Густав Шпет

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФРАГМЕНТЫ

I

ПЕТЕРБУРГ
КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «КОЛОС»
1922

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТРЕСТ
„ПЕТРОПЕЧАТЬ"
ПЯТНАДЦАТАЯ
ТИПОГРАФИЯ
Забалканский пр. 11

Обложка и издательская марка работы худ. М. В. Добужинского.

Р. Ц. № 1398
Напечатано в количестве 1500 экз.

СВОЕВРЕМЕННЫЕ ПОВТОРЕНИЯ

MISCELLANEA

КАЧЕЛИ

ЕДВА ли найдется какой-нибудь предмет научного и философского внимания, — кроме точнейших: арифметики и геометрии, — где бы так бессмысленно и некрасиво било в глаза противоречие между названием и сущностью, как в Эстетике. Стòит сказать себе, что эстетика имеет дело с красотою, т.-е. с идеею, чтобы почувствовать, что эстетике нет дела до музыки. Музыка, — колыбельное имя всякого художественного искусства, — в эстетике делает эстетику насквозь чувственной, почти животно-чувственной, безыдейною, насильно чувственною. С этим, пожалуй, можно было бы помириться, если бы можно было рискнуть назвать всё чувственное, без вся. кого исключения и ограничения, безобразным. Стало бы понятно, как оно может быть предметом эстетики рядом с красотою. Но кто теперь решится на это, — в наше время благоразумных определений и гигиенических наименований?

Бесчувственных не осталось ни одного — ни среди иудеев, ни среди христиан, ни среди мусульман.

Сказать, что эстетика не случайно носит свое имя, значит изгнать из эстетики поэзию. Для этого, пожалуй, не нужно ни смелости, ни решительности. Нужна, может быть, чуткость? Этим мы преизбыточествуем. Нужно мальчишество? Столичные мальчики громко заявляют о своем существовании. И так ли они глупы, как их изображают?

Чем больше вдумываться в «идею» поэтического творения, тем меньше от нее останется. В итоге—всегда какой-то сухой комочек, ни мало не заслуживающий имени идеи. Остается один сюжетовый каркас, если и вызывающий какие-либо связанные с эстетикою переживания, то разве только несносное чувство банальности. Но не эстетика разъедает идейность сюжета, а само рассуждение, счет и расчет.

Так качается эстетика между сенсуализмом и логикою. Так точно бегал бы от верстового столба к верстовому столбу тот, кто захотел бы по столбам узнать, что такое верста. Самое серьезное, что он мог бы узнать, это то, что десять минус девять равняется единице. Больше

этого не может и не желает качающаяся эстетика: ее предмет — какая-то единица.

Но если бы, по крайней мере, она это знала! Единица есть нечто бесформенное, единица есть нечто бессодержательное. Если бы эстетика об этом догадалась, она не перестала бы качаться между красотою и похотью, но перестала бы препираться о форме и содержании. Было бы трудно и нудно и тошно, но не вызывало бы у окружающих иронических замечаний. Разве не смешно: качаться с разинутым ртом и злобно, бранчливо, твердить свое и свое — форма! — содержание! — содержание! — форма!...

Здравый смысл не качается, не мечется, подает советы, не сердится, не бранится. Здравый смысл знает, что предмет эстетики — искусство. Здравый смысл всё знает. Но, как установлено было во времена до нас, здравый смысл не всё понимает, — он понимает только то, что здраво. А здравое искусство — всё равно, что тупой меч: можно колоть дрова и убить исподтишка, но нельзя рыцарски биться с равнорожденным другом.

Искусством ведает искусствоведение. И ничего нет обидного в том, что такая наука существует. Было искусство, и есть наука об нем. И если

эта наука приходит к итогу, что искусство изучается не только эстетикою и не только эстетически, то это надо принять. Это значит, что когда эстетика изучает искусство, она делает это под своим углом зрения. В предмете «искусство» есть нечто эстетическое. Но не может же положительная и серьезная наука поучать эстетику тому, что̀ есть эстетическое. Ничего обидного в этом положении вещей нет, грустно только, что без ответа висит вопрос: где матернее лоно этой науки? Грустно, потому что совестно, скрупулезно, сказать: в подвале, за зашлепанным уличною грязью окном, там — в гнилом отрепьи, в стыдном небрежении, мать — Философия искусства.

Для науки предмет ее — маска на балу, аноним, биография без собственного имени, отчества и дедовства героя. Наука может рассказать о своем предмете мало, много, всё, но одного она никогда не знает и существенно знать не может — что такое ее предмет, его имя, отчество и семейство. Они — в запечатанном конверте, который хранится под тряпьем Философии. Искусствоведение — это одно, а философия искусства — совсем другое.

Много ли мы узнаем, раздобыв и распечатав конверт? — Имя, отчество и фамилию, всю по именам родню, генеалогию — и всякому свое место. Это ли эстетика? Искусствоведение и философия искусства проведут перед нами точно именуемое и величаемое искусство по рынкам, салонам, трактирам, дворцам и руинам храмов, — мы узнаем его и о нем, но будем ли понимать? Узрим ли смысл? Уразумеем ли разум искусств? Не вернее ли, что только теперь и задумаемся над ними, их судьбою, уйдем в уединение для мысли о смысле?

Уединенность рождает грезы, фантазии, мечту — немые тени мысли, игра бесплотных миражей пустыни, утеха лишь для умирающего в корчах голода анахорета. Уединение — смерть творчеству: метафизика искусства! Благо тому, кто принес с собою в пустыню уединения, из шума и сумятицы жизни, достаточный запас живящего с л о в а и может насыщать себя им, создавая себя, умерщвляя ту жизнь: смертию смерть попирая. Но это уже и не уединение. Это — беседа с другом и брань с врагом, молитва и песня, гимн и сатира, философия и звонкий детский лепет. Из Слова рождается миф, тени — тени

созданий, мираж — отображенный Олимп, грезы — любовь и жертва. Игра и жизнь сознания — слово на слово, диалог. Диалектика сознания, сознающего и разумеющего смысл в игре и жизни искусства, в его беге через площади и рынки, в его прибежище в дворцах и трактирах, в чувственном осуществлении идеи,—эстетика не качающаяся, а стремительная, сама — искусство и творчество, осуществляющее смыслы.

Между ведением и сознанием, между знанием и совестью, втирается оценка, — между искусством и эстетикою — критика. Она не творит, не знает, не сознает, она только оценивает. Идеальный критик — автоматический прибор, весы, чувствительный бесчувственный апарат. Только фальшивый критик — живое существо. Критик должен бы, как судья, изучить закон и уметь его применить, подавляя страстное и нетерпеливое сердце, защищая закон и право, но не интересы человека, внушая правосознание, но не благородство. Установленного закона нет для судьи линчующего, судьи по совести. Критик тогда не автомат, когда судит по закону Линча и сам же осуществляет приговор: бессовестный приговор совести. Иными словами: критика есть суд толпы,

безотчетный, безответственный, немотивированный. Критик — палач при беззаконном суде. Критика — публичная казнь, как уединение было самоубийством. Но от уединения есть спасение в самом себе, публичная казнь — бесчестье казнящего падающее на доброе имя казнимого.

За искусством забывается в эстетике «природа». Но, собственно говоря, так и должно быть. Здравый смысл делает здоровый прецедент и создает здоровую традицию. Было бы не только эмпирическим противоречием говорить об эстетическом сознании эр архейской, палеозойской, мезозойской. Культура — где-то в эре кайнозойской, когда началась аннигиляция природы. Поэтому-то «природа» прежде должна быть окультурена, охудожественна, чем восприниматься эстетически. «Природа» должна перестать быть естественною вещью, подобно тому, как она представляется чувственному сознанию неидеальною возможностью. Коротко: «природа» приобретает всякий смысл, в том числе и эстетический, как и всё на свете, только в контексте — в контексте культуры. Природа для эстетики — фикция, ибо и культура для эстетики — не реальность. Эстетика не познает, а созерцает и фантазирует.

Прекрасная культура — фиктивна; фиктивная культура — эстетична.

К этому же выводу можно прийти путем самого банального силогизма, стоит только в его большей посылке провозгласить, что искусство есть творчество. Только искусственная природа может быть красивою природою. Зато, как музыка, природа может раздражать и тешить нервы, сохраняя в себе всё свое естественное безобразие.

О СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ

ДИЛЕТАНТИЗМ рядом с искусством,—idem с наукою, философией,—флирт рядом с любовью. Кощунственная шутка над эросом! Дряблая бесстильность эпохи — в терпимом отношении к дилетантизму, когда дилетантизм становится бесстыден и вопреки правилам общественного приличия ведет жизнь публично открытую. По существу дилетантизм — всегда непристойность Цинизм достигает степени издевательства, когда с деланно невинным видом вопрошает: «но что такое дилетант?» Вопрос предполагает, что дилетантизм и искусство — степени одного. Тогда и флирт был бы степенью любви. Какой вздор! В искусстве есть степени: от учащегося до научившегося, до мастера. Дилетантизм — вне этих степеней; мастерство и дилетантизм — контрадикторны. Dilettante значит не «любящий», а развлекающийся (любовью), «сластолюбец». Поэтому также дилетантизм есть ложь. В нем то, что неискусно — ἀτέχνως — лживо выдается за то, что должно быть безыскусственно — ἀτεχνῶς.

