

## ИСКУССТВО

— Искусство есть искусство жить.

Так я определяю искусство. Имею ли я право так определять искусство?

Определение мое — определение ли?

Что значит определить?

Определить высказанное суждение — значит указать на отношение между понятием предмета и понятием предиката. В данном случае понятие "искусство" есть ограничение более общего понятия; более общее понятие есть понятие об умении жить.

Я должен определить искусство *умением жить*.

*Уметь жить*, говорю я и понимаю смысл этих двух слов. *Уметь жить*, читаете вы мои слова и понимаете их. Сочетание слов, соединение их понятно. Но сами слова, понятны ли они?

Что есть *умение*? Что есть *жизнь*?

*И* вот уже отчетливость понимания пропадает. " $X + Y$ " — понятно, наглядно; " $X$ ", " $Y$ ", порознь взятые, глядят на нас как загадочные сфинксы.

Так всегда: сочетание слов приближает конкретный, невыразимый в терминах, переживаемый смысл слова; разъединение слов есть разложение некоей цельности, разложение переживания, связанного с определенной группой слов; определение слов группы есть уже разложение группы, разложение переживаемого смысла, превращение представления в понятие. Здесь цель переносится на слово, слово становится целью

определения; прежде оно было средством выражения переживаемой цельности.

Переживаемая цельность жизни разлагается познанием. Познание разлагается жизнью.

Определение *умения жизни* определением понятий *жизни*, *умения есть* неумение жить, умерщвление жизни, потому что для точного определения этих понятий я должен отдать свою жизнь решению тончайших методических проблем знания без надежды решить их.

Я должен пропустить слова сквозь призмы разнообразных научных и философских дисциплин.

*Жизнь* — это физико-химический процесс, т. е. процесс образования ж обмена белковых веществ. Но процесс образования белковых веществ не определила химия.

*Жизнь* — это совокупность норм поведения, предопределяющих теоретические вопросы разума. Но совокупность норм и самое предопределение теоретических форм знания все еще этическая проблема.

*Жизнь* есть связь переживаний, но законы связи неизвестны.

*Жизнь* есть внутренне осознанная причинность, *жизнь* — реальная целесообразность и т. д. и т. д.

Так определим мы жизнь — методологи, теоретики; все тут — определение неизвестной величины труппой неизвестных величин.

Так же определим мы "*умение*"; и так же определение это — эквилибристика неизвестными величинами.

Потом мы соотнесем обе группы неизвестных величин, и это возведение неизвестного в квадрат создает иллюзию, будто мы что-то определили.

Многотомный трактат даст отчет нашему сознанию о степени нашего незнания. И это знание о незнании называем мы познанием.

Нам все кажется, что, если мы откровенно признаемся в невозможности что-либо понять в терминах науки, мы зарекомендуем себя как дикари. Если же мы изложим любой вопрос так, чтобы всем стало ясно, что один путь исследования так-то не отвечает на вопрос, а другой не отвечает на этот вопрос иначе, то это уже знание.

Так цель познания, его содержание превращается в метод. Что есть жизнь? Метод суждений. Что есть истина? Метод трактовать методы.

Эта особенно тяжкая форма хронического незнания, незнания по пунктам, есть предмет гордости нескольких теоретико-познавательных школ.

Чем отличается просто незнание от теории незнания... виноват — от теории знания?

Тем, что просто незнание скромно, а незнание, забронированное нормами, выглядит рыцарскими доспехами; доспехи эти образуют контур рыцаря... без рыцаря.

Сегодня это — страж, охраняющий храм познания от базара всезнания, завтра это — пугало, продаваемое на том же базаре по дешевым ценам.

Но вернемся к предмету.

"*Надо уметь жить*", — утверждаю я. "*Надо уметь жить*", — утверждаете вы.

Что есть жизнь?

"*Жизнь — это совокупность норм практического разума*", — утверждаю я.

"*Жизнь есть физико-химический процесс образования и обмена белковых веществ*", — утверждаете вы.

Мы уже не понимаем друг друга: наше согласие оказалось фиктивным; или согласие коренилось не в сходстве методических определений, а в чем-то ином.

Во всяком случае, мы должны друг друга понять, мы должны взаимно усвоить термины или вовсе отбросить определение жизни. В первом случае процесс понимания коренится в процессе осознания переживаний. Во втором случае понимание коренится в темной ночи сознания.

В первом случае я должен рекомендовать читателю список книг по теоретической философии для того, чтобы понятия "*совокупность*", "*норма*", определяющие жизнь, были понятны в точнейшем смысле этих слов; далее: я настоятельно потребую от читателя знания обеих "*Критик*" Канта для понимания того: 1) что есть разум? 2) что есть практический разум? Предложенный список книг вызовет новые списки. Читатель должен засесть за целую библиотеку; читателю не избежать "*Commentar zu Kant*".

Пусть читатель не сердится; ведь и его определение жизни как физико-химического процесса погонит меня в аудитории и лаборатории, где почтенные мужи познакомят меня с теоретической химией и физикой; и далее: химия органическая от меня не убежит, точно так же, как и физиология.

Наше определение жизни отсрочится на несколько лет; наконец мы встретимся: я — во всеоружии точного знания, вы — во всеоружии теории знания. Взаимное понимание обеспечено, согласия — еще нет. Отношение точного знания к теории знания выдвинет вопрос о взаимоотношении и критике методов.

И вот спор наш откладывается еще на несколько лет.

"Это шарж, — негодуете вы, — утверждение и обоснование суждения годами невозможно. Ведь тогда пятиминутная речь, логически обоснованная, требует целой жизни для обоснования". — "Да, — утверждаю я, — если обосновывать, так обосновывать; всякое же иное обоснование есть смешение внутреннего чувства с общими, непроверенными местами, т. е. ряд вековых ходячих заблуждений, утверждаемых истинами дурным вкусом".

Или знать, или вовсе не претендовать на знание: не смешивать. Любое житейское суждение, которым обмениваемся мы друг с другом в обманчивом предположении, будто мы понимаем суждение, влечет нас к анализу, т. е. к незнанию. Вся наша жизнь — десяток обманных суждений, плодящих химеры. Проверка же этих суждений заняла бы всю жизнь — и не хватило бы жизни!

Проверка суждений о жизни вместо жизни — вот удел познающего. И я утверждаю жизнь, т. е. я отрицаю познание как цель,

А поступаю так, я утверждаю незнание.

Всякий поступает, как я, но не всякий сознается в этом.

Тут мы все возвращаемся к познанию переживанием, махнув рукой на точность определений. Все поступают так, но не все сознаются: для такого признания требуется либо голубиная простота в вопросах познания, либо змеиная мудрость методолога, не потерявшего ценность жизни.

И змеиная мудрость подстиляет подчас теоретический анализ, но, к сожалению, к этому свойству змеи присоединяется подчас и коварство. Змея еще — и ядовитая змея, она сохраняет жизнь для себя и отравляет ее для других; отравлять жизнь другим — в этом сладострастие гносеолога.

Александр Великий неуч по сравнению с Кантом; однако творчество его воли воздвигало и сокрушало царства, когда бурей прошел он по Азии.

Мы можем соглашаться с "Критикой" Канта, но мы не можем отрицать, что Кант в своем кабинете был восьмым книжным шкафом среди семи шкафов своей библиотеки. И вот мы ставим вопросы. Может ли книжный шкаф обладать личным творчеством?

Царство Александра рухнуло вслед за ним. Кант отравляет синильной кислотой интеллигентную вселенную вот уже сто лет.

Кто более разрушителен?

Знание о незнании опаснее незнания.

Было ли личное творчество жизни в Канте? Быть может. Но и факир, десятилетия костенеющий на камне, творит для себя в жизни жизнь. Смысл жизни не в объекте ее, а в объективируемой личности.

Может быть, Александр ощущал в себе творческую пустоту.

Творчество жизни есть тайна личности: объективные цели жизни (созидание науки, искусства, общества) — внешние эмблемы творческих тайн, переживаемых лично. *Умение жить* есть индивидуальное творчество, а общеобязательные правила жизни — маски, за которыми прячется личность. Жизнь, осознанная в законах, есть веселый маскарад, где откровенное признание темноты жизни есть добрая маска, а утверждение норм есть маска злая.

