ницше, когда, больной, он уже ничего не понимал, больной на террасе веймарской виллы.

И Кант, и Гете, и Шопенгауэр, и Вагнер создали гениальные творения. Ницше воссоздал новую породу гения, которую не видывала еще европейская цивилизация.

Вот почему своей личностью он открывает новую эру.

Анализируя произведения Ницше, мы усматриваем в них все черты гения старого типа; но сквозь эти черты, как сквозь маску, в нем просвечивает и еще что-то, неведомое европейцам. Это "*что-то*" и есть загадка, которую он предлагает передовым фалангам европейской культуры. И над нашей культурой образ его растет, как образ крылатого Сфинкса. *Смерть* или *воскресение*: вот пароль Ницше. Его нельзя миновать: он — это мы в будущем, еще не осознавшие себя.

Вот что такое Ницше.

Теософы возводят на степень догмата фантастическую утопию развития человечества: разные расы человечества сменяют друг друга, отлагая свои пласты, так сказать, свою психическую формацию в истории. Так: монгольская раса принадлежит к четвертой расе; европейцы — представители пятой расы: среди них здесь и там начинают появлять-

ся представители шестой, грядущей расы, одаренные ясновидением. Любая раса не может переступить ей отмежеванных границ в переживании и опознании жизни. Там, где кончается горизонт постижений одной расы, для другой лишь начало пути к горизонту. В этом смысле каждая последующая раса, включая в себе полноту предшествующих рас, видит над собой новое небо, недоступное зрению умирающей расы. Отдельные личности грядущей расы, преждевременно рожденные в период господства обреченной на вырождение расы, — это дети, заброшенные из будущего в царство стариков. До конца мы не можем понять их в их устремлении. Но они при случае скрывают свой лик маской наших мирозозерцаний. И нам, в свою очередь, терминология, заученная на зубок, как будто и доступна: произносятся слова из их лексикона, мы приспособляем к новым словам содержание нашей ветшающей души. Представители вырождения, мы гримируемся заемными красками не нам посланной молодости. Более того: нас влечет к молодым, потому что от старости мы впадаем в детство.

Теософский символ о смене рас я вовсе не имею стремления догматизировать. Просто учение это вспоминается, когда имеешь дело с личностью Ницше. Нечто воистину небывалое для нашей эпохи светит в базельском профессоре классической филологии. При анализе его философии, слога, который он подарил немцам, не откроем того, что с особенной силой пронзает нас в Ницше. Стиль новой души, вот что его характеризует. В прошлое глядит его демонический образ, но то обман: счастливый, как дитя, ясный, он отражается в будущем.

Душа Ницше предугадала грядущую расу; вот почему она нового стиля; вовсе не выражается этот стиль в изощренных прическах и декоративных панно нашего времени, этих красках заемной молодости на морщинистом теле человечества. Наоборот: идеология его вполне разложима. Но идеология для этого иностранца — средство заговорить с нами на нам понятном языке. Что подглядел у нас *иностранец*? Над иностранцем смеются, но к нему и прислушиваются: как-то мы преломились в его глазах? Не преломились ли мы ногами?

Хорошо известные способности входят в душу нашу в разнообразных сочетаниях. Разнообразие сочетаний — если так определим мы индивидуализм Фридриха Ницше, мы ровно ничего не поймем. Ницше переместил душу на новый фундамент; из неизвестной дотоле основы души вывел он всяческое сочетание душевных способностей. Вот почему он вовсе и не индивидуалист в смысле современности. Но, утверждая старые истины, он нов. Как теперь назвать хорошо известные чувства, как назвать *боль*, если *боль* не только *боль*, и *радость* не вовсе *радость*, *добро* не *добро*, но и *зло* не *зло*? Не произошел ли взрыв в хорошо известном сосуде, именуемом душой? Осколки сосуда изранили тело Ницше; изранят и нас, если мы к нему подойдем.

Говоря о любви к дальнему, о любви к дальним горизонтам нашей души, он диаметрально противоположен тем ницшеанцам, которые довольствуются раскраской всего окружающего нас в заревых тонах. И если Ницше мог назвать только зарю *золотой*, — писатели стиля модерн наделят золотом что угодно. Ницше — изысканнейший стилист; но свои утонченные определения прилагает он к столь великим событиям внутренней жизни, что изысканность стиля его начинает казаться простотой. Ницше честен, прост в своей изощренности. И только в оперении сказывается в нас родство с Ницше. Мы утыкались райскими перьями, отняв их у того, кто умел летать; на наших перьях не полетишь, назови мы себя хоть птицами в воздухе.

Бренную душу у нас вырывает Ницше для того, чтобы мы превратили ее в колыбель будущего. Для этого измышляет он новое средство: библейское хождение перед Богом превращает в хождение перед собой. В себе опознать основные стремления, т. е. в себе узнать *свое* и себя *своему* подчинить ему нужно. Тут его мораль беспощадная, строгая. И это оттого, что свое вовсе не свое: оно — общее дитя: дитя человечества, в котором идет борьба вырождения с возрождением. Человеческий вид даст новую разновидность — или погибнет. Существо нового человека предощущает Ницше в себе. Он, только он первый из нас подошел к рубежу рождения в нас нового человека и смерти в нас всего родового, человеческого, слишком человеческого: новый человек уже приближается к нам. И горизонт наш уже не тот: и в иных из субъективнейших, по-видимому, переживаний опознаем мы как бы *генерал-бас* всей культуры, а в других — нет: "*то, не то*", — говорим мы о двух одинаково субъективных переживаниях, хорошо зная, что одно из них действительно субъективно, а другое лишь носит маску субъективности, ибо оно объективно в своей индивидуальности. Об этом впервые заговорил Ницше: заря, душа, земля, небо — не все ли равно, как называет Ницше свою дорогую тайну? В нем, как в фокусе, сосредоточено все вещее, что когда-либо входило в душу человека ужасом и восторгом, нежностью и яростью, бурей и тишиной, ясным небом и душной тучей. До непереступаемая бездна отделяла древнеарийских титанов от новоарийской культуры. Между гениальнейшим лирическим вздохом Гете (этого самого великого лирика) и раскатом грома какого-нибудь Шанкары и Патанджали — какая пропасть! После Ницше этой пропасти уже нет. "Заратустра" — законный преемник гетевской лирики; но и преемник "Веданты" он тоже. Ницше в германской культуре воскресил все, что еще живо для нас в Востоке: смешно теперь соединять Восток с Западом, когда сама личность воплотила это соединение.

В Ницше переместился фокус душевных деятельности, а не сами они. Будь он среди себе подобных, быть может, учение о сверхчеловеке заменил бы он учением о норме развития индивидуальностей: был бы универсалистом, а не индивидуалистом. Следует расчленить индивидуализм Ницше в его учении от самого Ницше, столь индивидуального в нашей эпохе, универсального в будущем. Есть личность Ницше. Есть учение Ницше о личности. Оно вытекает из его личности; оно — не теория. Наконец, возникает вопрос о том, чем было для Ницше его учение: провозглашением истины или средством оттолкнуться от ветхого образа современности? Как пользовался Ницше этим средством? Для себя ли пользовался или для *своего*? "Разве я для себя хочу счастья?" — восклицает он.

