

ПО ЗВѢЗДАМЪ.

---

О П Ы Т Ы

ФИЛОСОФСКІЕ, ЭСТЕТИЧЕСКІЕ И КРИТИЧЕСКІЕ.

---

Т О Г О Ж Е А В Т О Р А:

---

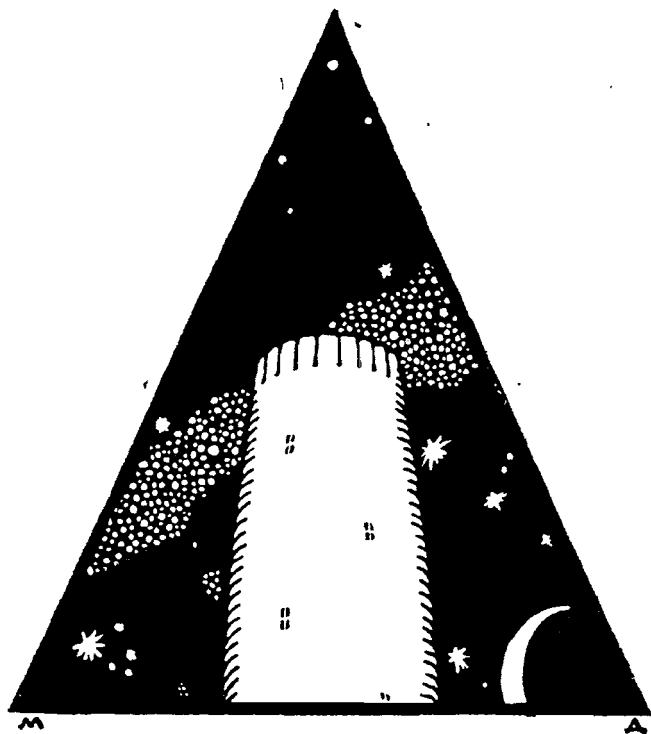
- КОРМЧИЯ ЗВѢЗДЫ. Книга лирики. Спб. 1903.
- ПРОЗРАЧНОСТЬ. Книга лирики. (Съ приложеніемъ Бакхлидова диэпирмба „Фесей“, въ перев. размѣромъ подлинника). М. Изд. „Скорпионъ“. 1904.
- ЭРОСЪ. Книга лирики. Спб. Изд. „Оры“. 1907.
- CORARDENS. Четыре Книги лирики: I. COR ARDENS.—II. SPECULUM SPECULORUM.—III. ЭРОСЪ и ЗОЛОТЫЯ ЗАВѢСЫ.—IV. ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ. М. Изд. „Скорпионъ“. 1909.
- ТАНТАЛЬ. Трагедія „Сѣверные Цвѣты“. М. Изд. „Скорпионъ“. 1905.
- ЭЛИНСКАЯ РЕЛИГИЯ СТРАДАЮЩАГО БОГА. Опытъ религіозно-исторической характеристики. Спб. Изд. „Оры“, 1909.
- DE SOCIETATIBUS VESTIGALIIUM PUBLICORUM POPULI ROMANI. Изслѣдованіе (Печатается въ изд. Имп. Архив. Общ. въ СПБ.).
- ПЕРВАЯ ПИФІЙСКАЯ ОДА ПИНДАРА. Переводъ размѣромъ подлинника. СПБ. 1899. (Извл. изъ Журн. Мин. Народ. Просв. за 1899 г.).
-

КЛ 124

ВЯЧЕСЛАВЪ ИВАНОВЪ

# ПѢЗВѢЗДАМЪ

СТАТЬИ И  
АФОРИЗМЫ



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
»О Р Ы«  
СПЕТЕРБУРГЪ  
1 9 0 9





Л. Д. ЗИНОВЬЕВОЙ-АННИБАЛЬ.

*Если эти гаданья двоихъ  
по тѣмъ же Звѣздамъ (ибо  
вмѣстѣ гадали мы по нимъ  
о путяхъ духа до ночи, ко-  
гда безсмертные Пламенники  
призвали Тебя отъ темной  
Земли) единой души помо-  
гутъ разслышать ея внут-  
реннее Слово и съ сочувст-  
віемъ вспомнитъ читающій  
о томъ, кто написалъ вспых-  
нувшія въ немъ строки: да  
будетъ не мнѣ тотъ даръ и  
та награда, но имени рас-  
крывшей во мнѣ мое неро-  
жденное Слово.*



# СОДЕРЖАНІЕ.

## О Т Д Ъ Л Ъ I.

|  | СТР. |
|--|------|
| I. НИЦШЕ И ДЮНИСЪ . . . . .                  | I    |
| II. СИМВОЛИКА ЭСТЕТИЧЕСКИХЪ НАЧАЛЪ . . . . . | 21   |
| III. ПОЭТЪ И ЧЕРНЬ . . . . .                 | 33   |
| IV. КОПЬЕ АФІНЫ . . . . .                    | 43   |
| V. НОВЫЯ МАСКИ . . . . .                     | 54   |
| VI. ВАГНЕРЪ И ДЮНИСОВО ДѢЙСТВО . . . . .     | 65   |
| VII. О ШИЛЛЕРѢ . . . . .                     | 70   |
| VIII. КРИЗИСЪ ИНДИВИДУАЛИЗМА . . . . .       | 96   |
| IX. О НЕПРІЯТІИ МІРА . . . . .               | 103  |

## О Т Д Ъ Л Ъ II.

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| X. БАЙРОНЪ И ИДЕЯ АНАРХІИ . . . . . | 123 |
| XI. О «ЦЫГАНАХЪ» ПУШКИНА . . . . .  | 143 |