Наконец, только философ — φιλόσοφος = друг мастерства — одержимый эросом, имеет привилегию понимать всё, хотя он не всё умеет. Привилегия же дилетанта — даже не в том, чтобы всё знать а только — быть со всем знакомым.

Только со всем знакомый и ничего не умеющий—ἄσοφος—дилетантизм мог породить самую вздорную во всемирной культуре идею синтеза искусств. Лишь теософия, синтез религий, есть пошлый вздор равный этому. Искусство,— как и религия,— характерно, искусство — типично, искусство — стильно, искусство — единично, искусство — индивидуально, искусство — аристократично, — и вдруг, «синтез»! Значит, искусство должно быть схематично, чертежно, кристалографично? Над этим не ломает головы развлекающийся любовью к искусствам. И в самом деле, какое развлечение: на одной площадке Данте, Эсхил, Бетховен, Леонардо и Пракситель! Лучше бы: турецкий барабан, осел, Гёте и сам мечтательный дилетант, — но, к сожалению, не поможет, решительно не поможет...

Но если дилетанты виновны в том, что такой рассудочно-головной ублюдок, как «синтез искусств», появился на свет, то не одни уж

дилетанты виною тому, что этот неблагороднорожденный и неаппетитный субъект получил доступ в эстетическое общество. Интересно не faux pas эстетики, а какая-то note fausse самого искусства. — Говорю не в назидание, а исключительно в порядке рефлексии. — Поражает один факт. Ведь картина на станке, партитура на пюпитре, рукопись на письменном столе, — все-таки еще не реальность. Мало ли какие бывают «случаи»: пожар, революция, плохой характер, прогрессивный паралич, злая воля, — не один Гоголь жег свои рукописи. Картина идет на выставку, рукопись — в печать. Зачем? — Чтобы реализоваться, осуществиться на деле.

Для искусства это и значит найти «применение», «приложение». Другой пользы из творчества красоты извлечь нельзя. Когда в публичный дом перевели из храма и дворца музыку, живопись, поэзию, когда театры из всенародного празднества превратили в ежедневно открытую кассу, искусство лишилось своего «применения». Теперешние пинакотеки, лувры, национальные музеи вообще «третьяковки» — пошли на службу к педагогике. Как будто можно скрыть за этим безвкусие и государственное поощрение накопления

в одном сарае, — как вин в винных погребах, — продуктов художественного творчества, не нашедших себе «применения» или, еще хуже, изъятых из «применения», «национализированных».

То же относится к томикам поэтов в публичных библиотеках и к музыке в музыкальных залах консерваторий. Везде и всюду консерватории — склады ломанного железа. Недаром они содержатся на государственный и общественный счет, вообще «содержатся». «Свободная» консерватория не просуществовала бы и пяти минут, — была бы расхищена для «применения». Что бы сказали старые мастера, если-бы им предложили писать картину не для храма, не для дворца, не для home — а, а... для музея общественного или для «частной» колекции? Теперь пишут... Получается искусство не к месту, а «вообще себе». Нашли было путь к «применению» вновь: Рескины, Морисы, кустари, «художественная промышленность». Но от искусства до кустарничества — расстояние примерно такое же, как от благородства до благонравия. В конце концов, в обе стороны прав художник, сам не мало прокормивший кустарей: «Раб «художественной промышленности» настолько же нелеп и жалок, насколько

некультурен художник, затворивший себе все двери выявлений творчества, кроме холста или глины» (Рерих). Но сердиться здесь не на что: промышленный стиль — такая же историческая необходимость, какою некогда был стиль «мещанский»: с цветочками и стишками на голубеньких подвязочках.

В итоге, как жизненный силогизм самого искусства, заключение дилетантизма о синтезе искусств: большой публичный дом, на стенах «вообще себе» картины, с «вообще себе» эстрад несутся звуки ораторий, симфоний, боевого марша, поэты читают стихи, актеры воспроизводят самих зрителей, синтетических фантазеров... Можно было бы ограничиться одними последними для выполнения «синтеза»: оперную залу наполнить «соответствующими» звукам, «световыми эффектами», пожалуй, еще и вне-эстетическими раздражителями, вроде запахов, осязательных, тепловых, желудочных и др. возбудителей!.. Но пьяная идея такого синтеза,— в противовес вышепредложенной «площадке»,— если бы была высказана, едва ли бы имела методологическое значение, а не только симптоматическое — для психопатологии.

Не припомнается, кто, недавно, ужаснувшись перед нелепостью «общего синтеза» искусств, заявлял, что, без всякого синтеза, роль синтеза выполняет п о э з и я. Впрочем, слова: «без всякого синтеза», кажется, добавляю от себя, остальное, надо полагать, сказал поэт. Если живописец подумает, он вынужден будет сказать то же о живописи, музыкант — о музыке. И везде философствующий эстетик должен добавлять: «без всякого синтеза», ибо структурность каждого искусства, каждого художественного произведения, т.-е. органичность его строения, есть признак конкретности эстетических объектов, но отнюдь не синтетичности. Структура потому только структура, что каждая ее часть есть также индивидуальная часть, а не «сторона», не «качество», вообще не субъект отвлеченной категоричности. «Синтез» поэзии имеет только то «преимущество», что он есть синтез слова, самый напряженный и самый конденсированный. Только в структуре слова на лицо в с е конструктивные «части» эстетического предмета. В музыке отщепляется смысл, в живописи, скульптуре, затемняется уразумеваемый предмет (слишком выступают «называемые» вещи).

Искусство насквозь конкретно, — конкретно каждое воплощение его, каждый миг его, каждое творческое мгновение. Это для дилетанта невыносимо: как же со «всем» «познакомиться»?

Мастер, артист, художник, поэт — дробят. Их путь — от единичности к единственности. Долой синтезы, объединения, единства! Да здравствует разделение, диференциация, разброд!

ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ

ЧТО искусство возникает из украшения, это — не только генетический факт, это также существенная функция искусства, раз искусство, так или иначе, целиком или частично, между прочим или всецело, представляет красоту. Поэтому-то и бессмысленно, неодушевленно, бессубстанциально искусство «вообще себе». Но нельзя обращать формулу, ибо это обращение есть извращение,— нельзя сказать: всякое украшение есть искусство.

Украшение — только экспресивность красоты, т.-е. жест, мимика, слезы и улыбка, но еще не мысль, не идея. Эспресивность — вообще от избытка. Смысл, идея, должны жить, т.-е., во-первых, испытывать недостаток, и потому, во-вторых, воплощаться, выражаться. Красота — от потребности выразить смысл. Réalisez — tout est là (Сезан). Потребность,— пока она не успокоена,— беспокойство, неутоленность. Творчество — беспокойная мука, пока не найдено выражение. Муки ученика — страшнее мук мастера: пока-то

выражение не «удовлетворит», пока-то не выразишь волнующего. Поистине, пока оно не выражено оно уничижает сознание, издевается над разумом. Волнует простор неба, грудь женщины, величие духа,—художник пишет, рисует, высекает, пока не «снял» выражением беспокойной страсти. «Мастер» не так мучается, как «ученик»—оттого есть мастера маститые, «академики». Есть, впрочем, мастера—ученики. Но, конечно, не в том дело, что «притупляется» страсть и волнение,—разве маститый меньше чувствует потребность жизни, чем мальчик,—а в том, что маститый не хватается за выражение «не по силам». Инстинкт почестей—против инстинкта жизни!

Так и формула: искусство есть жизнь—для немногих все-таки верна. Извращенный крик: жизнь—искусство! Такие обращения-извращения повторяются: жизнь есть философия, жизнь есть поэзия. Это—социально-психологический симптом. Это—признак эпохи, когда ложь дешева. Это—вопль вырождающихся. Жалкую увядающую жизнь хотят косметицировать философией, искусством, поэзией. Это называется «вносить» философию, искусство, поэзию в жизнь... Или наглее: не отрывать их от жизни. Но молодость

об этом не кричит, а сама собою украшена и никаких потерь и разрывов не страшится.

Жизнь — искусство, «создание» из жизни искусства, жизнь даже величайшее из искусств,— всё это типическое декадентство. Это знал падавший древний мир, знал романтизм — падавшее христианство,— это слыхали недавно и мы от падавшего демократизма и натурализма,— у каждого в собственном архиве найдутся напоминания. Вне декадентства «искусство жизни» — фатовство и пошлость.

Если жизнь есть искусство, то искусства нет. Ибо украшение должно быть украшением чего-нибудь, а если оно не украшает жизни, то и оно не существует, и жизнь — истязание. А украшать украшение — своего рода aesthetical insanity.

Художественное создание,— хотят того или не хотят декаденты,— входит в жизнь, как факт. С этим ничего даже и поделать нельзя. Художественное произведение, вошедши, как факт, в жизнь, уже и не может не быть жизнью. Хотят же другого. Хотят, чтобы то, что не может быть, перешло в то, что есть, что не может не быть. Но это и есть возвращение к неукрашенной жизни, природной, животной,— прекрасной только

в некоторых редких случаях игры и безобразия природы. Тут почти всегда вместо золота — горсть глиняных черепков.