Все для него — мост и стремление к дальнему. Он приглашает любить страну наших детей; он запрещает смотреть туда, *откуда* мы идем; наша честь в том, чтобы поняли мы, *куда* приближаемся в детях. Но чтобы знать, *куда* идешь, нужно развить в себе свое будущее, т. е. *иметь* его: иметь образ *нового* человека, *новое* имя на камне души. Здесь Ницше — апокалиптик.

Личность, понятая в грубо физиологическом смысле, вовсе не цель развития. Такая личность протянута в род, в законы рода, в то, *откуда* мы идем. Ее автономия есть власть рода: не свобода, а порабощение. Заметьте: до сих пор Ницше своеобразно вдет вместе с Кантом; но там, где чисто теоретически утверждает Кант свой практический разум, там практически, как природу, утверждает Ницше свою свободу. *Теория* для него — способ заговорить с современниками; *психология* — тоже способ

рассмотреть в себе то, что требуется отсечь. Оба способа помогают ему заговорить с современниками, чтобы призвать их к их будущему, если будущее это у них есть.

"Дам ему белый камень и на нем написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает", — сказано в Апокалипсисе. Никто лучше Ницше не понял бы смысла этих слов. Вторично родиться звал нас Ницше, и горы — подножие новорожденного. "Новое имя" и назвал Ницше, притом совершенно формально: "сверхчеловек", заимствовав термин из чужой терминологии (у Гете). *Сверхчеловек* — это наименование. Есть ли наименование еще и личность? Если да, то в символическом смысле. Скорее имеем мы дело с грезящимся лозунгом, несознанной и, однако, предошущающей нормой развития; предошущие превращаем мы в цель устремлений. И поскольку цель развития неопределима сознанием, являясь предпосылкой роста самосознания, постольку воля превращает эту цель в творческий инстинкт; инстинкт сохранения вида рисует прообраз предела, который доступен развитию личности; этим пределом является новая разновидность человеческого рода; *сверхчеловек* — художественный образ этой разновидности; он продиктован творческой волей. Созидающая греза противопоставляется действительности, разлагающей личность. "Сверхчеловек" для Ницше — более реальная греза, нежели реальные условия среды.

Философское *credo* Ницше слагается из двух элементов, по существу противоположных. В основе его лежит греза художника о нормальном человеке, способном пройти все ступени развития и дать разновидность. В себе осознал Ницше эту грезу как веление инстинкта самосохранения; инстинкту подчинил логическое мышление; подобно Авенариусу, он — философ алогизма. Но глубже Авенариуса понял он невозможность проповеди алогизма в терминах теоретической философии. Вот почему не доказательство, а внушение полагает он в основу своего метода. Вот почему на творчестве, а вовсе не на теории знания базирует он свою систему. Из теоретика превращается в практика. "Мое учение о сверхчеловеке, — как бы говорит он, — внушено мне инстинктом самосохранения, рисующим символ будущего человека; мне остается показать, каков путь осуществления этой грезы". Тут вступает в свои права уже не художественный, но моральный момент его философии: к образам будущего прокладывает он тропу через косность среды; приглашает и нас упражняться гимнастикой творчества, чтобы развить мускулы, способные выковать ценность; тут предлагает Ницше свою реальную телеологию; она состоит из ряда практических, последовательно расположенных советов, напоминающих по форме изречения Лао-Дзы, Будды, Христа, Магомета; советы эти обращены к внутреннему опыту учеников; внешний, же опыт — биология, наука, философия — все это для Ницше средства подачи сигналов. Реальная телеология Ницше одинаково противоположна телеологизму Фихте, учению о целесообразности Канта, как и естественнонаучной телеологии. Вот почему говорит он не столько логикой, сколько образом.

Художественный символизм есть метод выражения переживаний в образах, Ницше пользуется этим методом: следовательно, он — художник; но посредством образов проповедует он целесообразный отбор переживаний: образы его связаны, как ряд средств, ведущий к цели, продиктованной его жизненным инстинктом: вот почему метод изложения Ницше имеет форму *телеологического символизма*.

Индивидуализм в преодолении косности среды у Ницше необходимо отличать от индивидуализма нашего "я", свободного от косности.

Первого рода индивидуализм есть тактический индивидуализм (борьба за право личности); второго рода индивидуализм есть свобода моего "я" (утвержденные права личности).

Черт абсолютно свободной личности не касается Ницше вовсе; их символизирует он то *в ребенке*, то *в сверхчеловеке*. И мы не знаем проявляется ли абсолютно свободная личность у Ницше *в индивидуально-единичных* или *индивидуально-всеобщих* нормах. Мы не знаем, индивидуалист или универсалист Ницше в тривиальном смысле этих слов, потому что ходячие представления об индивидуализме не имеют ничего общего с содержанием этого понятия у Ницше. Совершенно независимо от свободы абсолютной личности разворачивается боевая платформа Ницше о спасении элементов грядущей свободы в деморализующих условиях современности; боевая платформа Ницше (Тактический индивидуализм) до сих пор смешивается с его проповедью свободы личности. Стремление к этой свободе — категорический императив новой морали; первая формула его — отрицание существующих моралей.

"Сверхчеловек" у Ницше не антропологический тип. Сам, он неоднократно принимается возражать Дарвину и, тем не менее, пользуется Дарвином: но пользуется, как случайно подобранной на пути хворостинной, чтобы нанести удар подвернувшемуся под ноги схоластику; нанести удар, отшвырнуть, обтерев при этом руки.

"Обидная ясность", — морщится Ницше, упоминая о Джоне Стюарте Милле. В глубине души не мог не питать он подобных же чувств и к Дарвину. Но и *обидными ясностями* дерется он в пылу боя. Все для него, где нужно, — средство, чтобы сбить с ног. Здесь устроить католичеству засаду из Боклей, Миллей, Дарвинов; там пустить под ноги почтенным ученым иезуита.

Сомнительно видеть в биологической личности сверхчеловека; еще сомнительнее, чтобы это была коллективная личность человечества. Скорее это — принцип, слово, логос или норма развития, разрисованная всеми яркими атрибутами личности. Это — икона Ницше. Учение Ницше о личности — ни теория, ни психология; еще менее это — эстетика или наука. Все более это — мораль, объяснимая в свете теории ценностей — теории символизма.

Ницше драпировался во все, что попадало ему под руки. Как попало, окутывает он свои символы тканью познания. Но если соткать в один плащ разноцветные одеяния Ницше — мы получили бы плащ, сшитый из лоскутов, где каждый лоскут оказался бы догматом, требующим критической проверки. При желании отыскать единство этих догматов пришли бы к жалкой схоластике — не более: но в лицо тому, кто увлекся бы подобным занятием, захохотал бы сам Ницше. Приводить Ницше к идеологии столь же благодарное занятие, как отыскивать смысл великой идеологии Канта в заржавленном переплете, которым были написаны последние страницы его "Критики", или в нюхательном табаке, которым мог пользоваться старик. Догматические утверждения Ницше — всегда только известковые отложения на какой-нибудь жемчужине: жемчужиной оказывается тот или иной практический совет, как бороться с вырождением, как вырастить ребенка — новую душу, из которой будет соткано тело сверхчеловека, указание на то, что есть ценность.