## О Т Д Ъ Л Ъ III.

|   |     |
|---|-----|
| XII. ПРЕДЧУВСТВІЯ И ПРЕДВѢСТІЯ . . . . .                              | 189 |
| I—V. Новая органическая эпоха.—VI—XVI. Театръ буду-<br>щаго . . . . . |     |

|   |     |
|---|-----|
| XIII. О ВЕСЕЛОМЪ РЕМЕСЛѢ И УМНОМЪ ВЕСЕЛИИ . . .   | 220 |
| I. Художникъ-ремесленникъ.—II. Художникъ-кумпотворецъ.—III. Наше пестроеіе.—IV. Культура, какъ умное веселіе народное.—V. Эллипство и варварство.—VI. Эллипство и мы.—VII. Александрійство и варварское возрожденіе на Западѣ.—VIII. Александрійство и варварское возрожденіе у насъ.—IX. Мечты о народѣ-художникѣ.   |     |
| XIV ДВѢ СТИХІИ ВЪ СОВРЕМЕННОМЪ СИМВОЛИЗМѢ . . .   | 247 |
| I. Символизмъ и религиозное творчество.—II. Ознаменовательное и преобразовательное начала творчества.—III. Античный идеалистическій канонъ и средневѣковный мистическій реализмъ.—IV. Идеализмъ и реализмъ въ музыкѣ и драмѣ.—V. Реалистическій символизмъ.—VI. Идеалистическій символизмъ.—VII. Критеріи различія обѣихъ стихій.—VIII. Реалистическій символизмъ и мистотворчество.—IX. Мнѣ, хоръ и теургія. |     |
| Э к с к у р с ь I: О Верлэнъ и Гейсмансѣ . . . . .  | 291 |
| Э к с к у р с ь II: Эстетика и исповѣданіе . . . . .  | 297 |

## О Т Д Ъ Л Ъ IV.

|   |     |
|---|-----|
| XV. О РУССКОЙ ИДЕѢ . . . . .  | 309 |
| XVI. СПОРАДЫ . . . . .  | 338 |
| I. О гениі.—II. О художникѣ.—III. О эллипствѣ.—IV. О лирикѣ.—V. О Дюиссѣ и культурѣ.—VI. О законѣ и связи.—VII. О любви держающей |     |
| XVII. О ДОСТОИНСТВѢ ЖЕНЩИНЫ . . . . .   | 377 |
| XVIII. ДРЕВНІЙ УЖАСЪ . . . . .  | 393 |
| XIX. ТЫ ЕСИ . . . . .   | 425 |

## НИЦШЕ И ДІОНИСЪ.

### I.

Есть древній миѡ. Когда богатыри эллинскіе дѣлили добычу и плѣнь Трои,—темный жребій выметнулъ Эврипилъ, предводитель эссалійскихъ воинствъ. Ярая Кассандра ринула къ ногамъ побѣдителей, съ порога пылающихъ сокровищницъ царскихъ, славную, издревле замкнутую скрывать, работу Гефѣста. Самъ Зевсъ далъ ее нѣкогда старому Дардану, строителю Трои, въ даръ — залогомъ божественнаго отчества. Промыслѡмъ тайнаго бога досталась ветхая святыня бранною мздой эссалійцу. Напрасно убѣждаютъ Эврипила товарищи-вожди стеречься козней неистовой пророчицы: лучше повергнуть ему свой даръ на дно Скамандра. Но Эврипилъ горитъ извѣдать таинственный жребій, уносить ковчегъ—и, разверзнувъ, видитъ при отблескахъ пожара—не брадатаго мужа въ гробу, увѣнчаннаго раскидистыми вѣтвями, — деревянный, смоковничный идолъ царя Діониса въ стародавней ракъ. Едва глянулъ герой на образъ бога, какъ разумъ его помутился.

Такою возникаетъ предъ нами священная повѣсть, кратко рассказанная Павсаніемъ. Наше воображеніе влечется послѣдовать за Эврипиломъ по горящимъ

тропамъ его діонисійскаго безумія. Но миѳъ, не замѣченный древними поэтами, безмолвствуетъ. Мы слышимъ только, что царь временами приходитъ въ себя и въ эти промежутки здраваго разумѣнія уплываетъ отъ береговъ испепеленнаго Иліона и держитъ путь— не въ родную Тессалію, а въ Кирру, дельфійскую гавань,—искать врачеванія у Аполлонова треножника. Пиѳія обѣщаетъ ему искупленіе и новую родину на берегахъ, гдѣ онъ встрѣтитъ чужеземное жертвоприношеніе и поставитъ ковчегъ. Вѣтеръ приноситъ мореходцевъ къ побережью Ахаіи. Въ окрестностяхъ Патръ Эврипилъ выходитъ на сушу и видитъ юношу и дѣву, ведомыхъ на жертву къ алтарю Артемиды Трикларіи. Такъ узнаетъ онъ предвозвѣщенное ему мѣсто упокоенія; и жители той страны, въ свою очередь, угадываютъ въ немъ обѣтованнаго имъ избавителя отъ повинности человѣческихъ жертвъ, котораго они ждутъ, по слову оракула, въ лицѣ чужого царя, несущаго въ ковчегѣ невѣдомаго имъ бога, онъ же упразднитъ кровавое служеніе дикой богинѣ. Эврипилъ исцѣляется отъ своего священнаго недуга, замѣщаетъ жестокія жертвы милостивыми во имя бога, имъ возвѣщеннаго, и, учредивъ почитаніе Діониса, умираетъ, становясь героемъ-покровителемъ освобожденнаго народа.