*Жизнь есть личное творчество.*

Умение жить есть непрерывное творчество: это мгновение, растянувшееся в вечность: условия внешней необходимости разрывают творческий ряд и мгновение. Вечность распадается на водопад миггов, образ жизни распадается на тысячи образов, форма жизни — на тысячи форм.

Эти формы тогда — формы искусства, т. е. обломки единой формы; единая форма — творчески прожитая жизнь.

Творчески прожитая жизнь есть жизнь, в которой расплавлена, как в свободе, необходимость, или это есть жизнь, из которой необходимость изъята вовсе. Во втором случае я сжимаюсь, убегаю от условий необходимости в бесконечный покой, в оцепенение: таков факир, останавливающий дыхание; таков Кант, пишущий "Критики", заостеневший в кресле: хорошо было ему предписывать нормы морали, когда он убежал от всякой морали, превратив линию своего творчества, линию личной жизни, в точку кабинетного сидения. Он писал для факиров — не для людей; он не нуждался в морали, ибо он был вне действия; между тем яд его слов простирался на действие. Факиры те молчали; они были откровенно немые; Кант — говорил: он — немота в маске из слов: злая маска.

Если я хочу расплавить действие закона в действие свободы так, чтобы свобода и закон соединились в одно, я вступаю в борьбу с косным образом жизни; эта борьба — трагедия.

Творчество мое — бомба, которую я бросаю; жизнь, вне меня лежащая, — бомба, брошенная в меня: удар бомбы о бомбу — брызги осколков, два ряда пересеченных последовательностей; осколки моего творчества — формы искусства; осколки видимости — образы необходимости, разрывающие личную мою жизнь.

Разнообразие форм (т. е. я, разорванный вовне, и мир, разорванный во мне) — это столкновение форм жизни с формами творчества, т. е. природа в законах и свобода в формах; свобода в формах — вот первичное определение форм искусства. То, что отъединяет цельность моего "я" от цельности моего "не я", есть изделие; отношение "я" к "не

"я" есть вхождение "я" в "не я", и обратно: "я" становится "не я" как творческое изделие; "не я" одушевляется в "я" как изделие же.

Форма искусства — это арена борьбы, где "я" защищает свою свободу; трагедия — вот условие эстетического творчества.

Искусство жить есть эстетическое творчество во внешнем определении его. Внешность жизни есть материал творчества при внутреннем определении ее.

Искусство жить есть искусство продлить творческий момент жизни в бесконечности времен, в бесконечности пространств; здесь искусство есть уже соиздание личного бессмертия, т. е. религия.

Вторжения личного творчества в условия необходимости — вот что есть форма; опять-таки допустимое определение искусства; условие этого вторжения (преодоление сопротивления, борьба) — трагедия; ступени преодоления трагедии — ступени религиозного развития. И обратно: религия в процессе завоевания мира есть трагедия; трагедия в процессе возникновения есть мифическая песня (т. е. поэзия и музыка); песня — форма искусства.

Искусство всегда трагично; трагедия — религиозна; таково углубление искусства извне вовнутрь. Религия всегда трагична; трагедия всегда есть форма искусства: вот ход творчества изнутри вовне.

Жизнь — равнодействующая этих двух направлений, в ней борьба двух стремлений: извзять полет в камне и обратно: заставить камень лететь. Последний вывод первого стремления: жизнь — это мертвое изделие, где делатель отсутствует; вывод из другого стремления: жизнь.

— это делатель в разнообразии проявлений. Жизненный вывод из первого стремления: личная *смерть*. Из второго: вознесение камней земли и всего, что стало землей, то есть восстание из мертвых.

Жизнь — борьба уже мертвеца с уже воскресшим. Религиозный символ этой борьбы: борьба человека, ставшего Богом, с образом мертвой, ископаемой формы. Эта ископаемая форма есть как бы палеонтологический птеродактиль\*, воссозданный личным творчеством, как дракон.

Бог, как *иной* человек; черт, как дракой, т. е. ископаемый предок: птеродактиль.

*Жить* — значит *уметь*, знать, *мочь* (Können).

*Уметь*: т. е. уметь бороться с тысячелетиями прошлого.

*Знать*: т. е. видеть образ моих стремлений, будущее; такое знание не есть знание о незнании (методика), но желание личного бессмертия.

*Мочь*: т. е. дерзнуть вступить в бой с обнимающим меня моим прошлым (природой, из которой в моем представлении я возник); мочь — это значит восхищаться образ моих стремлений, быть восхищенным, восхищаться, т. е. радоваться дерзновению: мочь — это быть героем.

Я, видимо, разлагаюсь в методах разложения видимости. Сложить себя самого из бесконечных рядов незнания — вот моя задача; *мочь* — значит *мочь воскреснуть*: вот цель жизни.

И оттого-то жить — значит *уметь, знать, мочь, быть искусным*; и оттого-то умение жизни есть корень всяческого искусства. Это умение и есть жизненный ритм.

*Знание жизни есть умение сохранить всякую жизнь (мою, чужую, родовую)*: вот где соединяется с жизнью корень искусства. Искусство

\* Птеродактиль — ископаемая крылатая птица.

поэтому глубоко жизненно; роль его — целебная роль. Искусство есть начало, созидающее личность; созидание личности в ее форме в ее переживании; в теле, как и в духе.

И оттого-то среди многообразных форм искусства скульптура есть форма, изображающая ритм тела, а музыка — ритм духа.

Но скульптура и музыка возникают в позднейшей стадии жизни в эпоху отделения искусства от коренных и прямых целей жизни, в эпоху разложения форм; эта эпоха есть всегда показатель разложения первобытной личности. Есть в истории человечества две эпохи, когда форма искусства еще не существует как нечто само в себе замкнутое и когда под искусством мы понимаем некоторую форму, существующую отдельно от жизни.

Беру пример: естественная импровизируемая песнь — вот форма которая непосредственно сливается с жизнью, вытекает из жизни; топор, украшенный резьбой, — другой вид естественной формы искусства. Но лирический дифирамб, подчиненный правилам метрики, но барельеф украшающий портик храма, — все это искусственные формы, т. е. формы искусства в нашем смысле.

Почему же искусственные формы сменили прежние формы творчества?

Потому что жизнь в прежнем смысле перестала быть жизнью. Жизнь, воспринимаемая нами, есть жизнь раздробленная: жизнь в многообразии форм, где ни одна форма не дает полноты, цельности, единства.

И потому-то цельность жизни, единство ее, есть вывод нашего сознания; цельность жизни есть всегда отвлечение от форм. Цельность жизни дается нам в понятии, но не в переживании.

Я переживаю обрывки цельности. Лишь воспоминание мое связывает пережитое. И форма связи умозаключений, и сумма умозаключений — жизненный опыт, и единство опыта — теория.

В теории я постигаю цельность жизни, связность ее; на практике я всегда в бессвязности бытия, в хаосе мыслей, чувств, поступков, разбитый на бесконечность форм, потерянный в формах.

Не то было в эпоху доисторическую.

Не существовало тогда многообразия и социальных, познавательных эстетических форм. Человек в лесу, человек и природа — вот единственная форма жизни: человек боролся, вместо того чтобы познавать; борьба за существование — вот единственное условие жизни; победа над смертью в каждый данный момент жизни — вот единственное условие познания; трагический смысл этой борьбы — вот эстетическая форма переживании.

Социальная, эстетическая и познавательная формы жизни соединялись в творчестве.

Жизнь была творчеством. Жизнь была высоким искусством личности (трагедией), жизнь была вместе с тем и познанием.

И потому-то цельность жизни переживалась в каждом мгновении; эта цельность никогда не осознавалась.

Доисторическая эпоха созидала личность. В отвлеченном сознании доисторического человека плавало в хаосе; в сознании жизни доисторический человек был целостен, гармоничен, ритмичен: он никогда не был разбит многообразием форм жизни; он был сам своей собственной формой. Сознание жизни определялось творчеством.

Где теперь цельность жизни? В чем она?