Как творить ценности? Вот кипящее стремление Ницше. Как разжечь солнечный свет там, где перед нами лишь груды потухающих углей? Как превратить эти уголья в уголья солнца, расплавить, чтобы, как вино новое, потекли они в жаждущие уста и кровь в вино претворили, пресуществили человека. "Пейте от нее все: вот кровь Моего Нового

Завета", — говорит Христос; но только тогда кровью станет вино, когда пьяная счастьем кровь, кровь, в вино претворенная, нам мир преобразит: опьяненные счастьем, мы тогда измерять будем силу своего восторга страданием крестным. Только Христос и Ницше знали всю мощь и величие человека.

"Не выпивает ли душа каплю счастья — золотого вина", — восклицает Заратустра, покрытый пятнами солнечных листьев. Здесь совершается тайна причастия светом. И. нет ему слов ответных в нашей культуре; и только из дали времен, из погасающих зорь христианства, что будто леопардовой шкурой укрыли вечеряющий эфир, — оттуда, откуда поднимается вздыхающее счастьем дуновение, — будто с детства знакомый, давно забытый голос: "Пейте от нее все; вот кровь Моя Нового Завета".

Не надо обращать внимание на форму символических проповедей; она отражает эпоху. И не в догматах — суть религиозных учений. Ницше можно сравнить с Христом. Оба уловляли сердца людские, голубиную кротость соединили со змеиной мудростью.

Откройте любое место из "Заратустры": оно будет ни с чем не сравнимо, но что-то в Евангелии ему откликнется. Сходство ли здесь противоположностей, противоположность ли сходства — не знаю. Но вот: белые голуби тучей любви окружают Заратустру, своего нового друга. Этим образом кончается Заратустра. Вспомним: "Заповедь новую даю вам: любите друг друга, как Я возлюбил вас". "Любите ближнего". — "Разве я призываю к ближнему? — говорят Ницше. — Скорее я советую вам бегство от ближних и любовь к дальним". Но ведь не в буквальном смысле заповедал любить ближних Христос, сказавши: "Я — меч и разделение". Любовь, к ближним — это только алкание дальнего в сердцах ближних, соалкание, а не любовь в ближнем близкого, т. е. "мира сего". "Не любите мира сего", т. е. старого мира, ближнего, в его разлагающемся образе: любите его в образе дальнем, хотя бы и казался призрачен этот образ. "Выше, чем любовь к людям, кажется мне любовь к... призракам, — говорит Ницше; — призрак, который скользит над тобой, брат мой, красивее, чем ты... Но ты боишься и бежишь к своему ближнему". Образ Воскресшего, призрачно возникающий среди рыбаков галилейских, не был ли этим стремлением к дальнему в сердцах апостолов? В проповеди Христа и Ницше одинаково поражает нас соединение радости и страдания, любви и жестокости. "Огонь принес Я на землю, Я — меч и разделение". "Подтолкни падающего", — мог бы сказать и тот и другой одинаково и по-разному оформить. Но смысл их не в форме; а в гипнозе переживаний, подстилающих форму.

Оба соединили кровь с вином, тяжесть с легкостью, его с полетом. "Бремя Мое легко", — заповедал Один. Заратустра, учитель легких танцев, приглашает нас вырастить кручи, чтобы образовались бездны, над которыми можно было бы танцевать. Но отсюда — бремя поднятия на кручи, отсюда — муки рождения легкости. "Создавать — это является все легким освобождением", но "для того чтобы созидаящий сам стал ребенком, снова родившимся, для этого он должен спуститься, стать также роженицей и желать болей роженицы". Вот какая легкость — легкость Заратустры: анестезия пробитых гвоздями ладоней — полет головокружительного страдания. Это головокружение в тяжести само углубления выразилось у Христа в том, что он ощутил в себе Бога: "Отец во Мне". Но Бог христиан — начало и конец всего. "Не смотрите, откуда вы пришли", — восклицает Ницше; поэтому восстает он на начало всего — старого Бога: преследует его и в его попытках загородить будущее.

Но для самого Ницше конец это — сверхчеловек, "сверхчеловек, а не Отец во мне", мог бы он воскликнуть и согласиться: "И я в нем". "Красота сверхчеловека спустилась на меня, как тень. Ах, братья мои! Какое мне дело до богов". Бог умер для Ницше, старый Бог с длинной седой бородой не существует: его убил "сквернейший" человек (как знать, не Вагнер ли, заставивший Вотана проделать тьму неблагоприятных проступков?). Старый Бог превратился для Ницше в того ребенка, которого собирается родить его душа. Но Христос, принявший в душу Отца, не превратил ли Он Отца еще и в своего ребенка — духа благодати, исходящего от Отца, Которого Он послал к нам. Себя называет Христос источником благодати, т. е. тем, кто дарит. "Но я тот, кто дарит, — воскликнул и Заратустра, — и чужестранец, и бедняк могут срывать плод с моего дерева".

Один как бы закликает нас: "Оставайтесь верными небу". — "Оставайтесь верными земле", — закликает другой и называет душу, это испарение тела, "лазурным колоколом неба". Когда говорит: "Оставайтесь верными земле", не договаривает "и небу". Когда Христос учит верности небу, Он вдруг останавливается, как бы не договаривает, вздыхает: "Многое имел бы Я вам сказать, но не поймете, а вот пошлю вам Духа Утешителя; Он наставит вас на всякую истину". И восхищенное духом христианство создает образ, к недосказанному вздоху Христа: град новый, Иерусалим, спускающийся с неба на землю. "Оставайтесь верными небу"... — "и земле", — утаил во вздохе Христос. "Новой земле", да "новой", — соглашается и Ницше; и оба говорят о мече и разделении.

Оба вкусили вина невыразимых восторгов и крови распятия крестного. Один учил о Себе, что Он — "Сын Божий и человеческий", другой учил о смене душ наших, превращенных Цирцеей прошлого в верблюдов, — о ребенке. Путь освобождения нашего назвал он превращением верблюда (носителя старых скрижалей) в льва, и льва (т. е. сокрушителя скрижалей) в ребенка, которого полюбил Христос: "Если не будете, как дети, не войдете в Царство Небесное"... "и земное", — не договаривает Он, но договаривает Откровение Иоанна. На острове детей зовет нас с собой Заратустра, омытый лазурью — чего? лазурью моря, лазурью неба, лазурью души? Не все ли равно, потому что земля, душа, небо — все это "мост и стремление к дальнему" — все это одно, как было одно для Христа "Он и Отец". Тут символика Евангелия, если разбить на ней кору мертвого догматизма, крепко срастается с символикой Ницше, совпадая в сокровенной субстанции творческих образов. И то, что утверждается этими символами под глубиной богоборчества, возносит нас на единственный путь, роковой и страшный. "Будете, как боги", — искушал Змей. "Неизвестно, что будем, — вздыхает в священном ужасе св. Иоанн, — знаем, что будем подобны Ему". "Вы — боги", — объявляет нам Ницше и сходит с ума. "Я — бог", — восклицает Кириллову Достоевского и застреливается. А мы стоим перед роковой, подступающей к сердцу тайной. И она смеется нам в душе, улыбается так грустно, красными полыхает на западе зорями. И там, на горизонте, стоят они, оба царя, оба — мученика, в багрянице и в тернии, — Христос и Ницше: ведут тихий свой разговор.

Отрицая "землю", Христос называет нас "сынами чертога брачного" и идет пировать с мытарями в Кану Галилейскую; и далее: сулит нам воскресение в теле. Отрицая небо, Ницше низводит его на землю. Утверждая небо, Христос возвещает нам, что его, как и землю, истребит огонь. Утверждая землю, вырывает землю Ницше у нас из-под ног. Мы

стоим на черте, отделяющей старую землю с ее небом, людьми и богами от... от чего? Этого не сказал Ницше. Расхохотался и замолчал. Говорят, накануне рокового дня своей болезни Ницше много и испуленно смеялся, лег спать, и... Ницше, перестал быть Ницше.