Эта древняя храмовая легенда кажется намъ миѳическимъ отображеніемъ судьбы Фридриха Ницше. Такъ же завоевывалъ онъ, сжигая древнія твердыни, съ другими сильными духа Красоту, Елену эллиновъ, и улучилъ роковую святыню. Такъ же обезумѣлъ онъ отъ своего таинственнаго обрѣтенія и прозрѣнія. Такъ же проповѣдалъ Діониса,—и искалъ защиты отъ Діониса въ силѣ Аполлоновой. Такъ же отмѣнилъ новымъ

богопознаніемъ человѣческія жертвы старымъ кумирамъ узко понятаго, извнѣ налагаемаго долга и снялъ иго унынія и отчаянія, тяготѣвшее надъ сердцами. Какъ оный герой, онъ былъ безумцемъ при жизни и благодѣтельствуемъ освобожденному имъ человѣчеству—истинный герой новаго міра—изъ нѣдръ земли.

Ницше возвратилъ міру Діониса: въ этомъ было его посланничество и его пророческое безуміе. Какъ паденіе «водъ многихъ», прошумѣло въ устахъ его Діонисово имя. Обаяніе Діонисово сдѣлало его властителемъ нашихъ думъ и ковачемъ грядущаго. Дрогнули глухія чары навожденія душнаго — колдовской полонъ душъ потусклыхъ. Зазеленѣли луга подъ весеннимъ вѣяніемъ бога; сердца разгорѣлись; напряглись мышцы высокой воли. Значительнымъ и вѣщимъ сталъ мигъ мимолетный, и каждое дыханіе улегченнымъ и полнымъ, и усиленнымъ каждое біеніе сердца. Ярче, глубже, изобильнѣе, проникновеннѣе глянула въ душу жизнь. Вселенная задрожала отгулами, какъ готическіе столпы трубныхъ ствольныхъ связокъ и устремительныя стрѣльчатыя сплетенія отъ вздоховъ невидимаго органа. Мы почувствовали себя и нашу землю и наше солнце восхищенными вихремъ міровой пляски (—«the Earth dancing about the Sun», какъ пѣлъ Шелли). Мы хлебнули мірового божественнаго вина, и стали сновидцами. Спящія въ насъ возможности человѣческой божественности заставили насъ вздохнуть о трагическомъ образѣ Сверхчеловѣка—о воплощеніи въ насъ воскресшаго Діониса.

Въ душахъ забрезжило исполненіе завѣта:

Кто дышитъ тобой, богъ,  
 Не тяжки тому горныя  
 Громады, ни влаги, почившей

Въ торжественномъ полднѣ,  
 Стакло голубое!  
 Кто дышитъ тобой, богъ,—  
 Въ алтарѣ многокрыломъ творенія  
 Онъ—крыло!  
 Въ бурѣ братскихъ силъ,  
 Окрестъ солнць,  
 Мчитъ онъ жертву горящую  
 Земли страдальной...

(„Кормилъ Звѣзды“.)

Есть геніи паэоса, какъ есть геніи добра. Не открывая ничего существенно новаго, они заставляютъ ощутить міръ по новому. Къ нимъ принадлежитъ Ницше. Онъ разрѣшилъ похоронную тоску пессимизма въ пламя героической тризны, въ Фениксовъ костеръ мірового трагизма. Онъ возвратилъ жизни ея трагическаго бога... «Incipit Tragoedia!»

## II.

Чтобы вооружить Ницше на этотъ подвигъ жизни, двѣ разноликихъ Мойры при рожденіи надѣлили его двойственными дарами. Эта роковая двойственность можетъ быть опредѣлена какъ противоположность духовнаго зрѣнія и духовнаго слуха.

Ницше долженъ былъ обладать острыми глазами, различающими блѣдныя черты первоначальныхъ письменъ въ испещренномъ поверху позднею рукой палимпсестѣ завѣтныхъ преданій. Его небольшія изящныя уши—предметъ его тщеславія—должны были быть вѣщими ушами, исполненными «шумомъ и звономъ», какъ слухъ пушкинскаго Пророка, чуткими къ сокровенной музыкѣ міровой души.



Ницше былъ филологъ, какъ опредѣляетъ его Владиміръ Соловьевъ. Чтобы обрѣсти Діониса, онъ долженъ былъ скитаться по Элизію языческихъ тѣней и бесѣдовать съ эллинами по-элински, какъ умѣлъ тотъ, чьи многія страницы кажутся переводомъ изъ Платона, владѣвшаго, какъ говорили древніе, рѣчью боговъ. Онъ долженъ былъ, вслѣдъ за горными путниками науки, совершить подъемъ, на которомъ мы застаемъ современное изученіе греческаго міра. Нужно было, чтобы Германнъ раскрылъ намъ языкъ, Отфридъ Мюллеръ — духъ, жизнь — Августъ Бекъ, Велькеръ — душу діонисійскаго народа. Нужно было, чтобы будущій авторъ «Рожденія Трагедіи» имѣлъ наставникомъ Ричля и критически анатомировалъ Діогена Лаэртія или поэму о состязаніи Гомера и Гесіода.

Ницше былъ оргіастомъ музыкальныхъ упоеній: это была его другая душа. Незадолго до смерти Сократу снилось, будто божественный голосъ увѣщавалъ его заниматься музыкой: Ницше — философъ исполнилъ дивный завѣтъ. Должно было ему стать участникомъ Вагнерова сонма, посвященнаго служенію Музъ и Діониса, и музыкально усвоить воспринятое Вагнеромъ наслѣдіе Бетховена, его пророческую милоть, его Промеевъ огненосный полый тирсъ: его героическій и трагическій паеосъ. Должно было, чтобы Діонисъ раньше, чѣмъ въ словѣ, раньше, чѣмъ въ «восторгѣ и изступленіи» великаго мистагога будущаго Заратустры — Достоевскаго, — открылся въ музыкѣ, нѣмомъ искусствѣ глухого Бетховена, величайшаго провозвѣстника оргійныхъ тайнствъ духа.