## СИМВОЛИЗМ КАК МИРОПОНИМАНИЕ

### 1

Еще недавно думали — мир изучен. Всякая глубина исчезла с горизонта. Простиралась великая плоскость. Не стало вечных ценностей, откровенных перспектив. Все обесценилось. Но не исчезло стремление к дальнему в сердцах. Захотелось перспектив. Опять запросило сердце вечных ценностей.

В ту пору зияющий провал разверзся между чувством и разумом. Трагический ужас разлада из глубин бессознательных дорос до поверхности сознания. Беспринципный скептицизм явился следствием неумения сохранить вечные ценности при невозможности обходиться без них. Философия Шопенгауэра носила черты отрицания. Многих она привлекла тогда. По мере того как обнаруживался пессимизм, все большее облегчение ощущалось в откровенном признании всех ужасов бытия. Оказалось бытие призрачным. Глянула сквозь него черная тьма. Лихорадочную напряженность сменило созерцательное бездействие. Русло жизни отхлынуло в сторону. С ревом и грохотом мчалась по нем колесница пошлости.

Была своеобразная ценность в этом созерцании. Пессимизм, введенный в принцип, притуплял жало разочарований. Человек, отходивший от жизни, грустно задумывался, очарованный величием собственного трагизма. В бездейственности собирались потраченные силы. Подавленная личность начинала расправлять свои крылья. В незаметной эволюции от пассивности к активности, от пессимизма к трагизму звучал нам первый трепет, звучало первое биение этих крыл.

Когда убаюканный видениями засыпает, это — видимость смерти. Это — подкрепляющий силы сон. Таким сонным забытием, чреватых последствиями, было увлечение европейского общества философским пессимизмом. И вот когда мрак закрыл им глаза — этим увлеченным, — кто-то из них выкрикнул странно прозвучавшие слова: "Время сократического человека прошло: увенчайте плющом чело ваше, возьмите в руки тирсы и не давитесь, если тигр и пантера, лапаясь, лягут у ваших ног, ибо вы должны стать свободными. Вы должны сопровождать дионисианское торжественное шествие от Инда до Греции. Вооружитесь на жестокую борьбу, но верьте в чудеса вашего Бога" ("Происхождение трагедии"). Необычайно раздались эти слова. Кто понял их? И, в воздухе быть может, с этого момента стали носиться предчувствия будущих откровений. Стал ветерок обдувать спящих. Тронулись неподвижно-манящие, сонно-сладкие грезы. Заря зажглась.

Пессимизм оказался горнилом, сжигающим пошлость. Шопенгауэр различием форм познания наглядного, созерцательного, интуитивного от познания мыслящего, отвлеченного и предпочтением, отданным первой форме, не только обосновал в противовес методу логическому метод символический, но и предоставил возможность в будущем придать все значение этому методу. Если философия всецело подчинена отвлеченному познанию, Шопенгауэр — последний философ. В Шопенгауэре начало конца философии. Был вскрыт источник сверкающих сущностей — и побледнели воздушные замки мысли.

Сведение на нет вопросов философских не указывает еще на победу научного позитивизма. Перед нами не здание, увенчанное куполом, а только многоэтажные стены без крыши, обезображенные лесами.

Столетия верили в возможность научно-философского решения вопросов бытия. Сколько титанов воздвигало твердыню, чтобы взобраться

на нее. Или времена борьбы между богами и титанами опять повторились? Или опять они низвержены в Тартар? Где оно — наше прошлое? Почему земля заколебалась под нами? Откуда эти невольные слезы? Дорогие имена, дорогие заблуждения! Точно сидишь в уютной рыбака перед отправлением в путь. Море шумит. Ветер и ливень глаза слепят. В последний раз перед старым рыбаком, в последний пожимаешь мозолистую руку. Уйдешь и не вернешься обратно. В путь пора.

Шопенгауэр — вершина, на которую восходят встающие над сонностью жизни. Он — острие, через которое перекрещиваются два направления, огневеющие вечной жизненностью. Скрещиваются, чтобы сейчас же разойтись опять. Это — философский рационализм, переходящий в религиозно отвлеченный пантеизм и эмпиризм, преображенный в индивидуализм мистически-пророческого оттенка. Таковы оба направления по ту сторону критицизма, на границе с символизмом.

Ницше и Гартман прошли сквозь Шопенгауэра. В нем соприкоснулись. И разошлись безвозвратно.

Исследуя начало видимости (представление), Ницше ему противопоставляет оргиастическое начало, разрушающее иллюзию (волю). Слияние этих начал в трагизме уничтожает шопенгауэровскую антиномию между волей и представлением в личном начале человека. Бессознательное, по Гартману, лежит глубоко в природе человека. Оно никогда, не ошибается. В нем В. Соловьев видит узел между Богом и человеком. В бессознательном мы тоже имеем слияние метафизической воли с миром явлений. Исторический процесс, по Гартману, не бесцелен. Его цель — обнаружение всеединого духа. Ницше выдвигает целью исторической эволюции проявление *всеединой личности, сверхчеловека*. *Вопрос же о проявлении в личности всеединого духа указывает истории путь к богочеловечеству*. Владимир Соловьев, определяя церковь как богочеловеческую организацию, стремится к примирению между наукой, философией и религией. Приблизительно подобны же задачи теософии, с отдельными положениями которой можно спорить. С общим руслом ее приходится считаться как с вполне установившимся направлением, недавно возрожденным и пустившим корни.

Познание формально-логическое, описав круг, в своем развитии дало свободу символизму. Познание, совершающееся в процессе символизации, есть познание гениальное, по Шопенгауэру. Вслед за кризисом мысли искусство неизбежно должно было выступить на смену философии, как руководящий маяк человечества.

Идея — ступень объективизации воли. Воля — глубочайшее начало бытия. Если это то, что, открываясь в глубинах духа, влечет к звездному, раскрывает черные пропасти духа, озаряет провалы лучезарным, — если это то, — определение глубочайшего начала бытия как воли неудачно. Это нечто отличное от нашей воли, мерцающее в ней по временам. Это в воле воля. Смешением личной воли с волей мира Шопенгауэр, несомненно, гипертрофировал личную волю. То, что в воле приходит и уходит, озаряет и гасит, — то сущность. То же, что, оставаясь неозаренным извне, угнетает стихийностью хаоса, — не есть сущность. Это — граница видимости, отрицательное определение сущности — личная воля. Сверхличное родовое начало обуславливает личность. Это мировое начало должно быть безусловным началом. Как такое, оно объемлет формы познания. Если общая форма познания — распадение на субъект и объект, на представление и волю, то безусловное покрывает и волю, и представление. Таково его формальное определение. Таково бессознательное Гартмана.



Идея — не понятие. Как выступление бессознательного в видимость, она упраздняет условное деление на объем и содержание. С увеличением объема понятия уменьшалось его формальное содержание. В идее этого нет. Определяемая от противного, идея изменяет обратное отношение между объемом и содержанием в прямое. Идея — ограничение безусловного. Если безусловное носит характер единства, то выступление его в видимость ограничено множественностью ступеней. Отсюда множественность идей. Возможно говорить о родовых и видовых идеях. Родовые идеи интенсивнее видовых. С устранением противоположности между объемом и содержанием родовые идеи различимы от видовых степенью интенсивности. Интенсивность эта выражается степенью влияния их на нас.

Для познания идей необходимо представление. Если время есть форма, систематизирующая представления о внутренних чувствах, то созерцание временных идей интенсивней влияет на нашу душу. Можно поэто условно говорить о большей интенсивности временных идей. Временные идеи поэто суть родовые относительно пространственных. Содержание искусства — познание идей. Временные формы искусств дают существеннейшее познание. Вот почему музыкальные идеи — существенные символы.

Эти — идеи родовые сравнительно с идеями прочих искусств. Вот почему можно говорить о музыкальности образов, а не обратно. Образная музыка ничего не прибавит к выражаемым образам. Вот почему можно говорить о музыкальном корне всех искусств. Можно говорить о духе музыки в скульптуре, а не обратно. В музыке наибольшее приближение глубин духа к поверхностям сознания.