Куда унес он это дикое веселье, куда голубую свою унес он нежность? Он оставил нас перед загадкой, предвестием. В душе своей он унес то, чего никто не уносил.

Ницше стоит особняком не только от Канта, Бетховена, Гете. Но и Шопенгауэр, Ибсен, Вагнер не имеют с ним ничего общего, хотя их и соединяет подчас родственность философских идей. Но что для Ницше идеология?

Ницше пытается ассимилировать чуть ли не все философские, эстетические и художественные школы нашего времени. Забавно, что процесс усвоения Ницше в своих расстроенных желудках они выдают за одоление Ницше. Но это преодоление Ницше в области морали и художественного творчества носит скрыто реакционный характер: это — усвоение жаргона без душевного ритма, сопровождающего жаргон. Все повернули назад, все предали Ницше.

И одинаково забытый — не в багряницу, в зарю облеченный, стоит он перед современниками, одинаково противопоставленный гениям прошлого и настоящего. "Свет мой даю вам", — обращается он и к нам. Но мы говорим об "учении Фридриха Ницше" и не видим распятого Диониса в окровавленных ключьях риз. И с нами говорят его ученики — эти "высшие" люди, пришедшие к нему. Глядя на них, он мог бы сказать: "Все эти высшие люди, может быть, они еще пахнут? О, чистый воздух вокруг меня!.. Они еще спят, эти высшие люди, в то время, как "я" бодрствую; *это* не настоящие мои последователи. Не их поджидаю я здесь на своих горах".

Душу Ницше приводит к земле. Душа для него и есть тело, но тело, отряхнувшее пыль вырождения. Потому-то тело и есть душа. И, конечно, она не в совокупности психофизиологических свойств для Ницше. И еще менее понимает он душу спиритуалистически. "Чувство", т. е. эмпирика, и дух суть инструмент и игрушка: за ними лежит еще "*Само*". Совокупность ощущений есть для Ницше лишь методологическая оболочка как тела, так и души, т. е. пустая форма. Это не "*Само*". Дух, т. е. совокупность норм, предопределяющих и строящих бытие мира, не "*Само*". "*Само*" — телеснее духа и духовнее бытия.

Из-под ног — бытие, из сознания — дух вырывает у нас Ницше. Мы остаемся банкротами. Так ли? Бытие, как содержание сознания, и дух, как его форма, как чистый субъект, еще не есть "я" для Ницше. "Я" предопределяет и соединяет бытие и познание. Оно их творит. За пределами всех тех методов, с которыми мы подходим к Ницше, индивидуализм Ницше. "Индивидуальность" — самый этот термин употребляет Ницше в символическом, а не в методологическом смысле. Он вкладывает в него нечто совершенно неразложимое в методах науки и теоретической философии. Мы не знаем, был ли еще Ницше индивидуалистом в том смысле слова, который в него вложили мы.

Вообще сложна и запутанна проблема индивидуальности. Она преломляется в методах. Индивидуализм психики, по Геффдингу, имеет физическое выражение в сумме энергии, которой располагает организм в состоянии зародыша, во время развития, а также в органической форме обнаружения энергии. Такова эмпирическая формула взаимодействия души и тела. Вместе с Вундтом мы должны признать, что сумма физического обнаружения индивидуальности *менее* психического резуль-

тата этого обнаружения, открывающегося нам в представлении о нем как о нашем "я". Но, быть может, индивидуальность наша коренится в бессознательном. Но понятие о бессознательном есть понятие о предмете сознания — ни о чем более: так наше "я" становится величиной мнимой. "Я", как неразложимое единство процессов, за пределами эмпирической психологии. "Я" не есть нечто неподвижное, неизменяемое в пределах психологии. Наше "я" оживает в процессе деятельности. Нужны новые процессы: процессы творчества. Не всякое творчество созидает себя. Творчество, обращенное на себя, есть творчество ценностей для Ницше. В нем гарантия жизни всего человечества.

Теоретическая философия определяет "я" из противоположения его в "не я". Здесь "я" превращается в субъект, а "не я" — в объект. Современная теория познания и внешний, и внутренний опыт объединяет в мире объекта. Субъект оказывается чистой внеопытной нормой, устанавливающей и мир опыта, и методологические формы опытного познания, и категории разума. "Я", как чистый субъект познания, есть неощутимое, бессодержательное и даже, немислимое "я". Оно — предел мышления. Не таково "я" у Ницше. Оно соединяет познание с бытием в акте творчества. Бытие и познание есть уже процесс разложения творческой ценности в формах познания и чувственности. Творчество свободно от бытия, как от своей формы; но творчество свободно и от познания, ибо познание — форма творчества. Творчество есть соединение познания с бытием в образе ценности. И это-то творчество ценностей называет Ницше познанием, а себя — *познающим*, философом. Понятие познавания, как и всякое понятие, употребляет Ницше в символическом смысле. Мы уже видели, что в таком же смысле понимает он индивидуальность. Она для него ни лична, ни внелична, ни единична, ни всеобща, потому что категории всеобщего и единичного только методологические формы, а не теоретико-познавательные. Теория познания не дает нам прав говорить о всеобщих и единичных познавательных формах, а о *формах* всеобщего и единичного. Они предопределены нормой долженствования. Эта норма для Ницше лишь след, оставленный творчеством ценностей. Творчество и теория творчества для Ницше должна быть вне вопроса о том, творит ли ценности личность, собрание личностей или сверхличное начало. Иначе ценности попали бы во власть психологии, метафизики или теории знания, тогда как творчество, предопределяя сложнейшие проблемы познания с их ответами на то, что "я" и "не я", уж, конечно, свободно от психологии, замкнутой со всех сторон теоретико-познавательным анализом. Оттого-то психологические доктрины "личности", "индивидуальности", "души" или "тела" — за пределом тех горизонтов, которые признал Ницше своими образами и идеями. (Ведь в душе у него было все новое.) "Душа", "тело", "я", "не я" — но ведь он стоял за чертой, где все это отдельно. "Душа" — это голубой колокол неба: на небе земля, с моим телом и душой. "Ну, конечно, душа — это тело", — сказал бы он. "Тело" — но оно гниет, но его придавил дух, когда, из духа создали кандалы; тело — это новая плоть сверхчеловека. Все, что убивает во мне — ребенка, не я, но и я, — мост и стремление к дальнему. Вот что он сделал бы со всеми этими словами к ужасу систематиков, терминологов, методологов и теоретиков. Но Ницше до такой степени практик, что ему нет времени размышлять о том, в свете какой терминологии его воспримут. Он пользуется всеми средствами воздействия, чтобы внушить нам ту или иную ценность, — здесь наукой, здесь метафизикой, там — сладкой, сладкой песней своей. Он — символист, проповедник новой жизни, а не ученый,