И должно было также, чтобы состояніе умовъ эпохи, когда явился Ницше, соотвѣтствовало этой

двойственности его природы: чтобы его критическая зоркость, его зрительное стремление къ ясности классической и къ пластической четкости закалились въ позитивномъ холодѣ научнаго духа времени; чтобы его оргіастическое выхожденіе изъ себя встрѣтило привитую умамъ пессимизмомъ Шопенгауэра древнеиндійскую философію, съ ея вѣрою въ призрачность индивидуальнаго раскола и тоскою разлученія, созданнаго маревомъ явленій,—философію, раскрывшую изслѣдователю духа трагедіи существо Діониса, какъ начало, разрушающее чары «индивидуаціи».

Аполлинійскіе — оформливающіе, скрѣпляющіе и центростремительные—элементы личныхъ предрасположеній и вліяній внѣшнихъ были необходимы генію Ницше какъ грани, чтобы очертить безпредѣльность музыкальной, разрѣшающей и центробѣжной стихіи Діонисовой. Но двойственность его даровъ, или—какъ сказалъ бы онъ самъ — «добродѣтелей», должна была привести ихъ ко взаимной распрѣ и обусловить собой его роковой внутренней разладъ.

Только при условіи нѣкоторой внутренней антиноміи возможна та игра въ самораздвоеніе, о которой такъ часто говоритъ онъ,—игра въ самоисканіе, самоподстереганіе, самоускользаніе, живое ощущеніе своихъ внутреннихъ блужданій въ себѣ самомъ и встрѣчь съ собою самимъ, почти зрительное видѣніе безысходныхъ путей и неизслѣдимыхъ тайниковъ душевнаго лабиринта.

### III.

Діонисъ есть божественное всеединство Сущаго въ его жертвенномъ разлученіи и страдальномъ пресу-

щественіи во вселикое, призрачно колеблющееся между возникновеніемъ и исчезновеніемъ, Ничто (μὴ ὄν) міра. Бога страдающаго извѣчная жертва и возстаніе вѣчное—такова религіозная идея Діонисова оргіазма.

«Сынъ божій», преемникъ отчаго престола, растерзанный Титанами въ колыбели временъ; онъ же въ ликѣ «героя»,—богочеловѣкъ, во времени родившійся отъ земной матери; «новый Діонись», таинственное явленіе котораго было единственнымъ возможнымъ чаяніемъ утѣшительнаго богонисхожденія для не знавшаго Надежды элина, — вотъ столь родственныи нашему религіозному міропониманію богъ античныхъ философовъ и теологовъ. Въ общенародномъ, натуралистически окрашенномъ вѣрованіи, онъ—богъ умиранія мученическаго, и сокровенной жизни въ чреватыхъ нѣдрахъ смерти, и ликующаго возврата изъ сѣни смертной, «возрожденія», «палингенесіи».

Непосредственно доступна и обще-человѣчески близка намъ мистика Діонисова богопочитанія, равная себѣ въ эсотерическихъ и всенародныхъ его формахъ. Она вмѣщаетъ Діониса—жертву, Діониса воскресшаго, Діониса—утѣшителя въ кругъ единого цѣлостнаго переживанія и въ каждый мигъ истиннаго экстаза отображаетъ всю тайну вѣчности въ живомъ зеркалѣ внутренняго, сверхличнаго событія изступленной души. Здѣсь Діонись — вѣчное чудо мірового сердца въ сердцѣ человѣческомъ, неистомнаго въ своемъ пламенномъ біеніи, въ содраганіяхъ пронзающей боли и нечаянной радости, въ замираніяхъ тоски смертельной и возрождающихся восторгахъ послѣдняго исполненія.

Діонисійское начало, антиномичное по своей природѣ, можетъ быть многообразно описываемо и фор-

мально опредѣляемо, но вполне раскрывается только въ переживаніи, и напрасно было бы искать его постиженія — изслѣдуя, *что* образуетъ его живой составъ. Діонисъ пріемлетъ и вмѣстѣ отрицаетъ всякій предикатъ; въ его понятіи *а* не-*а*, въ его культѣ жертва и жрецъ объединяются какъ тожество. Одно діонисійское *какъ* являетъ внутреннему опыту его сущность, не сводимую къ словесному истолкованію, какъ существо красоты или поэзіи. Въ этомъ паѳосѣ боговмѣщенія, полярности живыхъ силъ разрѣшаются въ освободительныхъ грозахъ. Здѣсь сущее переливается черезъ край явленія. Здѣсь богъ, взыгравшій во чревѣ раздѣльнаго небытія, своимъ ростомъ въ немъ разбиваетъ его грани.

Вселенская жизнь въ цѣломъ и жизнь природы, несомнѣнно, діонисійны.

- Оргійное безуміе въ винѣ,  
Оно весь міръ, смѣясь, колышетъ;  
Но въ трезвости и мирной тишинѣ  
Порою то жъ безумье дышитъ.  
Оно молчитъ въ нависнувшихъ вѣтвяхъ  
И сторожитъ въ пещерѣ жадной.

(В. Сологубъ.)