Не событиями захвачено все существо человека, а *символами иного*. Музыка идеально выражает символ. Символ поэто всегда музыкален. Перевал от критицизма к символизму неминуемо сопровождается пробуждением духа музыки. Дух музыки — показатель перевала сознания. Не к драме, ко всей культуре обращен возглас Ницше: "Увенчайте плющом чело ваше, возьмите в руки тирсы и не дивитесь, если тигры и пантеры, лапаясь, лягут у ваших ног... Вы должны сопровождать дионисианское торжественное шествие от Инда"... Современное человечество взволновано приближением внутренней музыки к поверхности сознания. Оно захвачено не событием, а *символом иного*. Пока *иное* не воплотится, не проявятся волнующие нас символы современного творчества. Только близорукие в вопросах духа ищут ясности в символах. Душа не звучит их — не узнают они ничего.

К тому, что было прежде времен, к тому, что будет, обращен символ. Из символа брызжет музыка. Она минует сознание. Кто не музыкален, тот ничего не поймет.

Символ пробуждает музыку души. Когда мир придет в нашу душу, всегда она зазвучит. Когда душа станет миром, она будет вне мира. Если возможно влияние на расстоянии, если возможна магия, мы знаем, что ведет к ней. Усилившееся до непомерного музыкальное звучание души — вот магия. Чарует душа, музыкально настроенная. В музыке чары. Музыка — окно, из которого льются в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия.

Искусство есть гениальное познание. Гениальное познание расширяет его формы. В символизме, как методе, соединяющем *вечное* с его пространственными и временными проявлениями, встречаемся с познанием Платоновых идей. Искусство должно выражать идеи. Всякое искусство по существу символично. Всякое символическое познание идейно.

Задача искусства, как особого рода познания, неизменна во все времена. Меняются способы выражения. Развитие философского познания доказательством от противного ставит его в зависимость от познания откровением, познания символического. С изменением теории познания меняется отношение к искусству. Оно уж больше не самодовлеющая форма; оно и не может быть призвано на подмогу утилитаризму. Оно становится путем к наиболее существенному познанию — познанию религиозному. Религия есть *система последовательно развертываемых символов*. Таково ее первоначальное внешнее определение. Совершающемуся перевалу в сознании соответствует изменение способа выражения символов искусства. Важно бросить взгляд на характер этого изменения.

Характерной чертой, классического искусства является гармония формы. Эта гармония накладывает печать сдержанности в выражении прозрений. Гете и Ницше часто об одном. Где первый как бы случайно приподнимает угольщик завесы, обнаружив глубину, второй старается выобрести глубину на поверхность, усиленно подчеркивая ее феноменальное обнаружение. Гениальные классические произведения имеют две стороны: лицевую, в которой дается его доступная форма, и внутреннюю; о последней существуют лишь намеки, понятные избранным. Толпа, довольная понятным для нее феноменизмом событий, рисовки, психологии, не подозревает внутренних черт, которые служат фоном описываемых явлений; эти черты доступны немногим. Таков аристократизм лучших образцов классического искусства, спасающегося под личиной обыденности от вторжения толпы в его сокровенные глубины. Такие образцы суть источники и глубины, и плоскости одновременно. Здесь удовлетворяется и масса, и избранные. Такая двойственность неизбежно вытекает из самой двойственности критицизма она образуется также от нежелания гениев, чтобы их символы служили предметом догматических кривотолков рационализма, утилитаризма и т. д. Здесь и презрение к "*малым сим*", и аристократическая ирония над слепыми, которые хотя и не видят, но хвалят, и кокетство перед избранниками духа. "Фауст" понятен всем. Все единогласно называют "Фауста" гениальным произведением искусства; между тем теософские бездны "Фауста" часто скрыты от современных любителей всевозможных бездн — поклонников нового искусства. И, однако, эти поклонники понимают вторжение бездн в Заратустре, ломающее внешние очертания образов и отчетливость мысли. В этом отношении новое искусство, являясь посредником между глубинным пониманием немногих и плоским манием толпы, скорее демократично. Задача нового искусства — не в гармонии форм, а в наглядном уяснении глубин духа, вследствие чего оно кричит, заявляет, приглашает задуматься там, где классическое искусство повертывало спину "*малым сим*". Такое изменение способа выражения: стоит в связи с изменением теории познания, согласно которому *познание во временном вечного перестает казаться невозможным*. Если это так, искусство должно учить видеть Вечное; сорвана, разбита безукоризненная окаменелая маска классического искусства. По линиям разлома выползают отовсюду глубинные созерцания, насыщают образы, ломают их, так как сознана относительность образов. Образы превращаются в метод познания, а не в нечто самодовлеющее. Назначение их — не вызвать чувство красоты, а развить способность самому видеть в явлениях жизни их преобразовательный смысл. Когда цель достигнута, эта образы уже не имеют никакого значения; отсюда понятен демократический смысл нового искусства, которому, несомненно,

принадлежит близкое будущее. Но когда это будущее станет настоящим, искусство, приготовив человечество к тому, что за ним, должно исчезнуть. Новое искусство менее искусство. Оно — знамение, предтеча.

Изменение способа выражения искусства совершается постепенно. Современное искусство при таком изменении часто шло ощупью. Многие спотыкались на этом пути. Артезианские воды, пробиваясь наружу, бьют грязью. Только потом солнце зажигает чистоту водного хрусталя миллионами рубинов. Не следует быть жестоким по отношению к тем, кто шел впереди. Ведь по их израненным телам мы идем. Благодарение и жалость! Да замолчит всякая хула! Ведь Ницше между ними. А то как бы наша рука, занесенная над страдальцем, не опустилась машинально, когда мертвенно-бледная, тернием увенчанная голова, с нависшими усами» с грозой в челе, вся озаренная, вдруг закивает укоризненно-горько — как бы эта голова не открыла глубокие очи, чтобы пронзить ясным взором обезумевшую душу. Как бы не сожгла нас багряница *"Диониса распятого"*, как бы не растерзали лаптящиеся к нему пантеры.

Следует доверчиво взглянуть на покойника, чтобы пантеры превратились в кротких кошек. А образ его так задумчиво-грустно взирает на нас из бессмертных далей, О детском счастье говорит нам его детский взор — о белом острове детей, омытом лазурью.

Тише! Это — священная могила.

## 2

Бриллиантовые узоры созвездий неподвижны в черном, мировом бреду, где все несется и где нет ничего, что есть. Земля кружится вокруг Солнца, мчащегося к созвездию Геркулеса! А куда мчится созвездие Геркулеса? — Сумасшедшая пляска бездонного мира.

Куда мы летим? Какие пространства пересечем, улетаю? Летя, улетим ли? Кто полетит нам навстречу?

И то тут, то там, подтверждая странные мысли, золотые точки зажигаются в небесах; зажигаются, сгорают в эфирно-воздушных складках земной фаты. Зажигаются, тухнут — и летят, и летят прочь от земли сквозь бездонные страны небытия, чтобы снова через миллионы лет загореться. Хочется крикнуть минутным знакомым: "Здравствуйте!.. Куда летите?.. Поклонитесь Вечности!.." Все это совершается в недосягаемых высях. Скользящая в небе искра не оборвет нити разговора. Невольный вздох, может быть, вырвавшийся из груди, — он один обнаружит, что душа не забыла, во что погружены картонные плоскости бытия.

Но когда молния сверкнет на безоблачном небе и над головой ужаснувшихся повиснет яркая пунцовая звезда, озарив огненным бредом побледневших, и потом тихо скользнет в сторону, рассыпая брызги искр, общий крик: "Метеор!.. Так низко!.." — оборвет все нити разговора. Все чувствуют, что слишком близко совершилось вторжение Вечности, слишком ничтожны перед нею наши устои, способные лишь до времени укрыть глубину... Разговор возобновится, но все станут задумчивей.

Ницше был таким метеором. Он принес глубину из бессмертных далей. И хотя дружная брань не умолкла над ушедшим в Вечность, мы все после него как-то серьезнее. Нет в нас прежней близорукой наивности. Ведь если сегодня так близко от нас промчался заряд вечного огня, ничто не предохранит нас от вечных опасностей. Какая-то неизгладимая новая черта осталась у людей после мудрого Ницше.

Мудрость — лазейка из "голубой тюрьмы" трех измерений. Человек вырастает до мира и уже стучится ж безмирному. Здесь открывается, что мысль, нагроможденная зарядом доказательств и высказанная до конца, напоминает толстую жабу. Мудреца повлечет за иными мыслями

— прозревающими. Порхающих ласточек он предпочтет умным жабам.