не философ, не поэт: хотя все данные только философа, ученого или поэта у него были. Но то, что, заставляло его быть Фридрихом Ницше, проповедником новых ценностей, вовсе не было пестрой амальгамой из поэзии, метафизики и науки. Более других подобны ему творцы новых религий. Задача религии: так создать ряды жизненных ценностей, чтобы образы их вросли в образы бытия, преобразуя мир: не только создать в мире мир, но и путем таких-то манипуляций сделать его реальным себе и другим. Пусть наука и философия потом оформят нам созданные ценности, выведут причины, заставившие нас глядеть на мир преображенным взором: не анализ нашего преображения, не естественнонаучное изъяснение нам важно, а самый факт постижения себя и мира в нужном блеске. Все это будет потом, а пока творить, творить этот блеск звал нас Ницше, — ведь черная ночь вырождения обступила со всех сторон. Пусть ученый нам скажет впоследствии, что наш организм требует, самосохранения ради, чтобы мы преобразили наш взгляд на жизнь, философ напишет трактат о "власти идей", экономист объяснит нас социальными условиями среды, и трактат о дегенерации в связи с прогенерацией изготавит опытный психиатр. Все это будут, пожалуй, и точные методологические объяснения. Но истина вовсе не в точности: она в ценности. Мы живы цельностью постижения жизни, а не методологическим шкафом с сотнями перегородок. В каждой, пожалуй, найдем жизнь и себя в ней, изъясненных методологически. Множество методологических "я", методологических цельностей, — ни единой цельности живой. А ежели мы поверим, что жизнь и есть это множество нас самих, отраженных под разными углами, в ужасе воскликнем: но это будет хор методологических голосов, суетливо спорящих друг с другом. Крикнем — и распадемся на правильные квадратики по числу отделений методологического гроба.

Только в творчестве живая жизнь, а не в размышлениях над ней. "Я", — говоришь ты и гордишься этим словом, — восклицает Ницше. — Твое тело и его великий разум... не говорят "я", но делают "я".

Можно ли говорить "Учение Ницше о личности", минуя личность самого Ницше? Все учение и весь блеск переживаний ему нужен, чтобы создать себя в нужном и ценном образе. Этот образ в себе предощущает он как новое имя. К нему применимы слова Апокалипсиса: "Побеждающему дам вкушать сокровенную манну; и дам ему белый камень и на написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает" (Иоанн). Пересоздать небо и землю по образу и подобию нового имени — вот что хотел Ницше. Это значит: изменить в себе формы восприятия земли и неба: "И будет новая земля и новое небо". Тут слова его звучат как гремящие трубы ангелов, возвещающих в "Откровении" гибель старых времен, пространств и небес. Но гибель старых богов и ветхого человека возвещает Ницше. "Дальше идти некуда" — вот что говорит он.

Кто подобен безумцу сему в его кощунственной дерзости? Факелом своим поджигает мир, одной ногой стоя на тверди лазурной, ибо твердь уже как стекло, другой попирая землю, красным одетый зари хитоном. Кто подобен безумцу сему? Пришел к горизонту, клянется, что старая земля и старое небо уже миновали в его душе. Кто подобен ему?

Только раз в истории раздавались эти речи, когда поставили перед Каиафой безумца из Назареи. И тогда сказали: "Распни Его". И распяли.

И вот вторично в сердце своем распинаем мы Ницше, когда он склоняется над нами в царственной своей багрянице, шепча; "Как можешь ты обновиться, не сделавшись сперва пеплом?" Склоняется и зо-

вет: "Ты должен совершить набег на небо". Но мы убегаем от Ницше в прошлое, в книги, в науку, в историю — дальше, все дальше. И там встречаем другой образ, все в той же багрянице, и он говорит: "Царствие Божие восхищает силой". Так стоят они — багрянородные сыны человечества, и ведут свой безмолвный разговор: и хотя понимаем по-разному мы их слова, противопоставляя друг другу, но с обоих мы совлекли багряницу, обоих распяли в сердце своем.

"Еще один раз хочу я идти к людям: среди них я хочу закатиться; умирая, хочу дать им свой богатый дар". Кто это говорит — Христос? Нет, Фридрих Ницше. "Огонь принес Я на землю: о, как хотел бы Я, чтобы он разгорелся". Это говорит Ницше? Нет, Христос...

После Ницше мы уже больше не можем говорить ни о христианстве, ни о язычестве, ни о безрелигиозной культуре: все объемлет в себе религия творчества жизни... даже ветхих богов. Ницше понял, что человек уже перестает быть человеком, и даже образ бога к нему неприменим; эту страшную тайну носил он в себе и как мог он передать ее словами? Потому-то "Заратустра" его — ряд символов. Символы "не говорят" у Ницше: "они только кивают: глупец, — восклицает он, — кто хочет узнать от них что-либо". А учение его о "морали", о "добре и зле" и о "вечном возвращении" — это легкий покров, наброшенный на страшную тайну: если освободить этот покров учения от противоречий и тактических приемов изложения, за которые не стоит сам Ницше, от "учения", пожалуй, ничего и не останется. "*Ученые Фридриха Ницше*" превратится в андерсеновское царское платье: его вовсе не будет.

Останется сам Ницше. И он не учит, он, как и его символы, ничему не учит; но протянутой десницей он показывает на нас, шевелит устами: "Ты *это* знаешь, но ты этого не говоришь" ("Заратустра"). Что, что там говорит он?

Но он не говорит: он только кивает нам без слов.

Касаясь личности, подобной Ницше, в его творениях, я прохожу молча мимо самих творений; вот справедливый упрек, предъявленный мне! Надо же доказать, в самом деле, структуру его идей, — разобрать идеологию.

И я отказываюсь.

Повторять общие места об индивидуализме, имморализме, аморализме, морализме, а также оживлять в памяти все прочие "измы", указывать на влияние Вагнера и Шопенгауэра, качать головой при упоминании об имени Канта и, наконец, вытаскивать архив по вопросу о ссоре Ницше с Вагнером — все это известно мало-мальски интеллигентному человеку из дешевеньких компиляций, журнальных статей и прочих "*Божьей милостью открытий*".

Хорошо известна банальная формула философии Ницше, — вернее: *хорошо неизвестна*.

Чтобы иметь исчерпывающее представление хотя бы об основных тезисах его платформы, — нужно года изучать базельского профессора и внешне, и внутренне. Внешне: быть образованным классиком, основательно знать историю древней и новой философии и иметь серьезное представление о греческой и немецкой литературе. Внутренне: но вот для этого-то и нужно знать личность Ницше; или уметь ее живо воссоздать в себе самом (что не так легко, как думают ницшеанцы); или же съездить к тем лицам, с которыми связывала Ницше дружба. Следует также внимательно изучить сочинения Якова Бургхардта, во многом оживившие мысль гениального человека.

А находить в ницшевской идеологии все новые и новые стороны на это у меня нет бессовестности; это значит; приурочить колоссаль-

ное здание, им воздвигнутое, к тому или иному животрепещущему вопросу. Но приурочивать к тому, что полно *трепетанья* и только трепетанья — *не полета*, — приурочивать к современности, в которой все вопросы решаются *трепетом* это значит: — обрывать орлиные перья для украшения себя.

Отыскать *новое* у самого Ницше вовсе не составит труда: еще и теперь Ницше — неисчерпаемый источник, хотя вся наша эпоха — почерпнутая из него, все еще черпает воду его живую... столь обильно и столь легко, что у нас возникает сомнение: черпая из Ницше, не черпаем ли мы... мимо Ницше?