Только искусство подальше от жизни, далекое, далекое ей, может быть ей, безобразной, украшением. А искусство в жизни, близкое ей — новое в ней безобразие. Не довольно ли того, что есть? Искусство должно быть не в жизни, а к жизни, при ней, легко отстегиваемое,— отстегнул и пошел дальше — пристегнуть к другому краю... Красота — праздник, а не середа.

ПОЭЗИЯ И ФИЛОСОФИЯ

ИСКУССТВО не есть жизнь, и философия не есть жизнь. Никакого логического вывода из этих отрицаний сделать нельзя. Но если всмотреться в смысл этих отрицаний, то их положительное значение раскрывается скоро. Жизнь есть только материал и искусства и философии, следовательно, жизнь есть только отвлеченность. Философия же — последняя, конечная в задании и бесконечная в реальном осуществлении, конкретность; искусство,— именно потому, что оно искусство, а не уже-бытие, творчество, а не созданность,— есть предпоследняя, но всё же сквозная конкретность. Философия может быть предпоследнею конкретностью, и тогда она — искусство, а искусство, проницающее последнюю конкретность, есть уже философия. Так, искусство, как философия, есть философия, как искусство,— и следовательно, пролом в стене между искусством и философией.

Философия есть искусство, и искусство есть философия,— две истины, вовсе не получающиеся путем взаимного формального обращения. Оба утверждения реально независимы и самобытны. Философия есть искусство, как высшее мастерство мысли, творчество красоты в мысли,—величайшее творение; ображение безобразного, украшение безобразного, творение красоты из небытия красоты. Философия есть искусство, т.-е. она начинает существовать «без пользы», без задания, «чисто», — в крайнем случае, разве, лишь в украшающем «применении».

Теперь искусства—органы философии. Тут особенно ясно видно бессмыслие синтеза искусств: что такое «синтез» рук, ног и головы?— кровавая каша из мышц, нервов, костей. Но что такое живопись в поэзии, поэзия в музыке, и т. п.?—То же, что ходить на руках, обнимать ногами, целовать теменем... Цирковой фокус, если говорят всерьез. В действительности, — лишь метафора. Столько же общего между музыкальностью поэзии, изобразительностью и осмысленностью музыки, поэтичностью картины,— сколько его вообще между произвольно подобранными омонимами, между часом грозным

и часом по-полудни, между талантом, зарытым в землю, и талантом гробокопателя, между гробокопателем и клоуном.

Смешным делом занимается модерн-поэтика, перенося в поэзию музыкальные аналогии. Только при готентотском дворе можно было бы исполнять музыкальную пьесу, написанную по правилам Буало, Батё и Брюсова. Поэзия, как «синтез» музыки и смысла, есть синтез паутины и меда. Как может смысл делать музыку? Смысл не делает музыки — музыка убивает смысл — тон калечит поэзию.

— Поэзия исключает музыку, музыка — поэзию.

— Почему?

— Потому что их хотят соединить!

Искусства — органы философии; философия нуждается не только в голове, также и в руках, глазах и в ухе, чтобы осязать, видеть, слышать. Пора перестать ходить на голове и аплодировать (футуризму) ушами!

Когда музыкальная внешность, — вся музыка непосредственно только внешность, — убивает смысл в поэзии, хватаются за живописность, за «образ». Образ не на полотне — только «образ», метафора; поэтические образы — фигуры, тропы,

внутренние формы. Психологи сделали поэтике плохой дар, истолковав внутреннюю форму, как образ — зрительный по преимуществу. Утверждение, что внутренняя форма живописный образ, есть ложь. Зрительный образ мешает поэтическому восприятию. Принимать зрительный образ за поэтический — то же, что считать всякое созерцание, всякую интуицию зрительною.

Напрягаться к зрительному образу «памятника нерукотворного» или «огненного глагола», любого «образа», любого символа, — где формы не зрительны, а фиктивны, — значит, напрягаться к не-пониманию и к не-восприятию поэтического слова.

Бывает и есть, конечно, и музыкальная внутренняя форма; без нее музыки не было бы. Но это не оправдывает сведения поэзии к музыкальности. Доказательство — история. Каждая поэзия имеет своих «музыкантов», сама она, каждая, своих и назовет, когда требуются примеры. Но поэтов поэзия знает и не только «своих», а просто всех для всех.

Нужны поэты в поэзии, а как не нужны в поэзии музыканты, так не нужны и живописцы.

Живописная поэзия родилась на заборе, там и место ей.

Внутренняя форма, «образ», созерцание, интуиция бывают также умными. Тут начинается искусство, как философия, перевал к последней конкретности, тут кончается вместе псевдофилософия и псевдоискусство, кончаются, для имеющих глаза и уши, до-прометеевские сумерки, когда—οἳ πρῶτα μὲν βλέποντες ἔβλεπον μάτην,

κλύοντες οὐκ ἤκουον — имели глаза, и попусту смотрели, напрягали слух, а не слышали.

ПРИЗНАКИ И СТИЛИ

ВОСЕМНАДЦАТОЕ столетие великолепно своею монолитностью. В него влились потоки Ренесанса, истощившиеся в рассудочной сухости семнадцатого столетия, слились в одну большую волну, и примерно к средине века вздыбилась эта волна исторического течения. Она опять ниспадает к концу века, чтобы в начале следующего подняться в многообразных переливах национальных Возрождений. Провал середины девятнадцатого столетия только резче выделяет новый взлет культурно-исторической волны к концу замечательного века. Наше время захотело быть орудием в руках злого гения истории и воздвигло поперек ее течения чудовищную военную плотину. Как игрушечную, смел ее напор духа и мысли, — ибо, невзирая на мильоны трупов и искалеченных тел, это была война духовных, а не плотских сил, — и не оказалось народов побежденных и победителей, есть только низверженные и взнесенные. Мы — первые низверженные — взносимся выше других, быть

может, девятым и последним валом европейско-всемирной истории. Ныне мы преображаемся, чтобы начать, наконец,— надо верить! — свой европейский Ренесанс. От нас теперь потребуется стиль. До сих пор мы только перенимали.

Сороковые годы составляют, пожалуй, последний естественный стиль. По философской задаче времени это должен был быть стиль осуществлявшегося в действительности духа—стиль прочный, обоснованный, строгий, серьезный, разумный. На деле, быт нередко принимался за действительность и вытеснял культ: демократизм и мещанство заслоняли собою духовность. Реализм духовный остался нерешенною задачею, потому что средства символизации такого реального найдены не были. Философия истории запружалась эмпирическою историей. Строгая разумность замещалась распущенным благоразумием и расчетливою уютностью. Мещанские революции внесли сумбур в жизнь, искусство демократизировалось, иррационализировалось и дегенерировало,—aequis cano встало на место equitibus cano. С «натуралиста» Фейербаха началось алогическое беспутство в самой философии. Эстетика растряслась. Натурализм

бесчинствовал. Можно говорить о разности талантов, но не о различии осуществляемых форм. Золя и Толстой, Тургенев и Флобер, Чехов и Мопасан, Шпильгаген, Зудерман, Сенкевич, и опять Толстой, — разница только талантов, и следовательно, чувства меры. «Крейцерову Сонату», «Сентиментальное воспитание», «Une Vie» от пошлости выручает только талант, но не направление. Соответственно эстетика натурализуется, психологизируется, этнологизируется, социологизируется, вообще занимается пустячками, «фактиками», сплетнями о происхождении и о похождениях искусств. Собственный высокий стиль эстетики стал непонятностью, потому что недостаточно понятным, иностранным, стал сам разум. Поистине во-время начал философствование молотом класик Ницше! Нам нужно снова стать класиками, — твердил Сезан.

Только в России продолжала звучать, несмотря ни на что, разумная непонятность лирики Тютчева и продолжала надоедать бессмысленным умам непонятная разумность трагики Достоевского. Их роль и пути — над-исторические. Исторически реализм сороковых годов сломался вместе с Гоголем. Тютчев и Достоевский остаются

обетованиями нового стиля. Ответственный подвиг принимает на себя Андрей Белый преждевременным выполнением обетования, — потому что стиль может явиться только после школы.

Этот стиль должен быть наш. Всякий стиль руководится, всякий стиль направляется избранным для того, во-своевременьи, народом. Но стиль бывает только после школы. А мы школы не проходили. В этом наша культурная антиномия. Запад прошел школу, а мы только плохо учились у Запада, тогда как нам нужно пройти ту же школу, что проходил Запад. Нам учиться всегда недосуг, вместо σχολή у нас ἀσχολία. За азбукою мы тотчас читаем последние известия в газетах, любим последние слова, решаем последние вопросы. Будто бы дети, но на школьной скамье, мы — недоросли. Такими родились, — наша антиномия — от рождения, вернее, от крещения: крестились и крестимся по-византийски, азбуку выучили болгарскую, книжки читаем немецкие, пишем книжки без стиля.

Натурализм, который приняли мы, как последнее слово, был чистым эстетическим нигилизмом. По своему существу, по идее своей,

натурализм — принципиальное отрицание не только стиля, но и направления. «Направление» в натурализме заменяется поучением, моралью, потому что нигилист, отрицая бесполезное творчество, никакого для себя оправдания, кроме утилитарного, придумать не в состоянии. Направление в искусстве — серьезность, нигилизм — беспечность, утилитаризм — лицемерный покров духовной праздности, деланная серьезность тунеядца, практичность варвара, цивилизованность семинариста.