Он знает, что если ласточка и утонет в лазури, то жабы приведут его в болото. Лучше он замечается о голубом, нежели о болотном. Мудрец — это самый тонкий безумец, счастливым весельчак, серьезный и важный для тех, кто не в состоянии совместить мудрость с легкомыслием. Вот он застывает в гериатической позе. Мудрец рассеян, но не от мысли. Он мыслит свободно. Его мысль порхает. Это — музыка. Лишь для избранных спадает с мудреца шелковая завеса равнодушия. Выражение жгучего могущества и сверхчеловеческой нежности, как зарница, трепещет на засиявшем лице. И потом вновь это лицо окаменевают. Человек, не лишенный духа музыки, — вечно бьющим фонтан, в брызгах которого отражаются солнце и луна. Лишенный внутренней музыки — неподвижная гнилая лужа, в которой завелись черви и уж ничего не отражается. Отношение к содержанию высказываемых воззрений, этот аккомпанемент души к словам, вот что важнее всего в мудреце. Существенное различие между ним и дураком заключается в том, что и дурак говорит умные вещи, но при этом кажется глупым. Мудрец, говоря глупости, никого не проведет, разве дураков.

Ницше уже не философ в прежнем смысле, а мудрец. Положения его — часто символы. Бог вещь куда проникаешь за ним, сколько гранитных стен тает перед его детскими очами. Сама действительность начинает казаться стеклянной. Это футляр *инога*. Промахи Ницше только там, где начинаешь предъявлять к нему требования религиозного откровения. Религиозное откровение есть система правильно разворачиваемых символов. Таково ее внешнее определение. Если символ — окно в Вечность, то система символов не может казаться непрерывной, как системы догматизма и критицизма, где все связано логической формой. *Это ряд прерывных образов*, раскрывающих разные стороны единого. У Ницше символы не приведены в систему. Однако формально-логические системы не могут удовлетворять его. Ницше шел от критицизма к символизму. Вот почему у него спутанность методов познания. Часто он говорит об одном и том же, но разными языками. Это усугубляет кажущиеся противоречия его мысли, проливает некоторый свет на судьбу его. Безумие Ницше не является ли результатом неумения разграничить символизм с критицизмом? Критицизм теряет строгую отчетливость с вторжением, ослепительных образов, влекущих мысль туда и сюда, вместо того чтобы сосредоточить ее. Обратное: мудрость родит ценности. Критицизм ничего родить не в состоянии. Не потому ли яркие, как саламандра, краски подчас отравлены у Ницше. Ведь и лекарства бывают ядовиты.

Форма, которой преимущественно пользовался Ницше, — афоризм. Афоризм позволяет мгновенно окинуть какой угодно горизонт, соблюдая отношение между частями. Афоризм — наиболее тесная форма общения автора с читателями, при условии, что автор умело выражается, а читатель — схватывает. Афоризм — открытая дверь к самостоятельному пути там, где автор лишь расставляет вехи. Из одного хорошего афоризма можно вытащить больше жемчужин, чем из хорошей тяжелой книги. Морская гладь таит в своих недрах не одно чудовище. Афоризм — точка отправления, где путь уже предвиден. Наивны те, которые не видят в афоризме наилучшего средства ловить в свои сети,

при всей внешней его необедительности. Что хорошего в капкане, который виден за много верст. Афоризм или выше, или ниже строгого мышления. Вопрос в авторе афоризма. Не потому ли афористический образ мысли имеет столько врагов, что большинство изъясняющихся афористически терпят фиаско. Яростно обрушиваясь на афоризм, они, должно быть, имеют перед глазами образчики собственного изделия. Символ, извне определяемый, есть напряженный до крайности афоризм. Афоризм поэтому — мост к символу. Этим мостом шел Ницше от критицизма к символизму. В некоторых афоризмах Ницше зерно — символично, а внешность — разумна. Это не должно казаться странным. Ведь гениально-безумное познание отличается от разумного только расширением форм. Символ — идеал афоризма. Афоризмы Ницше часто далеко не идеальны. Ницше не везде символист. Условно можно говорить о воззрениях Ницше как о чем-то систематическом. Эта систематичность — явление внешнее. Изнутри — это символы. Извне — воззрения. Часто они при анализе шатки и еще недостаточно убедительны, чтобы не возбуждать доказательств. Касаясь таких воззрений, перебрасываешься от символизма к философии и обратно. Ницшеанство, как всякое учение с выходами в символизм, имеет несколько зон понимания. В нем уже есть внутренний путь. Мы слегка коснемся хотя бы двух стадий понимания ницшеанства: как трагизма и как теургизма.

Пропасть разверзается у наших ног, когда мы срываем с явлений маску. Мы ужасаемся бездной, разделяющей нас от спящих. Мы ужасаемся разницей между видениями и бытием. Уединенно удаляемся за миллионы верст. Не осилить пропасти. Обманчивый покров явлений и рассуждения о сущности от противного лишают бодрости духа при встрече с глубиной. Так вкрадчиво подступает глубина к трепещущему сердцу — и вот мы оказываемся стоящими вверх ногами при взгляде *туда*. То, что открылось, столь необычно, что ужасает. Получается впечатление побуждения каких-то доселе спавших чудовищ духа. Гладкая поверхность моря таит не одно чудовище. Хаос начинает взывать. Сначала это — вкрадчивое мяуканье кошки. Потом — рев стихий. Хаос со свистом врывается в нашу жизнь из нами же обнаруженных отверстий. Чтобы сдержат напор встающей сущности, которая с непривычки кажется хаосом, мы искусственно занавешиваем окна в глубину. С испугом взираем, как надуваются покрывала от свистящей бури глубины. Отсюда наша драма. Но как бы мы ни завешивали хаос, мы вечно остаемся на границе между ним и жизнью. Это совмещение сущности (духа Диониса) с видимостью (с духом Аполлона) — наш трагизм, движение руки к глазам, когда ослепительный свет лишает зрения и в глазах какие-то круги — чудовища, принимаемые нами за реальное выражение сущности. Должна настать пора, когда мы отнимем руки от глаз или вторично уверуем в надетую маску, т. е. вернемся к внешности. Но забыть раз виденное нельзя. Можно отвертываться. Последнее — ужас *для нас*, а первое, т. е. наше ухождение в глубину, — ужас *для окружающих*. Оба ужаса стерегут нас на границе между пессимизмом и трагизмом, между критицизмом и символизмом.

Вот первая стадия понимания ницшеанства.

Цвета радуги, переливающиеся в "Заратустре", — цвета, дрожащие на мутных волнах хаоса. Вот разорвется пестрая паутина на тысячу цветных лоскутков. Оскалится Вечность. Зазияют ее пасти, грозящие проглотить. (Ослепительное золото ницшеанства, шагание по вершинам — что-то дикое, древнее, призывающее титанов из Тартара. Все ницшеанство является каким-то смакованием "*Тихого часа*" Заратустры, когда

ни он, ни она, а какое-то ужасное *оно* нашептывает страхи. "Со заговорили безгласно: "ты это знаешь, Заратустра?" И я вскрикнул от страха... Тогда со мной снова заговорили безгласно, "Ты это знаешь, Заратустра, но ты этого не говоришь"... Да, я знаю, но не хочу об этом говорить... Тогда опять безгласно заговорили со мной: "Ты не хочешь, Заратустра? Да правда ли это? Не скрывайся в своем упрямстве"... Сам Ницше уподобляется человеку в одинокой квартире. В двери ломаются. Неизвестные выламывают дверь. Полагая, что это проделки друзей, в последней надежде осажденный начинает вскрикивать: "Я знаю вас, шутники!" Силится улыбнуться. Здесь Ницше как бы апокалипсическая звезда, о которой сказано: "Пятый Ангел вострубил, и я увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан ей был ключ от кладезя бездны: она отворила кладезь бездны" (Откр. IX, 1, 2). И вместе с тем Ницше — восхищение; фонтан остроумия, игра мыслей — бьющих струй — это прыжки великана с вершины на вершину. Хочешь испить от источника, наклоняешь к влаге ссохшиеся уста — и вот только бьющая пена. Ее нельзя ни пить, ни захватить в сосуды: с шипением она вылетает.