В каждом его афоризме концентрирован ряд мыслей, ряд переживаний, облеченных в небрежную форму: точно мудрец, путешествующий инкогнито, озадачит наивного попутчика, и тот не знает, имеет ли он дело с безумным, шутком или пророком.

Углубляясь в афоризмы, вы открываете почти в любом из них тернистый идеологический путь, Можно задавать читателю задачи на идеологическое построение, предлагая решить афоризм Ницше. Развертывая смысл афоризма, мы замечаем его двусторонность: в одном направлении растет его логический смысл; вскрываются сначала едва уловимые намеки на те или иные научные эстетические построения, вскрывается защита и критика этих построений; обнаруживается эрудиция Ницше, а также умение, где нужно, спрятать ее в карман; диалектика блещет — диалектика врага диалектики. В другом направлении разворачивается пафос, вложенный в любой афоризм; он указывает нам подчас на сокровеннейшие переживания самого Ницше, укрытые легким сарказмом или стремительным парадоксом. Все заковычивается в образной форме и подновится нам с пленяющей нас улыбкой тонкого эстета: афоризм становится эмблемой переживания; переживание — эмблемой мысли: и ни тем, и ни другим, но и тем и другим — вместе: символом становится у Ницше афоризм.

Потрудитесь теперь составить себе верное представление об этой идеологии; задача трудней, чем думают идеологи Ницше, приучившие нас с трогательной наивностью верить в то, что жиденькое *credo*, приписываемое ими Ницше, — действительно его *credo*. По крайней мере, я это испытал, прочитывая раз в седьмой "Заратустру".

Правильно понятое учение Ницше равняется банальной формуле, определяющей это учение, плюс той же формуле, преломленной сквозь сумму его афоризмов. Таковы чисто формальные затруднения для честного изложения Ницше; если к этому прибавить еще соображение о том, что к любому афоризму Ницше необходимы комментарии, что все комментарии эти могли бы составить десятки томов, а эти томы не написаны вовсе, то... лучше или формально изложить признаки, характеризующие писание Ницше, или вовсе не говорить о нем ничего. Сталкиваясь с Ницше, обыкновенно идут совершенно другим путем: не так его изучают: не слушают его в "*себе самих*"; читая, не читают: обдумывают, куда бы его скорей запихать, в какую бы рубрику отнести его необычное слово; и — рубрика готова: только Ницше в ней вовсе не умещается. Тогда поступают весьма просто и решительно. Обходя и исключая противоречия (весь Ницше извне — противоречие), не стараясь вскрыть основу этих противоречий или вскрывая ее не там, легко и просто *обстреливают* Ницше: и ветвистое дерево его системы глядит на нас, как плоская доска; затем проделывают с *доской* решительно все: или ее выкидывают, или сжигают, или прилаживают к домашним своим потребностям, или же заставляют молиться на деревянный идол; дере-

вянное ницшеанство, деревянная борьба с Ницше — вот что нас встречает на пути, к которому звал Ницше. Так поступают все идеологи, все популяризаторы: *плоская доска* из общих суждений о *свободе личности, о предрассудках морали* — вот что нас тут встречает; и эту-то *сухую древесину* навязали широкой публике как заправское ницшеанство!

Методологическая обработка тех или иных "*черт философии*" Ницше — вполне допустима; более того: желательна. Только не следует забывать, что тут мы анализируем Ницше вовсе не для живых потребностей души, а для решения вполне серьезных, почтенных, но академических вопросов; т. е. можно освещать проблему ценностей у Ницше в свете этой проблемы у Маркса, Авенариуса, Риккерта; но нельзя результатами такого сравнения выражать Ницше "*невыразимого*", молчаливо смеющегося нам.

Все же такая обработка плодотворнее и скромнее, нежели крикливое заявление о сущности идеологии ницшеанства, потому что идеология эта — не идеология вовсе. В первом случае изучаем мы самые клеточки древесины, образующей дерево ницшеанства, и вовсе не убиваем мы дерева; а вот если его обстругать, тогда — прощай, шелестящая крона афоризмов-листьев. Но стругали: будут и впредь стругать.

В свете теории Дарвина, как и в свете позднейших исследований в области классической филологии, в свете учения древнего Патанджали, как и в свете философов современного нам Риккерта, — не рушится дерево ницшеанства, окрашиваясь в закатные, ночные, утренние тона. И теория знания, и теория творчества, и теория происхождения греческих культов только углубляют поверхностно воспринятого Ницше. Касаться этого вопроса в короткой статье при всем желании (слишком много тут можно сказать) я не имею возможности: тут мы в центре вопросов, требующих жертвы многих поколений для решения, — но вопросов, которых нам никогда не избежать.

Я желаю лишь подчеркнуть, что когда речь идет о воззрениях Ницше, то мы имеем дело: 1) с системой символов, захватывающих невыразимую глубину души; 2) с методологическим обоснованием этих символов в той или иной системе знания; такое обоснование возможно, хотя и формально: все же *это "добрая"* ни к чему не обязывающая форма отношения к ницшеанству благороднее, безобиднее хатической метафизики популяризаторов, мнящих, будто они раскрыли *невыразимое* в Ницше; 3) кроме того, мы сталкиваемся с серией противоречивых мирозерцаний у самого Ницше, если будем развертывать идеологии его афоризмов, 4) наконец, перед нами сводка хорошо известных идей о сверхчеловеке, личности и вечном возвращении, в оправе популяризаторов — т. е. Ницше в деревянном гробу, мы — вокруг, и лектор, или писатель, вполуборот к нам: "Милостивые государи, учение Ницше в том, что 1) личность — свобода; 2) человечество явит сверхчеловека, 3) все возвращается"... Но первый пункт — многосмыслен и туманен, второй — смесь дурно усвоенного Дарвина с дурно усвоенной экономикой, пункт третий — математический парадокс, основанный на ряде погрешностей... И мы закапываем Ницше, насильно заколоченного в гроб, не подозревая, что живой он — не мертвый...

О, коварный популяризатор!

Я отказываюсь к нему присоединиться: не излагаю философского "*credo*" Ницше.

Задача моя — остановить внимание на личности Ницше; указать на то, что "*невыразимое*" у Ницше, характеризующее его как "*нового*" человека, словно предопределено всем развитием нашей культуры; что

его "*невыразимое*" — не его только, но и "*наше*"; только в эпоху, предшествовавшую появлению Христа, совершалось то, что совершается в глубине нашей души; только эта эпоха может навести нас на верный путь, по которому должны мы идти, чтобы понять Ницше. Храм новой души воздвиг Христос: и история повернула свое колесо; какой-то храм пытался выстроить Ницше, не потому, что хотел, а потому, что верно подслушал совершающееся в чутких душах, где все — обломки рухнувших ценностей.

Ницше первый заговорил о возвратном приближении Вечности — о втором пришествии — кого, чего?.. И сказал больше всех не словами; сказал молчанием, улыбкой — "*ночную песней*" и обручением с Вечностью: только от нее хотел он детей: и потому он хотел — вечных детей; и потому-то боролся с гробовым складом обломков, заваливших нашу душу, — боролся со всем *складом современности*. Не косметические румяна — краски его слов; песня о возможном счастье в лицо предстоящей смерти; но смерть нарядилась в его слова: перед нами косметика ницшеанства; и мы верим, что когда принимаем *его* — его принимаем, когда боремся — *с ним* боремся.