Равно діонисійны пляски дубравныхъ сатировъ и недвижимое безмолвіе потерявшейся во внутреннемъ созерцаніи и ощущеніи бога мѣнады. Но состояніе челоуѣческой души можетъ быть таковымъ только при условіи выхода, изступленія изъ граней эмпирическаго *я*, при условіи приобщенія къ единству *я* вселенскаго въ его влеченіи и страданіи, полнотѣ и разрывѣ, дыханіи и воздыханіи. Въ этомъ священномъ хмельѣ и оргіиномъ самозабвеніи мы различаемъ состояніе бла-

женнаго до муки переполненія, ощущеніе чудеснаго могущества и преизбытка силы, сознание безличной и и безвольной стихійности, ужась и восторгъ потери себя въ хаосѣ и новаго обрѣтенія себя въ Богѣ,—не исчерпывая всѣмъ этимъ безчисленныхъ радугъ, которыми опоясываетъ и опламеняетъ душу преломленіе въ ней діонисійскаго луча.

Музыкальная душа Ницше знала это «какъ». Но его другая душа искала вызвать изъ этого моря, гдѣ, по выраженію Леопарди, «сладко крушеніе», ясное видѣніе, нѣкоторое зрительное *что*, потомъ удержать, плѣнить его, придать ему логическую опредѣленность и длительную устойчивость, какъ бы окаменить его.

Психологія діонисійскаго экстаза такъ обильна содержаніемъ, что зачерпнувшей хотя бы каплю этой «міры объемлющей влаги» уходитъ утоленный. Ницше плавалъ въ моряхъ этой живой влаги—и не захотѣлъ «сладкаго крушенія». Выплыть захотѣлъ онъ на твердый берегъ и съ берега глядѣть на волненіе пурпурной пучины. Позналъ божественный хмель стихіи и потерю личнаго я въ этомъ хмелю—и удовольствовался своимъ познаніемъ. Не сошелъ въ глубинныя пещеры—встрѣтить бога своего въ сумракѣ. Отвратился отъ религіозной тайны своихъ, только эстетическихъ, упоеній.

Знаменательно, что въ героическомъ богѣ Трагедіи Ницше почти не разглядѣлъ бога, претерпѣвающего страданіе (Διούδοσος πάθη). Онъ зналъ восторги оргійности, но не зналъ плача и стенаній страстнаго служенія, какимъ горестныя жены вызывали изъ нѣдръ земныхъ пострадавшаго и умершаго сына Діева. Эллины, по Ницше, были «пессимистами» изъ полноты своей жизненности; ихъ любовь къ трагическому—«апог

fati»—была ихъ сила, переливающаяся черезъ край; саморазрушеніе было исходомъ изъ блаженной муки переполненія. Діонисъ — символъ этого изобилія и чрезмѣрности, этого изступленія отъ наплыва живыхъ энергій. Такова узкая концепція Ницше. Нѣтъ сомнѣнія, что Діонисъ—богъ богатства преизбыточнаго, что свой избытокъ творить онъ упоеніемъ гибели. Но избытокъ жизни или умираніе исторически и философски составляетъ *praxis* въ его религиозной идеѣ, подлежитъ спору. Трагедія возникла изъ оргій бога, растерзываемаго изступленными. Откуда изступленіе? Оно тѣсно связано съ культомъ душъ и съ первобытными тризнами. Торжество тризны—жертвенное служеніе мертвымъ — сопровождалось разнуданіемъ половыхъ страстей. Смерть или жизнь перевѣшивала на зыблемыхъ чашахъ обоюдно перенагруженныхъ вѣсовъ? Но Діонисъ все же былъ, въ глазахъ тѣхъ древнихъ людей, не богомъ дикихъ свадебъ и совокупленія, но богомъ мертвыхъ и сѣни смертной и, отдаваясь самъ на растерзаніе и увлекая за собою въ ночь безчисленныя жертвы, вносилъ смерть въ ликованіе живыхъ. И въ смерти улыбался улыбкой ликующаго возврата, божественный свидѣтель неистребимой раждающей силы. Онъ былъ благовѣстіемъ радостной смерти, таящей въ себѣ обѣты иной жизни тамъ, внизу, и обновленныхъ упоеній жизни здѣсь, на землѣ. Богъ страдающій, богъ ликующій—эти два лика изначала были въ немъ нераздѣльно и неслиянно зримы.

Страшно видѣть, что только въ пору своего уже наступившаго душевнаго омраченія Ницше прозрѣваетъ въ Діонисѣ бога страдающаго, — какъ бы бессознательно и вмѣстѣ пророчественно, — во всякомъ

случаѣ, внѣ и вопреки всей связи своего законченнаго и проповѣданнаго ученія. Въ одномъ письмѣ онъ называетъ себя «распятымъ Діонисомъ». Это запоздалое и нечаянное признаніе родства между діонисійствомъ и такъ ожесточенно отвергаемымъ дотолѣ христіанствомъ потрясаетъ душу подобно звонкому голосу тютчевскаго жаворонка, неожиданному и ужасному, какъ смѣхъ безумія,—въ ненастный и темный, поздній часъ...

## IV.

Вдохновленный діонисійскимъ хмелемъ Ницше сознавалъ, что для просвѣтленія лика земнаго (ибо не меньшаго онъ волилъ) наше сердце должно измѣниться, внутри насъ должна совершиться какая-то глубокая перемѣна, преображеніе всего душевнаго склада, перестрой всего созвучія нашихъ чувствованій,—перерожденіе, подобное состоянію, означаемому въ евангельскомъ подлинникѣ словомъ «метанойя», оно же—условіе прозрѣнія «царства небесъ» на землѣ. И вотъ, онъ провозглашаетъ два положенія, мистическія по своей сущности, противорелигіозныя по произвольному примѣненію и истолкованію, которое далъ имъ онъ самъ, или его антидіонисійскій двойникъ.