Но если не опустить глаза перед Ницше и выдержать первоначальную жуткость его образов, неожиданный, освежающий ветерок — ласково-бархатный, грустно-мягкий — обвеивает робкой надеждой. Рев хаоса слагается в бархат вкрадчивой песни. То, что ужасало, грозило сжечь огнем, закидать обломками, затопить лавой, оказывается только стороной прошедшей грозой. Одни безгласные зарницы,

Как демоны глухонемые,  
Ведут беседу меж собой.

Три идеи господствуют над философией Ницше. Это идеи об условности нравственного закона, о сверхчеловеке и о вечном возвращении.

Во всякой религии нравственный закон является не целью самой по себе, а путем достижения вечных ценностей. Способствовать в себе, и в окружающих расчищению путей (т. е. нравственности), ведущих к цели (обожествление личности), — значит исполнять нравственный закон. Закон венчается благодатью. Благодать, включая полноту закона, вносит нечто, так сказать, сверхзаконное. Здесь линия касания всякой нравственности, с религиозной символикой, которая управляет нравственностью. Нравственности нет: существуют нравственности, подчиненные высшим принципам. *В христианстве нравственность без Христа — ничто*. Христос воплощает нравственность. "Закон, — говорит апостол Павел, — имея тень будущих благ, а не самый образ вещей, одними и теми же жертвами, каждый год постоянно приносимыми, никогда не может сделать совершенными приходящих с ним". "Но когда пришла полнота времен, Бог послал Сына Своего". "До пришествия мы заключены были под стражею закона. Итак, закон был для нас детоводителем ко Христу. По прошествии же веры мы уже не под руководством детоводителя" (К Галатам). "Мы теперь дети Божий, — говорит апостол Иоанн, — но еще не открылось, что будем. Знаем только, что, когда откроется, будем подобны. Ему, потому что увидим Его, как Он есть. И всякий, имеющий сию надежду на Него, очищает себя, так как Он чист" (Первое послание). "Побеждающему, — говорит Господь, — дам сесть на престоле Моем, как и Я победил и сел с Отцом на престоле Его" (Откровение). При ясном сознании двуединства природы человека всякая мораль феноменальна. Она не простирается до конца нашего пути к Богу, где Христова свобода абсолютна. В христианстве источник

нравственности — Христос, и им все определяется. В ницшеанстве — сверхчеловек. Христос был: следовательно, у нас есть мерилло нравственности. Сверхчеловек — будет; следовательно, нравственно то, что способствует его появлению. Вот источник расхождения Ницше с христианством. Нравственность Ницше — особая нравственность, но это — нравственность, ибо она предполагает самим фактом переоценки ценностей существование их. Она — путь к ним. Обе нравственности (христианская и ницшеанская) одинаково противопоставлены теориям нравственности во имя нравственности, без Бога, без пути.

Критика ницшеанской морали переносит вопрос о нравственностях к сравнению Лица Христа и Лица Сверхчеловека. Этот вопрос повергает нас в бездну психологических, мистических, догматических тонкостей. *Тут начинается сокровенность всякого мистицизма, предполагающая известную подготовленность и любовь к мистико-психологическим методам исследования.*

Если отбросить в веках проходящую мысль о повторном существовании и совершенно особенное настроение, которое охватывает при созерцании некоторых явлений, когда эти, явления кажутся уже совершившимися когда-то, аргументы в пользу идеи вечного возвращения ничтожны. Их нет. Другое дело, если идеи о вечном возвращении и безвозвратном прохождении мимо рассматривать как две стороны нашего бытия, две идеи нашего существования, имеющие одинаковые права на нашу психику.

Характерно — если прямая символизирует безвозвратное прохождение мимо, то круг — вечное возвращение, "*кольцо возврата*". Обе линии связаны друг с другом эллипсисом. Далее: путь точки по прямой и по кругу одинаково бесконечен, особенно если радиус моего круга равен бесконечности. Прямая — это окружность круга с радиусом, равным бесконечности. В спирали совмещение прямой и круга. Символизируемое прямой есть, быть может, символизируемое спиралью. Разлагая движение по спирали высшего порядка, мы получаем движение круговое и по прямой. Но если эта прямая — спираль низшего порядка, то она, в свою очередь, разложима на прямую и круг. Продолжая так до бесконечности, мы получим графическое изображение прямой и ряд колец, нанизанных друг на друга. Не заключается ли в этой диаграмме то, что непосредственно вырвало крик у Ницше: "О, как же мне не жаждать Вечности и брачного кольца, конец — кольца возврата!"

Шестов прекрасно подчеркивает недоговоренность у Ницше во всем, что касается идеи вечного возвращения. Это идеальный символ, к которому, как к фокусу, сходятся лучи ницшеанства. Всякое объяснение его — только мост к непосредственному очарованию этой идеи. Шестов указывает, что следует делать ударение на понятии вечности, а не на понятии возврата. Вечное возвращение в таком освещении — возвращение Вечности — тех эпох, о которых Метерлинк говорит: "В удаленную эпоху истории Индии душа во всем данным приближалась к поверхности жизни... Может быть, придет время, когда души наши увидят друг друга без посредства чувств". В спиральном путешествии души сквозь время замечаются периоды приближения к поверхности — периодическое возвращение Вечности. Это — "*день великого полудня*", о котором апостол Павел говорит: "Но когда пришла полнота времен, Бог послал Сына Своего" (К Галатам).

Все три идеи — символы Ницше — бессознательно касаются религиозно-мистических вопросов. Спутанность методов познания у Ницше помешала ему видеть, к чему он перекидывает мост от критицизма. Ницше остался на середине моста, равно удаленный и от критицизма, и от смутных очертаний берегов обетованной земли — острова детей среди лазури.

На религиозную истину Ницше смотрел сквозь призму дали. Даль способна заменить истину и создать фантазмагорию. Ницше восставал против фантазмагорий. Принимал религию за то, что ее заслоняет. Он шел от вечных ценностей к тем же вечным ценностям. Описав круг, подходил к ним с другой стороны. Его путь обратен теософскому. Отказавшись от вечного, голубого храма, он пришел к голубому храму Вечности. Бессознательно подводил под него наиболее крепкий фундамент. Отвергнув старые догматы, стал творить новые. И в его неоконченном творчестве зоркий глаз начинает видеть все те же очертания. В глубине старых догматов заключена бесконечность новых черт, открывающихся "*малым сим*" эволюционно. "Се творю все новое", — сказано в Откровении. "Побеждающему дам вкушать сокровенную манну и дам ему белый камень и на нем написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает" (Откровение). Ницше хотел вкушать сокровенную манну, назвать новое имя. Для этого он отделился. Постольку, поскольку он отделился от пошлости, он созидал. Но за слоем пыли он не рассмотрел вечной истины. Принимая ее, мы приближаемся к сокровенному имени. Сокровенного имени не назвал Ницше.

Религиозные догматы фиксируют, между прочим, переживания богооткровенного характера. В христианстве собрано все, что есть наиболее значительного в этих переживаниях. Христианство — существенный, а не формальный синтез. Европейская культура приняла этот драгоценный плод и часто не могла понять всей безмерности его символов. Нужно было отказаться от Христа или извратить религиозное понимание. Отказываясь от собственного непонимания, многие отказались от истины. Вот где ошибка. Вот в чем сила.

В нашем отношении к вопросам религиозным должна произойти существенная перемена. Плодотворное развитие европейской культуры началось с момента возвращения к язычеству, с эпохи возрождения. И, однако, эта же культура, сходя на нет, обращает взоры на Восток. Остается недоумение: или даже религия неспособна удовлетворить человечество и обращение к религии — показатель отчаяния. Или в понимание религиозных истин вкрались ошибки.

Соединение вершин символизма как искусства с мистикой Владимир Соловьев определял особым термином. Термин этот — теургия. "Вселюсь в них и буду ходить в них, и буду их Богом", — говорит Господь. Теургия — вот что воздвигает пророков, вкладывает в уста их слово, дробящее скалы.