Символизм явился для формальной защиты и для восстановления прав искусства. В силу оснований прямо противоположных с натурализмом символизм, как такой, также не может иметь стиля и не может быть «направлением». Как натурализм — отрицание искусства, так символизм — существенное свойство искусства. Символизм — исключительно сосредоточенное искусство, и потому символический стиль всегда искусственный стиль, а не естественный, всегда стилизация.

Символ — сопоставление порядка чувственного со сферою мыслимого, идеи, идеальности, действительного опыта (переживания) со сферою

идеального, опыт осмысливающего. Искусство, в аспекте эстетики, существенно между тем и другим. Ошибочно утверждение, будто символ устанавливается непременно на основе «сходства». «Сходство» физического и духовного, чувственного и идеального, — вообще весьма хитрая проблема, если под «сходством» понимать «подобие», а не просто «схождение» — с двух безусловно не-подобных концов к какому-то условно одному пункту. Символ и не алегория. Алегория — рассудочна, «измышленна», плоско-конечна. Символ — творчески-пророчествен и неисчерпаемо-бесконечен. Алегория — теософична, символ — мистичен.

Хотя бы совершенно условно, символ — знак в смысле «слова», как знака других слов, прямо (или метафорически) называющих «вещь» (процес, признак, действие). Следовательно, символ есть sui generis suppositio. Поэтому, слово, с другого конца, есть прообраз всякого искусства. Поэтому же и его структура — исчерпывающе полна и составляет тип всякого эстетического предмета. Искусство — модус действительности, и слово — архетип этой действительности, недействительной действительности.

В итоге, символизм принципиально есть утверждение прав искусств. Исторически символизм — время всяческих реставраций и стилизаций. У нас, напр., — классицизма, архаизма (славянизма), романтизма, народничества. Но нам теперь, сейчас, не реставрации нужны, а Ренесанс.

Через символизм Европа спасала себя от несерьезности, праздности, утилитарности, варварства, восточной мудрости: стилизовался сам Восток, стилизовали японцев и других варваров, даже дикарей и вообще низкорожденных, для того только, чтобы их европейски облагородить. В примитив только играли, потому что нужно было на место смешного поставить веселое, на место нелепого — умное, незабываемого Сезана — на место позабытого Гокусая. И если в наше время уже истлели в памяти разные Альтенберги, Товоте, Шницлеры и им подобные, то разве не затем, чтобы подчеркнуть провинциальное безвкусие еще существующей способности к «чтению» какого-нибудь Рабиндраната Тагора?

В борьбе за право искусства, за «веселую науку», Европа потеряла стиль. Стиль сделался вопросом не осуществления, а только изучения. Стилизация замещала школы мастерства.

Дисциплина хорошего воспитания исчезла; парикмахеры и портные заменили собою гувернера; комивояжер вкладывал прейс-курант торгового дома в обложку Готского Альманаха. Так случилось, что в эпоху техники был утерян секрет техники, не бывший, однако, секретом для веселых мастеров серьезного цеха.

Реализм также существенное свойство искусства. Требование формы исходит от содержания. Содержание без формы есть чистая страдательность. Содержание страждет формы и страдает без нее, как страдает само от себя всё отвратительное, как страдает душа «сама по себе», лишенная тела, отвратительная. Формы без содержания составляют предмет не творчества, а собирания, колекционирования, — музыканты в поэзии, напр., колекционеры, бездомны, их домашний очаг — уют музея, они спят, едят, любят и делают прочее в магазинах старого платья. Одно содержание, без формы, есть стихия природы и души, — отвратительность и ложь духовная, логическая, эстетическая в культуре, ибо и культура, — рождение, преображение и Возрождение духа, — есть для природы ложь нравственная.

Реализм, если он — не реализм духа, а только природы и души, есть отвлеченный реализм, скат в «ничто» натурализма. Только дух в подлинном смысле реализуется, — пусть даже материализуется, воплощается и воодушевляется, т.-е. осуществляется в той же природе и душевности, но всегда возникает к реальному бытию в формах культуры. Природа просто существует, душа живет и биографствует, один дух наличествует, чтобы возникать в культуру, ждет, долготерпит, надеется, всё переносит, не бесчинствует, не превозносится, не ищет своего. Христианская метафора духа — любовь. Смешно и жалко слушать, когда христиане говорят о любви: рассуждение слепого о цветах, глупого об уме, лжеца о правде, теософа о мистике, кастрата о брачных радостях. Утверждение, что любовь есть источник, — и притом особенно глубокий и плодотворный, — познания, творчества, красоты, так же истинно, как было бы истинно заверение, что плакучие ивы — источник полноводия озера, к которому они склоняются и в которое они роняют свои слезы. Дух — источник всяческого, в том числе и любви.

Дух — не метафизический Сезам, не жизненный элексир, он реален не «в себе», а в признании. «В себе» он только познается, в себе он только идея. Культура, искусство — реальное осуществление, творчество. Дух создается. Без стиля и формы — он чистое и отвлеченное не-бытие. Реализм есть реализация, а не бытие. Познать реальное, узнать идею и осуществить ее — таков путь от Возрождения к стилю. Когда-то он еще будет? Наша теперь задача — только Возрождение. Потому-то нужнее теперь учитывать признаки, чем заботиться о стиле. Стиль сам придет, нечаянно, когда, быть может, устанем ждать; Дух ждать не устанет, он переждал христианство, переждет и теперешний после-христианский разброд. Но мы-то сами, конечно, уже устали. Недаром умы наших современников иссушаются восточною мудростью, недаром нас оглушает грохот теософической колесницы, катящей жестокую Кали, недаром беснуются ее поклонники, душители разума. Это — их последнее беснование. Обреченная ими жертва — искупление готового родиться нового духа. Эта жертва — дорогое для разума, но незаконное его детище — европейская метафизика. Ей будет

сооружена гробница в новом стиле, ее соорудит возрожденный разум — в законных уже формах реализации духа. Новый реализм, реализм выраженный, а не реализм быта, будет выражением того, что есть, а не того, что случается и бывает, того, что действительно есть, а не того, что кажется.

РАСПАД И НОВОЕ РОЖДЕНИЕ

ДИФЕРЕНЦИАЦИЯ — новое рождение и рост, центростремительность до пресыщения, до напряженности, невыдерживающей сжатия внутренних сил и разрешающейся в систему новых центров, отталкивающихся друг от друга, самостоятельно способных к новым конденсациям и к новым диференциациям. Сперва — концетрация жизни, затем разметывание кругов: разлетаются каждый со своим центром, хранящим в себе только воспоминание о некогда общном, едином пра-центре. Творчество — подражание (μίμησις) по воспоминанию (ἀνάμνησις). Поэтому, подражание никогда не есть копирование. Воспоминания не было бы, если бы не было забывания. Забывание — кнут творчества, оно вздымает на дыбы фантазию. Парящий в пространствах фантазии «центр» напрягается до способности нового рождения, расслоения сконцентрировавшегося, диференциации.

Из распада ничего не выростает. Распад — голодание, когда жизнь поддерживается питанием

насчет организма, самоедство организма. Распад — гниение. Его продукт и его назначение — удобрение.

Распад исключает смерть, потому что это есть механизм, кругообращение вещества, сохранение материи. Нет смерти, следовательно, нет и нового рождения, — сохранение на место созидания. Смерть — маска творчества, домино любви. Смертный брак — тайна, мистерия рождения и творчества. Любовь и непосредственно за нею, — через столько-то часов или месяцев, — рождение есть илюзорное творчество. Настоящее творчество — из ничего, следовательно, в промежуток между любовью и рождением входит смерть. Вот — те часы и месяцы «между» — часы и месяцы ожидания. Новое рождение поджидает ветхую смерть. Смерть — взрыв, революция, разрушение. Рождение — тишина, покой, единственный и неустойчивый миг равновесия, после которого начинается рост, напряжение, конденсация. Муки родов — образ, как «восхождение солнца», также — propter hoc e r g o post hoc. А в действительности — муки смерти, движение земли вокруг солнца, post mortem ergo propter mortem. В материнем чреве — смерть,

ничто, — там, где была жизнь; в солнечном мире — новое рождение, нечто из ничего.

Почему после символизма нет нового реализма? Т.-е. еще нет, пока еще нет. Первая мысль — что совершается распад, удобрение, унавожение. Свидетельство того — наглядно: искусство самоедствует, рефлексирует. Не это ли подлинный декаданс, питание собственными тканями? Никогда, кажется, не было такой неосмыслицы в духовной жизни: философия, вместо рефлексии, ищет познания через «переживание», перепутала все значения и смыслы слова concipio и бежит от лица разума, ненавидящая его, а искусство, на место спонтанного творчества, рефлексирует, исполняет все значения слова experior и подчиняет переживание «поэтике» — настоящего, прошлого и будущего, ибо поэтики absolute, вне времени, не бывает. Поэтику будущего принимают за поэтику absolute. Футуризм есть теория искусства без самого искусства. Футурист не только тот и не всегда тот, кто называет себя футуристом, — в распаде искусства исчезает и искусство наименования, — а тот, у кого теория искусства есть начало, причина и основание искусства. Когда

называвшие себя футуристами призывали «поджигателей с почерневшими пальцами», было не страшно, — славные ребята, думалось. Когда они командовали: «сройте основания славных городов», было непонятно и любопытно, — непонятно, потому что все знали, что такие «основания» давным-давно срыты, а любопытно, потому что «манифест» обращался к нам: кто же из нас, думалось, — при поглядывании искоса на «ближних», — деловых людей, бросит отца и матерь свою, чтобы итти срывать давно срытое и не срываемое? Но сразу становилось невкусно и отвратительно щекотало обоняние, когда Манифест обнародовал возраст Их Величеств: самым старшим из нас, говорилось там, тридцать лет! Как? Вам тридцать лет, и у вас уже есть теорпя искусства? — тогда вы — не художники, не художники в творчестве, не художники и теории. Вы можете быть художниками, разве только, в теории! Практика, последовавшая за теорпей, была на разный вкус. Утверждающие примат поэтики над поэзией — футуристы.