Въ области ученія о познаніи онъ провозгласилъ, что то, что утверждаетъ себя какъ истина объективно-обязательная, можетъ быть отрицаемо въ силу автономіи истины субъективной, истины внутренняго воленія. Но средство нашего самоутвержденія за предѣлами нашего я есть вѣра; и положеніе Ницше, разсматриваемое подъ религіознымъ угломъ зрѣнія есть прин-

ципъ вѣры. Въ области ученія о нравственности онъ выступилъ съ проповѣдью, что жить должно внѣ или по ту сторону «добра и зла»: чтó, въ аспектѣ религиозномъ, совпадаетъ съ принципомъ святости и свободы мистической, какъ выразила его христіанская этика перенесеніемъ нравственнаго критерія изъ міра эмпирическаго въ область умопостигаемаго изволенія,— а древне-индійская мудрость—эсотерическимъ разрѣшеніемъ «пробужденнаго» отъ всѣхъ оцѣнокъ и нормъ житейской морали. Однако Ницше не останавливается на этомъ; но, непослѣдовательно подставляя на мѣсто формулъ «по ту сторону объективной истины» и «по ту сторону добра и зла» — формулу: «сообразно тому, что усиливаетъ жизнь вида» («was lebensfördernd ist»),—отказывается отъ діонисійскаго *какъ* въ пользу опредѣленнаго и недіонисійскаго *что* и тѣмъ обличаетъ въ себѣ богоборца, возставшаго на своего же бога.

Служитель бога-«Разрѣшителя», Ницше, едва освободивъ волю отъ цѣпей внѣшняго долга, вновь подчиняетъ ее верховенству опредѣленной общей нормы, біологическому императиву. Аморалистъ объявляетъ себя «имморалистомъ», т.-е. опять-таки моралистомъ въ принципѣ. И служитель «жизни», осудившій въ современномъ человѣкѣ «человѣка теоретическаго», не устаетъ говорить о «познаніи» и зоветь своихъ послѣдователей «познающими». Принципъ вѣры обращается въ вызовъ истинѣ изъ невѣрія. И этотъ скепсисъ,—правда, далеко не до конца проведенный въ его примѣненіяхъ и послѣдствіяхъ,—мы признали бы надрывомъ крайняго позитивизма, если бы онъ не былъ прежде всего воспитательною хитростью и даль-



нимъ расче́томъ законодателя: Ницше ссорить насъ съ очевидностью не для того, чтобы замѣнить ее иною, яснѣйшею для духовнаго взора, но чтобы создать въ насъ очаги слѣпотаго сопротивленія гнетущимъ насъ силамъ, которое представляется ему благопріятнымъ условіемъ въ эволюціи человѣческаго вида. Разсудочность и расче́тъ подрываютъ въ корнѣ первоначальное проникновеніе и вдохновенный порывъ. Но было бы опрометчиво, на основаніи этихъ обвиненій, признать Ницше ложнымъ пророкомъ: ибо предъ нами учительный примѣръ пророка Іоны.

Ученый—Ницше, «Ницше-филологъ», остается искателемъ «познаній» и не перестаетъ углубляться въ творенія греческихъ умозрителей и французскихъ моралистовъ. Онъ долженъ былъ бы пребыть съ Трагедіей и Музыкой. Но изъ дикаго рая его бога зоветъ его въ чуждый, недіонисійскій міръ его другая душа,—не душа оргіаста и всечеловѣка, но душа, влюбленная въ законченную ясность прекрасныхъ граней, въ гордое совершенство воплощенія заключенной въ себѣ частной идеи. Его плѣнилъ—

дельфійскій идолъ: ликъ молодой  
 Былъ гнѣвъ, полонъ гордости ужасной,  
 И весь дышалъ онъ силой неземной.

Подобно тому какъ въ музыкѣ все развитіе Ницше тяготѣло прочь отъ гармоніи, гдѣ празднуетъ свой темный праздникъ многоголосая діонисійская стихія, къ аполлинійски очерченной и просвѣщенной мелодіи, являвшейся ему въ послѣднюю пору благороднѣйшимъ, «аристократическимъ» началомъ этого искусства,—подобно тому какъ его эстетика все болѣе дѣлается эсте-

тикой вкуса, стиля, мѣры, утонченности и кристаллизаціи,—такъ въ сферѣ нравственнаго идеала неотразимо привлекають его пагось преодоленія и яснаго господства надъ творчески-стихійными движеніями духа, красота «рожденной хаосомъ звѣзды, движущейся въ ритмической пляскѣ», властительно-надменный образъ мудраго античнаго тирана, великолѣпная жестокость «средиземной культуры», идея «воли къ могуществу».

Въ какія дали сухихъ солнечныхъ пустынь заходитъ Ницше, отклоняясь отъ влажно-отѣненныхъ путей своего бога, сказывается въ психологическихъ мотивахъ его вражды къ христіанству, которое, въ изначальномъ образѣ своего отношенія къ жизни, есть пронзенный любовью оргіазмъ души, себя потерявшей, чтобы себя обрѣсти внѣ себя, переплескивающейся въ отцовское лоно Единого,—нисійскій бѣлый рай полевыхъ лилій и пурпурный виноградникъ жертвенныхъ гроздій, экстазъ младенчески-блаженнаго прозрѣнія въ истину Отца въ небѣ и въ дѣйствительность неба на вставшей по новому предѣ взоромъ землѣ. Извѣстно, что Діонисова религія была въ греческомъ мірѣ религіей демократической по преимуществу: именно на демократическую стихію христіанства направляетъ Ницше всю силу своего нападенія. Здѣсь—даже зоркость историка измѣняетъ ему: діонисійская идея была въ той же мѣрѣ внутренне-освободительной силой и своего рода «моралью рабовъ», какъ и христіанство,—и столь же мало, какъ и христіанство, закваской возмущенія общественнаго и «мятежа рабовъ».