Мудрость Ницше на более углубленной, сравнительно с трагизмом, стадии понимания можно определить как стремление к теургии. И отдельные места этой мудрости явно сквозят теургизмом. Если в символизме мы имеем первую попытку показать во временном вечное, в теургии — начало конца символизма. Здесь уже идет речь о воплощении Вечности путем преображения воскресшей личности. Личность — храм Божий, в который вселяется Господь: "Вселюсь в них и буду ходить в них" (Левит, XXVI, 12).



Догматика христианства отвергнута Шопенгауэром. Житейская техника — Ницше. Утверждая личность, как сосуд, вмещающий Божество, а догмат, как внешне очерченный круг, замыкающий путь, бесконечно продолженный, не разрывая связи с вершинами ницшеанства, но стараясь изнутри преодолеть их, как Ницше преодолел Шопенгауэра, — христиане-теурги надеются на близость *новой* благой вести, указание на которую встречается в Писании. Разрешение вековых загадок бытия переносится по ту сторону ницшеанства. Под мину подводится контрмина. Но и ужас здесь. Дух захватывает. Ведь за Ницше обрыв. Ведь это так. И вот, сознавая безнадежность стояния над обрывом и невозможность возврата в низины мысли, надеются на чудо полета. Когда летательные машины еще не усовершенствованы, полеты вообще опасная вещь. Недавно погиб Лилиенталь — воздухоплаватель. Недавно мы видели неудачный, в глазах многих, полет и гибель другого воздухоплателя — Ницше, Лилиенталья всей культуры. Понимание христианства теургами невольно останавливает внимание. Или это последняя трусость, граничащая с бесстрашием, — скачок (потому что ведь только каменные козлы на рога бросаются в бездну), или это пророческая смелость неопитов, верующих, что в момент падения вырастут спасительные крылья и понесут человечество над историей. Задача теургов сложна. Они должны идти там, где остановился Ницше, — идти по воздуху. Вместе с тем они должны считаться с теософским освещением вопросов бытия и не идти вразрез с исторической церковью. Тогда, быть может, приблизятся горизонты ницшевских видений, которых сам он не мог достигнуть. Он слишком вынес перед этим. Слишком длинен был его путь. Он мог только усталый прийти к берегу моря и созерцать в блаженном оцепенении, как заревые отсветы туч несутся в вечернем потоке лучезарных смарагдов. Он мог лишь мечтать на закате, что это — ладьи огненного золота, на которых следует уплыть: "О, душа моя, избыльна и тяжела стоишь ты теперь, виноградное дерево с темно-золотистыми гроздьями, придавленная своим счастьем. Смотри, я сам улыбаюсь, — пока по тихим тоскующим морям не понесется челнок, золотое чудо" ("Заратустра").

Уплыл ли Ницше в голубом море? Нет его на нашем горизонте. Наша связь с ним оборвана. Но и мы на берегу, а золотая ладья еще плещется у ног. Мы должны сесть в нее и уплыть. Мы должны плыть и тонуть в лазури.

Одни из нас обращены к прошлому, где старинное золото сжигается во имя солнечных потоков. В их очах убегающее солнце, и о сожженном золоте, быть может, они плачут.

Золотея, эфир просветится  
И в восторге сгорит.  
А над морем садится  
Ускользящий солнечный щит. .  
И на море от солнца  
Золотые дрожат языки.  
Всюду отблеск червонца  
Среди всплесков тоски.  
Встали гряда утесов  
Средь трепещущей солнечной ткани.  
Солнце село. Рыданий  
полон крик альбатросов:  
Дети солнца! Вновь холод бесстрастья:

Закатилось оно —  
Золотое, старинное счастье,  
Золотое руно.

Бесконечно веря в чудо полета, другие могут ответить им:

Зовут аргонавты  
На солнечный пир,  
Трубя в золотеющий мир.  
Внимайте, внимайте:  
Довольно страданий.  
Броню надевайте  
Из солнечной ткани!  
Все небо в рубинах.  
Шар солнца почил.  
Все небо в рубинах  
Над нами.  
На горных вершинах  
Наш Арго,  
Наш Арго,  
Готовясь лететь, золотыми крылами  
Забил.

Конец XIX столетия поставил на очередь ряд новых вопросов. Особенно радикальна постановка вопросов, вязанных с искусством, моралью, религией.

На поверхности литературной жизни переоценка ценностей недавнего прошлого выразилась в бунте против узкого материализма и натурализма; вернее, она выразилась в бунте против ограниченной догматики натуралистических школ. Но вовсе не к рационализму, ни даже к идеализму призывала новая литературная школа. Были в ней, правда, идеалистические вспышки; было в некоторых вопросах согласие с классиками; еще более в новой школе искусства пронеслось дыхание романтизма. Тем не менее некоторые признаки, запечатлевшиеся и в форме, и в образах творчества, одинаково не подходили ни к традициям романтических, ни к традициям натуралистических школ. Новое течение в искусстве, в отличие от прежних течений, определяли как символизм.

Были попытки вывести символизм из классиков; наоборот: были попытки отыскать символизм в романтизме; новое искусство определяли то как неоклассицизм, то как неоромантизм, то как неореализм. Правда, черты реализма, классицизма и романтизма мы встречаем у иных представителей символизма; правда и то, что лучшие произведения современных художников верны лучшим традициям старого доброго времени. Но если бы мы это признали, мы стерли бы грань, отделяющую современное искусство от прошлого; будучи преемственно все тем же искусством, оно одушевлено сознанием какого-то непереступаемого рубежа между нами и недавней эпохой; оно — символ кризиса миросозерцания; этот кризис глубок; и мы смутно предчувствуем, что стоим на границе двух больших периодов развития человечества.

Современное искусство обращено к будущему, но это будущее в нас таится; мы подслушиваем в себе трепет нового человека; и мы подслу-

шиваем в себе смерть и разложение; мы — мертвецы, разлагающие старую жизнь, но мы же — еще не рожденные к новой жизни; душа наша чревата будущим: вырождение и возрождение в ней борются.

Только в тот момент, когда мы выдвинем вопрос о жизни и смерти человечества во всей его неумолимой жестокости, когда поставим его в центр наших жизненных устремлений, когда скажем твердое "да" возможной жизни или смерти, — только в этот момент мы приблизимся к тому, что движет новым искусством: содержание символов его — или окончательная победа над смертью возрожденного человечества, или беспросветная тьма, разложение, смерть.

И лучшие представители современного искусства — решительные предвестники то жизни, то смерти, одни из них могут бороться с жизнью, другие со смертью. Но и те, и другие ненавидят благополучную середину.

В этом пункте они резко отделяются от предшествующей эпохи. Всякое *"тем не менее"* или *"хотя — однако"*, и более всего *"с одной стороны — с другой стороны"* они отрицают. Над ними звучит *категорический императив* о неминуемой смерти или жизненного творчества.

Мы живем в мире сумерек, ни свет, ни тьма — серый полумрак; бессолнечный день или не вовсе черная ночь. Образ победной жизни как и образ гибели, одинаково не содержится в содержании нашего сознания.

Воссоздавая полноту жизни или полноту смерти, современным художник создает символ; то, что заставляет сгущать краски, создавать небывалые жизненные комбинации, и есть *категорический императив* борьбы за будущее (смерть или жизнь). Людям срединных переживаний такое отношение к действительности кажется нереальным; они не ощущают, что вопрос о том, *"быть или не быть человечеству"*, реален. Внутренний реализм в отношении к жизни у них отсутствует; не способны они в душе своей подслушать голоса будущего. Они — иллюзионисты.

Этот внутренний иллюзионизм естественно у них уживается с срединным течением окружающей их жизни, где еще не звучит человечеству ни решительное "да", ни решительное *"нет"*, не понимают они, что причины, слагающие поверхность жизни, вне этой поверхности: *post factum* принимают они за *prius*.

Вот почему не способны подчас они осознать иллюзионизм своего представления о реальности. Вот почему они упрекают символистов в оторванности от жизни: под жизнью они разумеют не мрак, не свет, а тусклые сумерки.