Футуризм «творит» по теории, — прошлого у него нет, — беременность футуристов — ложная. Класики проходили школу, преодолевали ее,

становились романтиками, романтики через школу становились реалистами, реалисты — символистами; символисты могут стать через школу новыми классиками. Футуристы, не одолевшие школы, не одолевают и искусства, будут в ней не хозяевами, а приказчиками, хотя бы и государственными. Дело не в «искусственности», как толкуют иногда. Искусственность только тогда искусственность, когда это заметно, и потому, и тогда только — искусственность может быть упреком. Прием всех декадентов—привлечь внимание фокусом. Говорят о неискренности, но какое кому до этого дело? Должно быть искренне произведение, а не производитель. Неискренность и искусственность значат простое: фокус не удался. Критерий, — не таланта, не художественности, — а неподдельности, не фальсификации, подлинности: первое opus художника. Если оно «по учителю», «по школе», по «принятым» формам, один против одного, что из художника выйдет реформатор; если оно по его собственным «новым» формам, десять тысяч против одного, что из него выйдет чиновник.

Футуризм, таким образом, распад, гниение и удобрение. Почва — готова. Первая мысль не

ответила на вопрос, почему нет нового реализма. Вторая: потому, что мы не знаем, что такое реальность. Потеряли. Мы грезим о ней, значит, не знаем, что́ есть она. Наша жизнь стала иреальною, действительность—белибердою. А значит, угасло эстетическое восприятие и приятие действительности, осталось одно прагматическое. Иреальное «работает», белиберда — высшая реальность. Белибердяи выдавали теософические трудовые книжки художникам; теософическая премудрость загоняла в подполье творимую действительность. Теософические теории искони внушают, что реальность под покрывалом; приподнявшему его складки — ужас безумия. И правда: перед черным ничто — кто не лишится ума? Вот критерий для распознания художника: поставить испытуемого перед покрывалом, внушать ему приподнять покрывало, и художник, не теософ, строго отстранит экспериментатора. Разве можно циническим движением руки разрушать эту тайну — красоту складок покрывала? Разве можно художнику собственноручно разрушить данную его глазам и потому подлинную действительность? Разве есть и разве может быть иная? Ей можно только «подражать»;

ее надо творить; она — налицо, за нею — ничто. Изображайте ее, но не обезображивайте. Всё ее внутреннее — ее внешнее. Внешнее без внутреннего может быть, — такова илюзия; внутреннего без внешнего — нет. Нет ни одного атома внутреннего без внешности. Реальность, действительность, определяется только внешностью. Только внешность — непосредственно эстетична. Внутреннее для эстетического восприятия должно быть опосредствовано внешним; жир, мышцы, чрево — эстетичны только обтянутые кожею. Само опосредствование — предмет эстетического созерцания через свое касание внешнего.

Εὐρύμαχ', ἡ τοι ἐμὴν ἀρετὴν εἶδός τε δέμας τε
ὤλεσαν ἀθάνατοι, —

Доблесть мою, Евримах, погубили бессмертные боги, —

Вид и наружность мою...

Славное было время, когда под «добродетелью» можно было понимать «вид и наружность»! Если бы в наше время согласились признать внешность добродетелью, стопло бы не только быть добродетельным, но даже проповедывать добродетель...

Всё это верно эстетически, и жизненно должно быть верно. Эстетика должна вывернуть жизнь на-изнанку, чтобы жизнь была правдива. Что̀ мы приобретаем от сильной любви «ближних», если эта любовь — «в глубине души»? И как много мы приобретали бы, если бы нас не обманывали мнимою действительностью глубин задушевных, а только бы всегда во-вне проявляли, выражали, вели себя, как ведут любящие. Что же жизненно-реально: расположение внутри и невоспитанность извне, «благо человечества» внутри и нож, зажатый в кулаке, извне, или неизменная ласка и предупредительность извне, а внутри — не всё ли равно, что тогда «внутри»? Можно предпочитать тот или другой способ поведения, но реально сущее в первом случае есть невоспитанность, в последнем — любовь. Вообще, не потому ли философам и психологам не удавалось найти «седалище души», что его искали в н у т р и, тогда как вся она, душа, вовне, мягким, воздушным покровом облекает «нас». Но зато и удары, которые наносятся ей — морщины и шрамы на внешнем нашем лике. Вся душа есть внешность. Человек живет, пока есть у него внешность. И личность есть

внешность. Проблема бессмертия была бы разрешена, если бы была решена проблема бессмертного овнешнения.

И для философии: «внутри» — только идеальное, а не реальное, не действительное, не действующее. «Внутреннее» — «только» идея. Немцы научили нас приставлять к «идее» словечко «только», чтобы выражением «только идея» сказать: ничто. И верно, если «идея» не разрешима внешне, во вне, она — ничто. Но если она—живая действительная идея, она не «только идея», а ἰδέα, т.-е. вид, прежде всего, внешний видимый облик. Идеальное, как ничто, только постигается, конципируется, оно — реально несущее. Бергсониада — визгливое «молчи» перед не-сущим. Внешность требует не конципирования, а уразумения и истолкования. Слово — незаменимый и неизменный образ действительности, как внешности: всё, без остатка, действительное бытие — во-вне, всё внутреннее — только идеально.

Художник должен утвердить права внешнего, чтобы мог существовать философ. Только действительно существующее внешнее может быть осмысленно, потому что только оно — живое.

Только художник имеет право и средства утверждать действительность всего, — и бессмысленного и осмысленного, — лишь бы была перед ним внешность. Философ узурпирует чужие права и привилегии, когда он, заикаясь, бормочет что-то об иррациональном бытии и о действительности иррационального. Вся действительность — во внешнем, и потому такое бормотание также действительно только как бормотание — алогическая белиберда.

ПРОДОЛЖЕНИЕ О ТОМ ЖЕ СЮЖЕТЕ

МЫ не знаем теперь, что такое действительность, хотя философия всегда имеет одну задачу — познать действительность. С некоторого времени философия потеряла не только решение этой задачи, но и самое задачу. Появилось в мире не-знание, которого раньше не было. Это не-знание возникло тогда, когда философы вообразили, что они не познают, а «творят» и «преодолевают». Появились, под титлом идеалистов, философы-командиры. Современные переживальщики — их дегенеративные, циничные потомки; их болезненное состояние — moral sanity — делает их философски невменяемыми: они — на свободе только потому, что они здравы. Ни один дисциплинированный философ не решился бы на призыв: «переживемте», как никто в воспитанном обществе не воскликнет в публичном обращении: concipite,— публично такие команды могут быть произносимы только в публичном доме.

И художник не творит действительности, не производит, — то, что он производит, есть искусство, а не действительность, — он подражает и воспроизводит. Но он раньше философа утверждает действительность, потому что впереди всякого познания идет созерцание. По этому поводу говорят об особой наблюдательности художника. Что под этим разуметь? Художник видит «больше»? — Но, нет, он видит меньше, потому что он видит избирательно: не всё, что видишь, художественно. Он видит острее? Это и значит меньше: чем острее одно, тем тупее другое. Разница зрения художника от обыкновенного зрения — не количественная, а качественная. Это — лучший сорт зрения. Для него явственна красота действительности. И это — всё? Ни в коем случае! Явственная для него красота может остаться его тайною. Какое нам дело до чужих тайн? Художник не просто для себя созерцает, а разоблачает тайны. Запечатлеть, — здесь только начинается художественно-совершенное зрение художника, — явленность во вне. Красота — дважды рожденная, дважды явленная. Оттого она — и смысл, и значение. Оттого она не только эстетична, но

и философична. Но прежде чем передать действительность философу, художник должен утвердить ее права на бытие в созерцании: еще не реального и уже не идеального только.

Мы не знаем теперь действительности, но чтобы познавать, мы должны найти ее утверждаемую. Быть утверждаемой действительность может только в красоте, безобразное не может быть утверждаемо, — если только в нем самом, как иманентное в трансцендентном, не будет открыта красота. Безобразное — существенно трансцендентно. Нужно «перевести» — traducere ad suam intuitionem — трансцендентное на язык внешности, чтобы узреть и уразуметь. В этом переводе — переход от ограниченного человеческого к божественному: сама мать в ужасе бежала, увидав Пана,

Милого сына Гермеса, лицом — безобразное диво, —
Сын козлоногий, двурогий, шумливый, с веселой усмешкой,

но бог разумения, Гермес,

. . . . . не медля в объятия ребенка
Принял и сердцем своим без конца веселился на сына.