## V.

Въ ученіи о «Сверхчеловѣкѣ», преподанномъ изъ устъ «діонисійскаго» Заратустры («des dionysischen Unholds»), роковая двойственность въ отношеніи Ницше къ Діонису созрѣваетъ до кризиса и разрѣшается опредѣленнымъ поворотомъ къ антидіонисійскому полюсу, завершающимся конечною выработкой ученія о «волѣ къ могуществу».

Слѣдя за ростомъ идеи сверхчеловѣчества въ замыслѣ философа, мы опять дѣлаемся свидѣтелями постепенной замѣны діонисійскаго *какъ* антидіонисійскимъ *что*. Первоначально Ницше вращается въ кругѣ представленій о «смерти стараго Бога» («der alte Gott ist todt») и о богопреемствѣ человѣческаго я. То, что съ босяцкимъ самодовольствомъ выговаривалъ Штирнеръ, исходя изъ тождественной посылки, Ницше колеблется изречь: порой мы встрѣчаемъ въ его текстахъ точки—тамъ, гдѣ связь мысли подсказываетъ: «я—богъ». Итакъ, это положеніе было для него неизреченнымъ и мистическимъ: еще владѣлъ имъ Діонисъ. Ибо религія Діониса—религія мистическая, и душа мистики—обожествленіе человѣка,—черезъ благодатное ли приближеніе Божества къ человѣческой душѣ, доходящее до полного ихъ сліянія, или черезъ внутреннее прозрѣніе на истинную и непреходящую сущность я, на «Самого» въ я («Атманъ» браманской философіи). Діонисійское изступленіе уже есть человѣкообожествленіе, и одержимый богомъ—уже сверхчеловѣкъ (правда, не въ томъ смыслѣ, въ какомъ употребилъ слово «Uebermensch» его творецъ—Гете). Но Ницше ипостазируетъ

сверхчеловѣческое *какъ* въ нѣкоторое *что*, придаетъ своей фикціи произвольно опредѣленныя черты и, впадая въ тонъ и стиль мессіанизма, возвѣщаетъ пришествіе Сверхчеловѣка.

Безконечны ступени богопроникновенности, велики возможности духа, и неугасимы исконныя надежды на просвѣтленіе лика человѣческаго и на совершеннаго человѣка, эту путеводную звѣзду всѣхъ исканій, постулатъ самопознанія, завѣтъ христіанства. Но въ мысли Ницше, по мѣрѣ того какъ его духовное зрѣніе сосредоточивается на образѣ Сверхчеловѣка, образъ этотъ все болѣе отчуждается отъ тѣхъ мистическихъ корней, изъ которыхъ возникъ онъ впервые въ созерцаніяхъ діонисійскаго мыслителя. Ницше идетъ еще дальше и понижаетъ экстатическое и вдохновенное видѣніе до чаянія нѣкотораго идеальнаго подбора, долженствующаго увѣнчать человѣческую расу послѣднимъ завершительнымъ звеномъ біологической эволюціи.

Какъ всякое вдохновенное состояніе, состояніе діонисійское безкорыстно и безцѣльно; «божественное приближается легкою стопою», по слову самого Ницше. Не такъ учитъ онъ о сверхчеловѣкѣ. Философъ-законодатель не устаетъ увѣщавать человѣчество къ напряженію и усилю въ выработкѣ своего верховнаго типа, своего окончательнаго образа. Жизнь человѣческаго рода должна быть непрерывнымъ устремленіемъ къ одной цѣли, все туже натягиваемой тетивой одного титаническаго лука. Діонисійское состояніе безвольно: человѣческая воля, по Ницше, должна стать неистомнымъ подвигомъ преодоленія. Діонисійское состояніе разрѣшаетъ душу и, пріемля аскетическій восторгъ, не знаетъ аскезы: разрушитель старыхъ скрижалей, требуя,

чтобы человекъ непрестанно волилъ превзойти самого себя, снова воздвигаетъ идеаль аскетическій. Ничто не можетъ быть болѣе противнымъ діонисійскому духу, какъ выведение порыва къ сверхчеловѣческому изъ воли къ могуществу: діонисійское могущество чудесно и безлично,—могущество, по Ницше, механически-вещественно и эгоистически-насильственно. Діонисійское состояніе знаетъ единый свой, безбрежный мигъ, въ себѣ несущій свое вѣчное чудо: каждое мгновение для Ницше восходящая и посредствующая ступень, шагъ приближенія къ великой грядущей годинѣ.

Діонисійское состояніе есть выхождение изъ времени и погруженіе въ безвременное. Духъ Ницше весь обращенъ къ будущему; онъ весь въ темницѣ времени. Съ трагическою силою повѣствуетъ онъ, какъ открылась ему тайна круговорота жизни и вѣчнаго возврата вещей, этотъ догматъ древней философіи (*Froehliche Wissenschaft*, § 341): «Развѣ бы ты не бросился наземь и не скрежеталъ бы зубами, и не проклиналъ бы демона, нашептавшего тебѣ это познаніе?» Но его мощная душа, почти раздавленная бременемъ постиженія, что ничего не будетъ новаго въ безчисленныхъ повтореніяхъ того же міра и того же индивидуума, ничего новаго—«до этой самой паутины и этого луннаго просвѣта въ листвѣ»,—воспрянувъ сверхчеловѣческимъ усиліемъ воли, собравшейся для своего конечнаго самоутвержденія, кончаетъ гимномъ и благодареніемъ неотвратимому року. Этотъ экстазъ счастья, очевидно,—надрывъ духа; это познаніе, — очевидно, — выводъ логическій; это понятіе міра,—очевидно, — механическое понятіе. И этическое примѣненіе догмата о круговомъ возвратѣ—императивъ наивысшаго усилія и наивысшаго достиже-