Вот почему символизм не противоречит подлинному реализму: и вместе с тем реализм окружающей видимости символисты рассматривают как отражение некоей возможной полноты. Окружающая жизнь есть бледное отражение борьбы жизненных сил человеческих с роком. Символизм углубляет либо мрак, либо свет: возможности превращает он в подлинности: наделяет их бытием. Вместе с тем в символизме художник превращается в определенного борца (за жизнь либо смерть). Возможность полноты не реальна только от причин, противостоящих ее воплощению. Художник воплощает в образе полноту жизни или смерти; художник не может не видоизменить самый образ видимости; ведь в образе том жизнь и смерть соединены; видоизмененный образ есть символ.

Но полнота жизни и смерти может открываться двояко: она может звучать в переживании самого художника; обратно: образ видимости

может пробуждать в художнике стремление к полноте; в том и другом случае художник-символист, насыщая образ переживанием, претворяет его в своем творчестве; такой претворенный образ есть символ; но пути воплощения символа различны: в первом случае переживание вызывает образ; во втором: образ вызывает переживание; в первом случае видимость образа поглощена переживанием; самый образ видимости есть предлог его передать; и потому форма образа свободно изменяется, самые образы свободно комбинируются (фантазия): такова романтика символизма; таковы основания называть символизм неромантизмом. Во втором случае переживание связано образом видимости; самое переживание есть лишь предлог видоизменить образ; элементы его формы — эмблемы, указующие на символический характер образа. И поскольку форма воплощения образа (техника искусств) касается самого образа, составляя как бы его плоть, постольку технические вопросы формы начинают играть первенствующее значение; отсюда связь между символизмом и классическим искусством Греции и Рима. Отсюда же интерес символистов к памятникам античной культуры, воскрешение латинских и греческих поэтов, изучение ритма, стиля и словесной инструментовки мировых гениев литературы. Вот почему символизм не без основания называют неоклассицизмом.

Момент реализма всегда присутствует в символизме; романтика и культ формы всегда присутствуют в нем. И оттого-то символизм отпечатлелся в литературе тремя существенными лозунгами: 1) символ всегда отражает действительность; 2) символ есть образ, видоизмененный переживанием; 3) форма художественного образа неотделима от содержания.

И поскольку действительность для художника-символиста не совпадает с осязаемой видимостью явлений, входя, как часть, в видимость, постольку проповедь символизма всегда начиналась с протеста против отживших и узких догматов наивного реализма в искусстве. Наивного реализма уже нет в науке; более того: теоретическая физика давно уничтожила материю как субстанцию явлений; все образованные ученые это знают; но в искусстве продолжают преобладать осколки когда-то разбитых научных догматов. И теоретики искусства, и художественные критики часто стоят не на уровне научного мирозерцания; оттого-то они, вооружаясь против символизма, зачастую насилуют творческий инстинкт; и оттого-то характерной чертой нового искусства является протест против монополии "*кажущегося реальным*" реализма в искусстве. Нечего говорить, что *реализм* символисты не отрицают.

А поскольку символ есть образ, претворенный переживанием, постольку символисты указывают на тройственное начало символа; всякий символ есть триада "abc", где "a" — неделимое творческое единство, в котором сочетаются два слагаемые ("b" образ природы, воплощенный в звуке, краске, слове, и "c" переживание, свободно располагающее материал звуков, красок и слов, чтобы этот материал всецело выразил переживание); здесь свобода — не произвол, а подчинение лишь той норме творчества, которая, не будучи данной извне никакими законами, осуществляет свои цели; творчеству предписывают иногда быть идейным, выражать те или иные тенденции, или наоборот: не выражать никаких тенденций. Тенденция "*искусство для искусства*", как и тенденция "*искусство, как средство партийной борьбы*", равно стеснительны для художника-символиста. И потому-то представители партийного искусства так же, как представители "*искусства для искусства*", равно враждебно встретили проповедь символизма.

9 Андрей Белый

Наконец, тезис *"форма художественного творчества неотделима от содержания"* — означает следующее: поскольку творческий образ есть символ, постольку в форме его уже отражается содержание: содержанием служит переживаемая полнота уничтожения или жизни; предпосылка всякого художника-символиста есть переживаемое сознание, что человечество стоит на роковом рубеже, что раздвоенность между жизнью и словом, сознательным и бессознательным доведена до конца; выход из раздвоения: или смерть, или внутреннее примирение противоречий в новых формах жизни: стихия искусства полней, независимее отражает и тяжесть противоречий, и предощущение искомой гармонии: искусство поэтому есть • ныне важный фактор спасения человечества; художник — проповедник будущего; его проповедь не в рационалистических догматах, а в выражении своего внутреннего "я"; это "я" — есть стремление ж путь к будущему; он сам — роковой символ того, что нас ждет впереди.

Исходя из этих переживаний, он стремится запечатлеть их в форме; формой является материал звуков, красок, слов; самый художественный образ, изваянный в слове, есть мост между миром мертвого материала и красноречиво отразившейся полнотой; материал, получивший форму, есть образ. Расположение материала, стиль, ритм, средства изобразительности не случайно подобраны художником; в соединении этих элементов отразилась сущность творческого процесса; содержание дано в них, а не помимо их. Изучая индивидуальность художника формы, мы изучаем несказанную глубину творящей души.

И потому-то художники-символисты выдвинули вопросы формы на первый план; тут сказался не мертвый академизм, а стремление к еще более глубокому воплощению содержания образа в самый материал, из которого он построен.

Таковы три основания формулы символизма: символизм современного искусства не отрицает реализма, как не отрицает он ни романтизма, ни классицизма. Он только подчеркивает, что реализм, романтизм и классицизм — тройственное проявление единого принципа творчества. В этом смысле всякое произведение искусства символично. Теперь это признает даже... Луначарский.

Но не следует забывать, что этот лозунг искусства по-новому выдвинула литературная школа символистов. Как же относится школа новейших символистов к символизму всяческого искусства?

На проявлении в истории литературы XIX столетия всех трех существенных сторон символизма (реализма, романтизма и классицизма) нечего останавливаться: об этом достаточно скажет любая история литературы; она назовет Гете — классиком, Байрона — романтиком и Золя — реалистом. Эволюция всех трех сторон символического искусства нам дана в эволюции литературных школ реализма, романтизма и классицизма. И что же? Классик Гете венчает свое творчество глубоко символической второй частью "Фауста"; но символизм "Фауста" глубоко созерцателен; он говорит вообще о символизме человеческого развития. Романтик Байрон дает нам своего глубоко символического "Манфреда"; а реалист Золя в последний период творчества дает символическую трилогию "Лурд — Рим — Париж"; но символы его, говорящие о будущем человечества, слишком отвлечены.

Все три школы в высочайших своих точках развития ведут к символизму; судьба человека и человечества дана здесь в образах.

Литературная школа символизма открывается с Бодлера, Ницше и Ибсена. Оба последние уже не приходят к символизму, а отправляются

от него; Бодлер по приемам своего письма не разрывает с парнасцами; Ибсен не разрывает с реализмом; и романтиком всю жизнь остается Ницше.

Однако всех трех соединяет нечто; и, однако, всех трех отвергает официальная критика своего времени; и, однако, все три — отверженцы общества.

Все три указывают на глубочайший кризис человечества; все три враги компромисса. Глубину раздвоения личности рисует Бодлер и образами своими начертывает картину смерти и разрушения старой жизни. К будущему зовут Ницше и Ибсен. Ницше предчувствует нового человека; более того: он как бы видит самый *лик* этого человека; "*сверхчеловек*" — созданная им *икона*; на нее молится Ницше. "*Третье царство Духа*" провозглашает Ибсен: он проповедует, что уже грядет это царство.

Все три превращают символизм созерцаний в символизм действий. Отныне над новым искусством бессознательно разлит дух проповеди; проповедуют самые образы; они красноречиво рисуют смерть старой жизни (демонизм ее) или рисуют предощущаемые картины возрожденного человечества; лестница возможных превращений человеческого духа начертана в образах гениев XIX века; символическое течение последнего времени образами своими указывает на то, что уже мы превращаемся, вырождаемся от старого к новому; одни говорят, что мы вырождаемся к смерти; другие отвечают: "Нет, возрождаемся к жизни".

Образами искусства борются ныне передовые фаланги человечества с обступившими их химерами смерти.

Символическое течение современности еще отличается от символизма всякого искусства тем, что оно действует на границе двух эпох: его мертвит вечерняя заря аналитического периода, его животворит заря нового дня.