Художник не творит действительности, а только воспроизводит. В этом гарантия утвер-

ждаемой им действительности и действительности утверждаемого им. Творец может ошибиться и создать одну действительность вместо другой — по заблуждению, по нерасчетливости, по лукавству, по неискусности или по другой причине. Художник воспроизводит действительность уже созданную. Его утверждение относится к сущему. Как бы ни была действительность задумана и создана, созданная и существующая, она — такая, а не иная, и другой — нет. Может быть, ложная в замысле и в осуществлении, она истинна в бытии. Ее истинность — ее внешность.

У нас нет действительности, потому что мы ее отвергли. И снова, пусть идеалисты и переживальщики заикаются, что отвержение есть уничтожение, как утверждение — творение. Отвержение есть знак неудовлетворения и призыв к углублению. Теософы и бергсонософы передергивают карту, и углубление во внешнее подменяют углублением «в себя»: не этот, тот, —

Вот этот вот: он — туп, как... пуп...

(Андрей Белый).

Омфалопсихия — титул этого углубления, самоуглубления. Другое углубление — другая

подмена: заглядывание под покрывала — во «внутрь» (будто бы!). Это — просто отвлечение внимания от настоящего и мысли пленной раздражение. Нужно углубление в само внешнее, по правилу Леонардо: вглядываться в пыльные или покрытые плесенью стены, в облака, в ночные контуры древесных ветвей, в тени, в изгибы и неровности поверхности любой вещи, везде — миры и миры. Глубже, глубже вглядываться в ткань покрывала, и она шевелится, она плывет, она шелестит, она выдает образ за образом. Видение требует разумения. Начинается философия, начинается логика, потому что оформливается ее исход, принимает живой облик, зажигаются блеском глаза ее первого основания: ante hoc ergo propter hoc. Видение — первое, значит, разумение — первое. Начинают видеть разумом: начинают видеть уши (ср. немецкое vernehmen—Vernunft) и слышать глаза.

Во тьме и ужасе ночного бденья
Слух тщетно звуки силился б обнять...
. . . . . .
Считай, считай последние мгновенья,
Душа, уставшая напрасно ждать...
. . . . . .
Но . . . . . .

. . . можешь радость вплесть в судьбы оковы,

. . . . . .

Дерзай очами слушать ночи зовы[1]

Как давно разгадано:

To hear with eyes belongs to love's fine wit.

(Шекспир),

Вот — вопрос, перестать увертываться от которого следовало бы: что видно? или, по крайней мере, что у ж е видно? или, по самой меньшей мере, — видна ли звезда нового Вифлеема? Воспроизводит ли новую действительность наше искусство? Ведь в этом — гарантия, условие и начало нового рождения! Назначение художника: увидеть. Увидели ли наши художники уже новую действительность в нашей старой сущности? Общее мнение, что увидел Блок. Я думаю, что увидел Андрей Белый. Блок не довольствовался ви́дением, хотел виде́ния и приоткрыл покрывало; но недаром около его вести столько толков и толкований.

... Так идут державным шагом —
Позади — голодный пес,
Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,

Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз—
Впереди—Исус Христос.

Итак, что же «внутри»?—Впереди—Исус Христос, позади—голодный пес, а посредине—Петька Катьку полюбил,—наше исконное статье, былье, бытье... Дальше—Чичиковы, Хлестаковы, Смердяковы, Молчалины,—старый мир, старый быт... И только-то?.. Стоит ли из-за этого от «внешности» отрекаться?..

После этого Блок был обречен. Блок—искупительная жертва нашего преступного любопытства, потому что все толкали его и всё у нас побуждало его к тому, чтобы приоткрыть завесу, совлечь веющие древними поверьями упругие шелка, заглянуть за то, что прежде было для него внешнею, но и достаточною реальностью.

Ви́дение Андрея Белого—другое ви́дение: внешнего, настоящего, действительного. Белый тут уже не «символист», ибо понимать это нереально, значит, отказаться от надежд здесь, в реальном, значит, остаться с им же испепеленным действительным прошлым, не настоящим.

В глухих
Судьбинах,
В земных
Глубинах,
В веках,
В народах,
В сплошных
Синеродах
Небес
— Да пребудет
Весть:
— «Христос
Воскрес!» —
Есть.
Было.
Будет.
. . . . . .
. . . . . .
И Слово,
Стоящее ныне
По середине
Сердца,
Бурями вострубленной
Весны,
Простерло
Гласящие глубины
Из огненного горла:
— «Сыны
Возлюбленные, —
«Христос Воскрес!»

Если это Великий Пан воскрес, что́ это обещает? — что́ это обещает для нас? Философский полный ответ может дать философия культуры. Там и анализ, и истолкование. В эстетику — результаты. Между прочими результатами и тот, что Воскресение есть обет Нового рождения. Зачалом Возрождения всегда было искусство: Есть. Было. Будет. Искусство есть воспроизведение произведенного. Новое эллинство было бы «подражанием» Творцу — древнему эллинству. Возрождение — припоминание рождения. Так эмпирически. Оттого — эллинство. Но также и существенно, потому что Возрождение, как выявление, вовнешнение, реализация, есть прежде всего модус эстетический. Не политический, не педагогический — как убого жалки все эти практики-практиканты. Эстетическое заявление о себе действительности — существенно первично. Прочее приложится.

Новое эллинство приведет к новому Вифлеему. «Подражание» — не копирование, копирование — ложное подражание, ложное эллинство, «псевдоклассицизм». Философский ответ о действительности нужен, чтобы не было этого «псевдо», иллюзионизма, идеализма, «переживаний», чтобы

была жизнь и реализм. Возрождение есть воплощение тайны, ее овнешнение. Возрождение есть «воз-рождение», и его требование к познанию, к философии: вос-познания — познания познанного. Тайна филологов должна быть разоблачена; все должны стать словолюбцами, все призываются к познанию познанного. То, что внешне было только для филологов, должно быть открыто для всех. В величайший праздник — всякий может стать жрецом, если только готов принять на себя бремя жречества.

В раскрытые врата храма перед всеми очами трепещет ткань божественного покрова. В этом его, Пана, слово, и весь он — в этом слове. Это слово — В с ё, вся действительность. Ничего — помимо этого, никакого реального «внутри». Всё действительное — во-вне, внутри — т о л ь к о идеальное.

Слова — обман, говорили натуралисты — idola.

Слово — символ, говорили символисты.

Слово — не обман, не символ только, слово — действительность, вся без остатка действительность есть слово, к нам обращенное, нами уже слышимое, ждущее вашего, философы, уразумения, — призван сказать новый художник-реалист.

Слово — пластично, музыкально, живописно, — это имеет смысл, когда все эти предикаты — к субъекту действительности. Это — философский язык. Пластика, музыка, живопись — словесны. Такова — внешность их; через словесность, присущую им, они действительны. Это — реально-художественный язык.

Об всем этом и говорит трепетание покрова. Внешность есть знак. Натуралист считал «знак» природою; это был лже-реализм; новый реализм должен взглянуть на природу, как на знак. Романтический христианский реализм был илюзионизм; он гипостазировал «только идею», и этим обманывал себя; он объявлял внешность илюзией и этим обманывал других. Романтизм, — как и всё христианство, — не имел мужества искренней лжи, какое было, напр., у циников и Пирона, и спрятался за и р о н и е й. Какая прозрачная анаграма, и тем не менее христианский мир ее не разгадал. Εἰρωνεία = illusio, романтизм = илюзионизм. Христианство не могло этого понять, потому что оно само — романтизм. Романтизм, провозглашая себя, провозглашал христианство, и провозглашая христианство, провозглашал себя. И в христианстве, и в романтизме сознательный

илюзионизм прикрывал неискренность лжи. Кризис культуры теперешней есть кризис христианства, потому что иной культуры нет уже двадцатый век. Сколько в искусстве культурного нехристианского, столько переживущего кризис. Возрождение новое есть искреннее рождение новое Пана. Новый реализм — словесный, реализм языков, народов, а христианство и интернационал — единая ткань, плащ Мефистофеля: черный на красной подкладке. Новый реализм — реализм народов, языков, — языческий. Новая действительность — торжественное вступление любителя хороводов Пана в город, Возрождение Пана в городе. Город — не природная реальность: в природе, в лесах, полях и небесах, действительных городов нет; только сказочные. Город же — быль. Город действителен только как знак, слово, культура; быль — история. Пришло время историзировать природу и Пана; время весны города. Новая действительность — историческая, — завершение незавершенной мысли романтика: «излагать историю мира, как историю человечества, находить всюду только человеческие события и отношения» (Новалис).

— ЭЙ! ОТКЛИКНИСЬ, КТО ИДЕТ?

НАША история сейчас — илюзия. Наша быль — пепел:

> Исчезни в пространство, исчезни,
> Россия, Россия моя!

Революция пожрала вчерашнюю действительность. Но революция — часы и годы «между», смерть для нового рождения, онтологическая фикция. Исторически-действительным и действительно-историческим останется лишь то, что не расплавится в пламени революции, очистительном пламени. Языки пламени — слова нового значения и смысла, знаки того, что Возрожденному — жить в живительном свете. Философия, наука, искусство — не разные дети одной матери, всё это — одно, в разных качествах и разного времени. Но не будет Возрождения мысли и рефлексии, если не будет Возрождения искусства, спонтанного творчества. Художники — в первой линии.