А лик его — все тот же — смеется и плачет, грозит и благословляет, вспыхивает криком и угасает в безмерном страдании: "Или, или, ламма савахвани!" Руки раскинутые — распятые руки — благословляют нас. Странен *жест*, с которым, непонятый, прошел он тут — среди нас: с таким жестом висят на кресте, но и возносятся; такой жест создает боль: но благословляет — он же; с ним молятся, им проклинаят...

Какой, там, стоит он? — Какой?

Если Христос распят человечеством, не услышавшим призыва к возрождению, — в Ницше распято смертью само человечество, устремленное к будущему: и мы уж не можем вернуться — мы должны идти на распятие — должны: смерть, тихо разлагающая нас, пока мы спим, распинает нас при нашем пробуждении, мстя за долгий сон: и борьба с ней — на кресте; мы должны идти к Голгофе нашей души, потому что только с Голгофы открывается нам окрестность будущего — должны, если вообще мы хотим будущего; и Ницше, сам распятый, зовет нас к нашему долгу: я не знаю более благородного, более страшного, более возвышенного пути, более вещей судьбы. Ницше сам себя распял.

Как знать, может быть, в его кресте возродится другой крест, собиравший вокруг себя народы и теперь... поруганный.

Крест Ницше — в упорстве роста в нем новых переживаний без возможности сказать им в ветхом образе вырождающегося тела.

С Ницше, мы или он без нас?

Нет, мы не с ним.

Мы уже предали его путь: в хорошо известные закоулки свернули мы, гибельные для детей наших. Нам было совестно свертывать с рокового, пути; потому описали мы порядочную дугу и оказались у родного очага в халате, в туфлях, со стаканом чая; а хитрую параболу, описанную трусливости ради, назвали мы преодолением Ницше, уверяя себя и других, что Ницше остался у нас за плечами: комфортабельное преодоление!

Вперед зовем мы: надо бы это *вперед* назвать *назад*.

И потому-то в другом "*назад*" — действительное "*вперед*"!

Маска и *лицо* встречает нас в Ницше: то *лицо*, то *маска* глядит на нас со страниц его книг; маска — экзотизм; лицо — стремление к дальним ценностям: к вечным ценностям, отошедшим от нас в даль прошлого и будущего. Куда идти — в прошлое или будущее? Но уходение

в прошлое — мнимое ухождение: оно — только предлог стояния на месте; и во имя действительного стремления к возрождению Ницше предаёт анафеме прошлое, в нём уловку *настоящего*, отказавшегося от борьбы со смертью — *настоящего без Голгофы*. От *настоящего*, именующего себя *прошлым*, — струится для него зараза и разложение: и вот в черной маске мстителя стоит он перед старыми ценностями. Сорвите маску с его слов — не увидите ли вы, что проклятие *старому* часто непонятая любовь: так люди, потерявшие близких, способны казаться равнодушными к тому, над чем сжимается их сердце.

Вся деятельность Ницше разбивается на два периода: декадентский и на период написания "Заратустры". Промежуточным периодом оказывается стремление Ницше опереться на социологические данные. Первый период окрашен влиянием Вагнера и Шопенгауэра: тут у него еще буржуазный склад мысли. Приветствуя пробуждение в культуре "духа музыки", он указывает на Вагнера как на знамение эпохи, как на провозвестника мистерии жизни. И незаметно для себя заслоняет мистерию жизни подмостками сцены: ритм становится у него судорогой. Гостеприимно принимает он смерть под свое покровительство в лице богоподобных мясников "Кольца" — на самом деле актеров, только актеров. Так пробуждение ритма смешивает он с вагнеровской позой — гениальной позой, но — позой. И вырастает для Ницше апофеоз безобразия — Вагнер. Тут осознает он в себе декадента: неспроста же проклял он Вагнера и его напыщенную риторику декадентства. Себя проклял в себе самом. "Ах, этот старый разбойник! — восклицает он по адресу Вагнера. — Он разгадал в музыке средство возбуждать усталые нервы, он этим сделал музыку больной". Возрождение духа музыки Ницше связал сперва с возрождением личности. Симптомом возрождения признал Вагнера, сумевшего, по его словам, "отравить болезнью даже и музыку".

Ницше пришел к музыке, анализируя дионисические культы древности. В истории развития человечества увидел он две силы: силу динамики и статики. Жизненный ритм личности отображается в музыке. Музыка взрывает в нас новые силы, но чрезмерный взрыв может разорвать и нас. И вот является миф — этот предохранительный клапан, закрывающий от нас музыкальную сущность жизни. Смена ритма мифическим образом, построенным и предопределенным ритмом, в истории человечества отображается по Ницше борьбой духа Диониса с Аполлоном. В трагедии образ налагается на ритм. Тут — своего рода приложение алгебры (ритма) к геометрии (мифу). Но образ в трагедии расчленяется: получается система образов, определяемая коллизией.

Образ, принявший в себя ритм, начинает питаться ритмом — размножается; образуется история развития образов. История развития образов — история развития религиозных культов; законы этого развития — законы развития религии; нормы развития впоследствии образуют религиозные догматы; приспособленные к познанию, эти догматы становятся идеями. Когда же идея становится центром общественной кристаллизации, она превращается в идею морали. Итак: творческий образ паразитирует на ритме; познание — на образе, мораль — на познании. У жизненного ритма разводится много паразитов — и он хиреет, а с ним хиреет и личность. Возвращая личность к ее музыкальному корню, Ницше опрокидывает религию, философию и мораль. Ницше, верно поставил вопрос; но, решая его при помощи Вагнера, оказавшегося *обманщиком*, он, в сущности, возрождал *не героя, а актера, не жизнь, а сцену*. Спихватившись, Ницше указывает на три поправки

к своей эстетике: 1) *чтобы театр не господствовал над искусством*, 2) *чтобы актер не возвращал художника*, 3) *чтобы музыка не обращалась в искусство лгать*.

И мы, поклонники "*декадента*", и только "*декадента*" Ницше, просмотревшие его призыв к здоровью, поступаем как раз наоборот: 1) превращаем театр в храм революцией на сцене: взрыв бутафорских огней, 2) падаем ниц перед режиссером, 3) раздираем себе уши лживой музыкой, хорошо еще, если Вагнером или Скрябиным (в чуме есть своя красота); нет, — мы раздираем уши Регерами, Штраусами, Дебюсси, способными симфонию превратить в *кавалерийский мари*. Уши наши достаточно разорваны: кто-то их еще разорвет?

Операционным ножом, случайно подобранным на пути, — биологией, отсекает Ницше себя от себя самого, связанного с передовыми дегенерантами своего времени — Шопенгауэром и Вагнером, — и создает "Заратустру". Здесь остается непонятым в наши дни. А из Ницше, декадента, вагнерианца и тайного пессимиста — партнера Шопенгауэра по игре на флейте, вырождающаяся буржуазия всех стран создала себе божка. Мило разделяет он с Вагнером тронное седалище. Воображаю себе тут гримасу живого Ницше. Все это относимо к рубрике: "*Сквернейший человек в роли Симеона Богоприимца*".