Когда действительность становится илюзией, существует только пустая форма. Вот откуда

наша теперешняя утонченность в поэтической технике, способность даже выковывать новые формы — для никакого содержания. Никакое, ничтожное, содержание в многообещающей форме есть эстетическая лживость (Ахматова, напр.) — знаменование потери восприятия и чувства мира. Бытие космоса распалось в буднях, быль слова не уразумевается, остается мозаика клочков быта, выдаваемая за монолитную действительность. Есть разбитые догматы, затасканные учения, есть теософическая пошлость, нет истинно-религиозного ни на что эха. И есть еще раздвоение, расщепленность, расплесканность. Есть гений художника Андрея Белого и есть размахайка кристалографа Андрея Белого, гениальная эпопея («исторической действительности») и гностический гербарий. Недаром Борис Бугаев жаловался на Андрея Белого: ему жутко при виде двух Андреев Белых.

Один из них дал любопытное толкование «Двенадцати»: «И вот в Катьке и Петьке «Двенадцати», в том звуке крушения старого мира, который Александр Александрович услышал со всей своей максималистической реалистичностью, должно было быть начало восстания, начало светлого воскресения, Христа и Софии, России

будущей: — впереди — «в светлом [!] венчике из роз, впереди — Исус Христос». Да не так же это надо понимать, что идут двенадцать, маршируют, позади жалкий пес, а впереди марширует Иисус Христос, — это было бы действительно идиотическое понимание. «Впереди Исус Христос» — что это? — Через все, через углубление революции до революции жизни, сознания, плоти и кости, до изменения наших чувств, наших мыслей, до изменения нас в любви и братстве, вот это «все» идет к тому, что «впереди», — вот к какому «впереди» это идет».

«Пес», конечно, ясен,

Поджавший хвост, паршивый пес,

пристал к товарищам, отстав от благодетеля,

...Скалит зубы — волк голодный —
Хвост поджал — не отстает —
Пес холодный — пес безродный...

Христос все же не так-то ясен. Твердо одно: «максималистическая реалистичность». Стало быть, внешность — знак? Но какой же: цель или видение? Повидимому, видение!

— Кто еще там? Выходи!

. . . . . .

— Кто в сугробе — выходи!..

. . . . . .

— Эй, откликнись, кто идет?
— Кто там машет красным флагом?
. . . . . .
— Кто там ходит беглым шагом,
Хоронясь за все дома?

Чего же видение, и знак, и символ? Не трансцендентного «ничто», а прежде всего собственного сознания, совести. И это двояко: (1) как — «во имя Христа» и (2) как укор — «что же делаем»? В первом ничего антихристианского нет. Христианство одинаково осуществляло во имя Христа и убийство и социализм, — последнее не как экономический план, — хотя бывало и такое, — а просто в виде игры на худших струнах человеческой души, vulgo, как утверждение забитого, нищего, убогого, жалкого, больного, и притом превыше энергичного, талантливого, сильного, бодрого, здорового. Итак, антихристианского или не-христианского в этом ничего не было бы, но была бы неправда реальная, а потому и символическая. У нас и до революции Христос отожествлялся с «попом». В этом своеобразный демократизм православной русской церкви. И у римских католиков и у греческих Церковь — Христос, но у первых папа, у нас поп (всё

равно, иерей, архиерей, при случае и диакон, хотя, конечно, и тепло: «батюшка»). Там сосредоточенно, здесь дистрибутивно.

Помнишь, как бывало
Брюхом шел вперед,
И крестом сияло
Брюхо на народ?

В результате, «долой папу» ничего серьезного не обозначало: протестантский маргарин, а «долой попов» стало означать «долой Христа». Но так как укол совести — в венчике из роз, — всетаки, и с малолетства, — то как же отогнать навязчивое видѐние?

— Ишь, стервец, завел шарманку,
Что ты, Петька, баба что-ль?
— Верно, душу напзнанку
Вздумал вывернуть? Изволь!
— Поддержи свою осанку!
— Над собой держи контроль!

И снова, и снова, и снова — беспокоющее видѐние, и всё настоятельнее тревога, что видѐние — действительность, — та самая разрушаемая и разрушающая действительность.

— Все равно, тебя добуду,
Лучше сдайся мне живьем!
— Эй, товарищ, будет худо,
Выходи, стрелять начнем!

Действительное выстрелов не боится. Знак, слово, имя — всегда действительны, всегда реальны. Одно только имя, — и видѐние оплотнеет. «Здраво рассуждая», раз отвергнут Сам, должно быть и Имя «изъято», — может быть, с затаеннейшею, «завиральною» мольбою к Нему же о снятии бремени с души...

— Ох, пурга какая, Спасе!
— Петька! Эй, не завирайся!
От чего тебя упас
Золотой иконостас?
Бессознательный ты, право,
Рассуди, подумай здраво —

Значит, всё «долой» — в «бессознательность»: и Его, и Имя, и просто голос совести человеческой!.. Здесь-то рука и хватается приподнять завесу... Что за нею предстало Блоку? Холодное ничто, о котором поэт не говорит, да и сказать о ничто нечего. Лишь проникает в душу беспредметный ужас, рождающий отчаяние перед невозрождением, отчаяние от того, что всё —

по-напрасну, отчаяние, что в самой революции — старый быт, «старый мир, как пес паршивый»... И, вдруг, в самом деле, не видение есть действительность, а трансцендентное, нами гипостазированное, наше старое нигилистическое ничто? Значит, оно — не кошмар, и впредь останется?.. Есть у Блока две обнадеживающие строки:

Трах-тах-тах! — И только эхо
Откликается в домах...
Только вьюга долгим смехом
Заливается в снегах.

Заливается смехом злобным, торжествующим, издевательским? — Нет, едва ли! Но тогда этот смех не над провалом и бездною, а только над легкою неудачей, над смешною ошибкою: само «трах-тах-тах» по действительному видению — не действительно, не реально, илюзорно. В этом — надежда. Ошибался, поэтому, и тот, кто говорил «вполголоса»: « — Предатели! — Погибла Россия!» Ошибался, Россия не погибла.

Новая действительность не может быть романтическою реставрацией Москвы, ибо почему же и для чего же была революция? И всякое Возрождение — патриотично. Вопрос только в том: будет ли оно европейским? Христианство

довело свою культуру до кризиса. В этом признаются называющие себя христианами. Условно противопоставление культуры и цивилизации, но раз оно сделано, всмотримся в него. Христианская культура дошла до христианской цивилизации. Крестом осеняли и святою водою кропили не только человеческие лбы, но и стальные машины. Культуру изгадили цивилизацией, — в этом каются, но не раскаиваются. Не раскаиваются — это видно из того, что в жалобах на «кризисы» взывают о спасении к востоку. Где же на Востоке культура? Восток, как и всё мировое варварство, способен только к восприятию, к усвоению, а может быть и к творчеству, цивилизации. Инженер с раскосыми глазами — в этом ничего противоестественного, но Платон, Эсхил, Данте, Шекспир, Гегель — с раскосыми глазами — мотив из Гойи.

Скандальная книга Шпенглера сильно шумит, и его противопоставление культуры и цивилизации, на наших глазах, делается для толпы каноническим. Из него извлекают мудрость и поучение. Между тем именно у Шпенглера это противопоставление только формально, и чем его заполнить — вопрос. Цивилизация есть

«завершение и исход» культуры. И потому «каждая» культура имеет свою цивилизацию. Как будто в мире существует не одна культура, варьирующаяся по народам, не единая и генетически и существенно! Да уж если цивилизация — «исход и завершение», то какой смысл в этом противопоставлении? — Отливы и приливы, ниже и выше. Но новый прилив, разве не есть Возрождение, т.-е. продолжение той же единой культуры? Разница должна быть принципиальною. И при всем этом Шпенглер говорит об «исторической философии», о «мире, как истории»... Но, вот, дальше, уж не формально, а по содержанию: оказывается, что наша философия страдает органическим пороком — невмешательством в практическую жизнь. Что это значит? Это значит: 1) из нее не глаголет «душа времени». Конечно, это — порок. Но спрашивается, где же эта философия, и когда вообще существовала философия, которая не выражала бы времени? Куда же девался пресловутый историзм? Но 2) — и тут суть дела яснее, — вот, напр., досократики были купцами и политиками, Платон едва жизнью не поплатился за то, что хотел подправить сиракузские дела, Декарт — «первый техник своего времени» (!), а

современные философы—не техники, не политики, не купцы. Если фон-Гертлинг еще не умер, он может выдрать Шпенглера за уши, да и не один фон-Гертлинг. Но это едва ли чему научит Шпенглера,—хозяином фактов он считает одного себя. Существенно другое: если факт, что философы не торгуют, не электрифицируют, не санкционируют смертных приговоров,—признак цивилизации, то да здравствует цивилизация! Если, наоборот, факт, что философ-инженер есть признак цивилизации, а не культуры, признак восточной мудрости и философии именно не установившейся, не осознавшей, что ее участие в великой, как выражается Шпенглер, действительности есть мысль, а не купля-продажа и не сооружение водяных турбин, а тем паче не преследование свободного слова, тогда, пожалуй, и насчет «гибели Запада» придется сделать диагноз иной, чем тот, какой ставит Шпенглер. У Шпенглера все меряется «доселе» и «отселе», считая с года выхода его книжки. «Открытий» и изобретений у него, поэтому, столько, что хватило бы на тринадцать инженеров. Но лучше бы ему не «открывать», а просто сослаться на то противопоставление цивилизации культуре,

которое, действительно, следовало бы сделать каноническим, и которое было указано, на его собственной родине, более ста лет тому назад. Во всяком случае, ему пришлось бы извиниться, по крайней мере, за не считающееся с историческим первенством терминологическое злоупотребление. Сто пятнадцать лет тому назад знаменитый Фридрих Август Вольф писал: нельзя ставить на одну доску египтян, евреев, персов и другие восточные народы с греками и римлянами. «Одно из главнейших различий между теми и другими народами состоит в том, что первые или вовсе не возвысились над тем родом образованности, который надо назвать гражданскою выправкою или цивилизацией, в противоположность высшей, собственной культуре духа, или возвысились лишь в незначительной степени. Первый род культуры ——— рачительно занимается условиями жизни, нуждающейся в безопасности, порядке и удобстве; он для сего пользуется даже некоторыми высшими изобретениями и знаниями, которые, однако, ——— будучи найдены не научным путем, не должны были никогда пользоваться славою возвышенной мудрости; наконец, этот род культуры не только не

нуждается в литературе, но и не созидает ее — причем под литературою понимается комплекс сочинений, в которых делаются вклады для просвещения современников не отдельною кастою, сообразно с ее должностными целями и нуждами, но каждым из народа, сознающим в себе высшие идеи». Вот в этом-то и дело!

Вольф — один из возродителей немецкого народа. Он начинал с Гомера. Оттуда же начинается и всякое Возрождение. Начинаем ли мы? Начнем ли?.. Цивилизаторское и просветительное подражание античным формам у нас было и есть. Нужно больше и больше. Нужно дойти до собственного мастерства, до софийности. Нужно дойти до искусства в воспитанных формах выразить нашу действительность. Нужно стать европейцами не по копированию, а по воспроизведению красоты. У нас раньше кричали, что мы — «между» Европою и востоком. Это — не верно. До сих пор это «между» занимали немцы. Только после поражения немцев мы можем стать между ними и востоком. Для этого нужно стать Европою, а Европа, еще и еще и еще раз, зачиналась на берегах Эгейского моря.

Вслед за Шпенглером христианские цивилизаторы и у нас пугают «закатом Европы». Ни мало не страшно! Крушение Германии не есть крушение Европы, да еще и Германии — крушенье ли? Шпенглер изображает Западную Европу в виде Фауста. Но собственно почему, и главное — з а ч т о?—Хотя бы гётевский Фауст, а то—нет, Фауст просто, «вообще»!.. За что?.. Фауст — повеса, фокусник и шарлатан, с безграничною похотью и плоскою рассудочностью, теософ. За что и почему это — образ Западной Европы? Фауст — немецкое изобретение, хотя Шпенглер и сделал «открытие» «доселе» неведомого, что фаустовская душа обрела тело в западной культуре, как она «расцвела с рождением романского стиля в X веке на северных [!] равнинах между Эльбою и Тахо» (S. 254). Всё же славяне этой души не приняли, не приняли ее и романские народы, если не считать, как то делает Шпенглер, «равнины» между Тахо и, скажем, Луарою «северными»... Англичане — но, вот признание Фауста у Марло:

И я давно покончил бы с собою,
Когда бы сладость чувственных отрад
Отчаянья в душе не побеждала.
(Перев. Бальмонта).

Только в глазах немца, и то после 14-го года, такая автохарактеристика может быть признана идеалом англичанина. Наконец, не приняли и мы, — уж, кажется, до чего неутоленные, неугомонные и стремительные!.. Или неужто наши Пушкин и Достоевский — Фаусты? К сюжету «Фауст» подходили, как известно, с разных сторон, но никто иной, как Пушкин, в двух словах запечатлел источник «неутоленности» Фауста: «Мне скучно, бес». А пушкинский Мефистофель дает и исчерпывающее объяснение фаустовского taedium,—

...думал ты в такое время,
Когда не думает никто...

Но это и есть connubium рассудочности и похоти [1]). Говорили, что Иван Карамазов — русский Фауст, хотя он душу чорту и не прозакладывал, а совершенно национально «упивался» и

[1]) Ту же черту, только не с пушкинскою выразительностью, отмечал у Фауста Клингер. По словам последнего, у Фауста горело воображение, «которое никогда не удовлетворялось настоящим, в самый миг наслаждения замечало пустоту и неполноту достигнутого».

«убивался». Уж если какой-либо из Карамазовых — Фауст, то скорее всего Федор Павлович, который умел отлично обделывать свои имущественные делишки и в то же время был сладострастнейшим человеком во всю свою жизнь. Фауст легенды не без успеха обделывал свои делишки, а насчет прочего, вот что гласит бесхитростно-наивное повествование, не предсказывавшее, а собиравшее «факты» и рассказывавшее их:

Nach diesem kam der Geist Mephostophiles zu ihm und sagte: Wo du hinfüro in deiner Zusagung beharren wirst, siehe, so will ich deine Wollust anders ersättigen, dass du in deinen Tagen nichts anders wünschen wirst. So du nicht kannst keusch leben, so will ich dir alle Tag und Nacht ein Weib zu Bett führen, welches du in dieser Stadt oder anderswo ansichtig und nach deinem Willen zur Unkeuschheit begehren wirst. In solcher Gestalt und Form soll sie dir beiwohnen.

Dem Doktor Fausto ging solches also wohl ein, dass sein Herz vor Freuden zitterte; und reute es ihn, was er anfänglich hatte fürnehmen wollen. Und geriet in eine solche Brunst und Unzucht,

dass er Tag und Nacht nach schönen Weibern trachtete, dass, so er heut mit diesem Teufel Unzucht trieb, morgen einen andern im Sinn hatte.

В конце концов, не ставит ли себя Шпенглер в положение турецкого императора, во дворце которого Фауст, в образе Магомета, провел шесть дней и ночей, и не воображает ли он, что его «фаустовские души» — тот великий народ, который Фауст, как свое наследие, наобещал турку через его жен:

Sie (seine Weiber) berichteten ihm, es wäre der Gott Mahomet gewesen, und wie er zur Nacht die und die gefordert, sie beschlafen und gesaget, es würde aus seinem Samen ein gross Volk und streitbare Helden entspringen.

Но если Западная Европа не этот «великий народ» и не эти «воинственные герои», потомки Фауста, то непонятно, за что Шпенглер вдувает в Европу «фаустовскую душу». Не потому ли, что Фауста терзают муки «гносеологической трагедии»? Но если Фаусту не нравилась схолостика, что̀ довольно понятно, то почему «гносеологическая трагедия» требует обращения к магии и некромантии, а не к Гомеру или Платону? Не-фаустовская Западная

Европа обратилась именно к ним, и едва ли имеет основание жалеть об этом. Гете хотел заставить поверить в какую-то бесконечную духовную неутоленность Фауста. Верно: не только философия, но и искусство — от неутоленности, от духовного беспокойства. Но разве Данте от неутоленности знания и любви начал ловеласничать и искать приключений под руку с чортом?.. Гете был большой патриот и, кроме того, hohe Exzellenz, ему, понятно, хотелось украсить национальное изобретение. Но отчего такое волнение за судьбу всей Европы, когда битый Фауст поднял вопль? По делом, собственно говоря, бит.

Всё это — только свое, местное. Нам даже и неприлично вмешиваться в это. Нам нужно наше собственное в Европе Возрождение, начинаемое с возрождения античности, а когда-то еще дойдем до «заката»? Сверх того «закат» античности не лишил разума нового западного человека, и последний вбирал в себя всё, что узнавал о ней. Не торжествовать следовало бы по поводу предречений Шпенглера, а торопиться вобрать в себя побольше от опыта и знаний Европы. А там, впереди, видно еще будет, подлинно ли она «закатывается».

Как бы ни было, у нас—слово за искусством, и прежде всего за искусством слова. Как оно скажет, так и будет в действительности, в мысли, во всей нашей культуре. Россия теперь, как невеста:

Россия,
Ты ныне
Невеста...
Приемли
Весть
Весны...

Земли
Прордейте
Цветами
И прозеленейте
Березами:

Есть —
Воскресение...
С нами —
Спасение...

Кому суждено быть женихом?
Один— с востока:

Глаза словно щели, растянутый рот,
Лицо на лицо не похоже,
И выдались скулы углами вперед...

Другой — «единый из вас»:

...в тереме будет сидеть он своем,
Подобен кумиру средь храма,
И будет он спины вам бить батожьем,
А вы ему стукать да стукать челом...

Третий —

К гиперборeям он
В страну далекую, к северу дикому,
Взойдя на колесницу, правит.
Лебеди белые быстро мчатся.

Москва, 26 янв. 1922.

БИБЛИОТЕКА
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ
АКАДЕМИИ

СОДЕРЖАНИЕ

	стран.
Качели	7
О синтезе искусств	15
Искусство и жизнь	22
Поэзия и философия	26
Признаки и стили	31
Распад и новое рождение	42
Продолжение о том же сюжете	52
— Эй! Откликнись, кто идет?	64