Три признака характеризуют для Ницше декадентство: ложная возвышенность, выдуманность и наивничанье. "Будем, блуждать над облаками, будем бороться с бесконечным, окружим себя великими символами", — смеется он, и добавляет: *Vumbum!*. И мы боремся с бесконечным, в спокойном кресле концертного зала; добрые простые, но смысленные люди в наши дни заявляют нам, что они идут "*к последнему кощунству*" (вчера они пописывали в газетах); и на них разрезают рты девицы а la Боттичелли (вчера мирно забавлявшиеся танцами) — сплошное "*vumbum!*"! Вместо того чтобы понять проклятие Ницше, точно предвидевшего за 25 лет степень нашей изломанности, мы, с хитрой улыбкой, почтительно выслушиваем проклятие: "великому человеку-де свойственны преувеличения!"...

Так-таки усаживаем Ницше рядом с Вагнером.

"Vumbum" — вот что мы сделали с Ницше.

Поэтом называем мы Ницше. "Только глупец; только поэт" — язвит Заратустру один волшебник. Мы даже способны, взвалить на плечи плоскую доску — систему Фридриха Ницше, — чтобы нести ее... в археологический шкаф культуры, в виде священной реликвии. Так спокойнее: а то *бревно* имеет способность бить по голове: *теория* Ницше оказывается *практикой*; вот чего мы боимся, запирая бревно на замок.

Ницше не перечисляет методологий, говоря о личности: перечислять когда пришло время *действовать*, — значит писать вилами по воде. "Идем, идем! — раздается возглас в "Заратустре" — Пора, крайняя пора".

"Пора, поздно: пора, — соглашаемся и мы, — пора... спать". Гасим свечу, завертываясь теплыми догматами.

Ницше не боролся с догматами в академическом споре: на войне, как на войне — он их обламывал. Только на завоеванной позиции поднимал забрало воина: тут он не доказывает; он говорит нам без слов, улыбается.

"О душа моя, теперь нет души, которая была бы любвеобильнее тебя... Кто мог бы смотреть на твою улыбку и удержаться от слез". "Не говори больше, выздоравливающий, — иди к розам, к пчелам, к стаям голубей!" Кто это говорит: Христос? Нет, Ницше.

7 Андрей Белый

И мы умолкнем; не будем говорить *об учении Фр. Ницше*. Где оно? Ведь *здесь* и сам он молчит: он улыбается, зовет; не доказывает — *показывает*: тут Ницше эзотерик, зовущий нас на оккультный путь; тут его "*йога*", его практика; он встречает нас громом и молнией; но и входящих в храм Деметры в ночь *Эпиптии* тоже встречал гром; этот гром — гром очистительный. "Хотите ли моей радости?" — спрашивает нас Ницше. И тот, кто *видит* его, *скажет* ему: "Иду за тобой, Равви!" Не напоминает ли тайная вечеря, которую мы начинаем тут с ним, иную вечерю, когда *Иной*, отдавая Себя, говорил: "Пейте от нее все: сия бо есть кровь Моя Нового Завета"... Далее — последнее испытание: ужас Голгофы и светлое воскресение преображенной личности.

У Ницше есть своя Голгофа.

Когда новообращенный говорит, что он нашел в *себе себя*, Ницше ему отвечает: "Так выдержи *себя* в Вечности, если ты — ты". Свою Голгофу индивидуализма, — эту гимнастику упражнений духа, — называет он "*вечным возвращением*".

"Вечное возвращение" — снаружи это детерминистический парадокс. Утверждение бессмертия этой жизни без всякой бутафории "инобытия". Здесь он как бы говорит нам: "Если ты силен духом и выдержишь самого себя, то я тебе открою, что восторг твой с тобой: восторг этой жизни; но только и есть у тебя эта жизнь во веки веков. Ну? Что осталось с твоим восторгом?"

Все повторяется. Сумма всех комбинаций атомов вселенной конечна в бесконечности времен; и если повторится хотя бы одна комбинация, повторятся и все комбинации. Но спереди и сзади — бесконечность; и бесконечно повторялись, все комбинации атомов, слагающих жизнь, и в жизни нас; повторялись и мы. Повторялись и повторимся. Миллиарды веков, отделяющих наше повторение, равны нулю; ибо с угасанием сознания угасает для нас и время. Время измеряем мы в сознании. И бесконечное повторение конечных отрезков времени минус течение времени, когда нас нет, создает для нас бессмертие, но бессмертие этой жизни. Мы должны наполнить каждый миг этой жизни вином счастья, если не хотим мы бессмертного несчастья для себя. Учитель легкости, Заратустра, требует от нас радостного согласия на это: в сущности, он надевает на нас багряницу адского пламени и коварно смеется при этом: это "не пламя, а лепестки красных роз". "Как? — мог бы воскликнуть убийца матери и сестры Александр Карр. — Бесконечное число раз я буду стоять над матерью с топором и потом всю жизнь носить с собой ужас раскаяния? Ты еще требуешь от меня и этот ужас превратить в восторг?" — "Да, — сурово ответит ему Заратустра-Ницше. — Я этого требую: или не вкусишь ты моего здоровья!" Но "иго мое легко есть", мог бы прибавить он, спрятав улыбку. И от всякого, кто ужаснется тяжестью предложенного искуса, Ницше отвернется, превратясь в сухого, безукоризненно вежливого, безукоризненно чисто одетого профессора классической филологии. В цилиндре, с красным сафьяновым портфелем (так он ходил) пройдет мимо, быть может, на лекцию. Вл. Соловьев не узнал в этой маске великого тайновидца жизни: указывая на "*Ницше в цилиндре*", он обмолвился презрительным "сверх-филолог", как обмолвливаемся мы в сущности презрительным "только поэт". И проглядываем его сущность. Но если был у нас хотя бы один момент безумного увлечения Ницше, когда комната шаталась и, отрываясь от "Заратустры", мы восклицали: "Разве это: книга?" — как знать, может быть, в этот момент тень Фридриха Ницше склонялась над нами шепча дорогие, где-то уж прозвучавшие слова: "Видите, это — я. Вскоре не

увидите меня. И потом вновь увидите меня, и радости вашей никто не отымет от вас". Наша эпоха его не видит. Наиболее верные отступились от него. Видим Голгофу смерти: на ней — распятого Фридриха Ницше, сумасшедшего экс-профессора. Но наступит день: лопнут мыльные пузыри quasi-преодолений Ницше современными модернистами. Новые люди останутся перед старым буржуазным болотом... Тогда новые люди увязнут в болоте, которое начинает и теперь уже присасываться к ним. Но, быть может, услышат они пение петела: поймут, что предали они вместе с Ницше. В тот час смертельной тоски обернутся к своему учителю. И его с ними не будет.

Но, быть может, услышат они легкое дуновение: "Вновь увидите Меня: и радости вашей никто не отымет от вас". Тогда встанет меж нами Ницше, воскресший: "Был мертв — и вот жив". Далекomu будущему протягивал руки, в далеком будущем он воскреснет. И в далеком будущем к именам великих учителей жизни, создавших религию жизни, человечество присоединит имя Фридриха Ницше.

В сущности, путь, на который нас призывает Ницше, есть *"вечный"* путь, который мы позабыли: путь, которым шел Христос, путь, которым и шли и идут *"раджьйоги"* Индии.

Ницше пришел к *"высшему мистическому сознанию"*, нарисовавшему ему *"образ Нового Человека"*.

В дальнейшем он стал практиком, предложившим в "Заратустре" путь к телесному преображению личности; тут соприкоснулся он и с современной теософией, и с тайной доктриной древности.

"Высшее сознание разовьется сперва, — говорит Анни Безант, — а затем уже сформируются телесные органы, необходимые для его проявления".

Под этими словами подписался бы Ницше.