нія—есть вынужденная силою вещей и роковою угрозою отмстительнаго повторенія послѣдняя самозащита. Восторгъ вѣчнаго возрожденія, глубоко-діонисійскій по своей природѣ, омраченъ первымъ отчаяніемъ и мертвъ невѣриемъ въ Діонисово чудо, которое упраздняетъ старое и новое и все въ каждое мгновеніе творитъ извѣчнымъ и первоявленнымъ вмѣстѣ. Кажется, что трагическое воспріятіе идеи вѣчнаго возврата было въ душѣ Ницше послѣднею и болѣзненною вспышкой діонисійскаго изступленія. Эта вспышка ослѣпила ужаснымъ свѣтомъ многострадальную душу и, отторѣвъ, повергла ее въ безразсвѣтную, глухонѣмую ночь.

## VI.

«Такъ бываетъ», говоритъ ослѣпленный солнечнымъ восходомъ Фаустъ, «когда тоскующая надежда, достигнувъ цѣли своего высочайшаго устремленія, видитъ врата исполненія распахнутыми настежь: пламенный избытокъ вырывается изъ вѣчныхъ нѣдръ, и мы стоимъ пораженные... Живительный свѣточъ хотѣли мы возжечь—насъ опламеняетъ море огня! Любовь ли, ненависть ли то, что насъ обмыкаетъ пыланіемъ, равно чудовищное въ смѣнахъ боли и радости?—такъ что мы вновь потупляемъ очи къ землѣ, ища сокрыться подъ младенческимъ покрываломъ». — Ницше увидѣлъ Діониса—и отшатнулся отъ Діониса, какъ Фаустъ отвращается отъ возсіявшаго свѣтила, чтобы любоваться на его отраженія въ радугахъ водопада.

Трагическая вина Ницше въ томъ, что онъ не увѣровалъ въ бога, котораго самъ открылъ міру.

Онъ понялъ діонисійское начало какъ эстетическое, и жизнь—какъ «эстетическій феноменъ». Но то начало, прежде всего,—начало религиозное, и радуги жизненнаго водопада, къ которымъ обращено лицо Ницше, суть преломленія божественнаго Солнца. Если діонисійскій хмель жизни только эстетическій феноменъ, человѣчество—сонмъ «ремесленниковъ Діониса», какъ древность называла актеровъ. Психологическая загадка лицедѣйства недаромъ всегда глубоко занимала діонисійскаго философа. И, конечно, божественно окрылена и опрозрачена жизнь и вѣренъ своему непреходящему я глубокій духъ, если въ насъ живо сознаніе, что мы только играючи носимъ временныя личины, облекшись въ случайныя формы нашей индивидуаціи («упадхи» — по ученію индузовъ). Однако первоначально «ремесленники Діониса» были его священнослужителями и жрецами, болѣе того — его ипостасями и «вакхами»; и истинно діонисійское міропониманіе требуетъ, чтобы наша личина была въ сознаніи нашемъ ликомъ самого многоликаго бога и чтобы наше лицедѣйство у его космическаго алтаря было священнымъ дѣйствомъ и жертвеннымъ служеніемъ.

Какъ Эврипилъ ессалиецъ, Ницше восхотѣлъ глазами увидѣть бога—и, принявъ его зрительнымъ воспріятіемъ красоты, впалъ въ сѣти, растянутыя провидящими силами. Эврипилъ долженъ былъ бы пріять ковчегъ—какъ святыню, и свой жребій—какъ посланничество богоносца; онъ долженъ былъ бы начать съ молитвы у пророческаго треножника и исполнить ему заповѣданное, не искушая тайнаго бога,—и онъ не впалъ бы въ роковое безуміе. Но онъ самовольно взглянулъ на таинственный кумиръ и сдѣлался благо-

вѣстителемъ въ силу божественнаго принужденія; его отношеніе къ Діонису было противоборствомъ невѣрія, не покорностью вѣры. Тѣ же черты проникновенія въ божественное и сопротивленія ему опредѣляютъ судьбу Ницше.

Какъ мифическій Ликургъ, «на боговъ небожителей руки поднявшій» (Ил. VI, 131), Ликургъ, безуміемъ и мученическою смертью наказанный за преслѣдованіе «неистоваго Діониса», Ницше былъ богоборцемъ и жертвою богоборства.

Но особенность Діонисовой религіи составляетъ отождествленіе жертвы съ богомъ и жреца съ богомъ. Типы богоборцевъ въ кругѣ діонисійскихъ мифовъ сами приѣмлютъ Діонисовъ обликъ. Страдая, они мистически воспроизводятъ страданія отъ нихъ пострадавшаго. И—какъ Іаковъ богоборецъ улучилъ благословленіе—такъ Ницше принялъ страдальное напечатлѣніе страдающаго бога, имъ проповѣданнаго и отринутаго. Пророкъ и противникъ Діониса въ своихъ возгорѣніяхъ и мукахъ, своей винѣ и своей гибели, онъ являетъ трагическія черты божества, которое въ вѣрованіи эллиновъ само сызнова переживало вселенское мученичество подъ героическими личинами смертныхъ.

---



## СИМВОЛИКА ЭСТЕТИЧЕСКИХЪ НАЧАЛЪ.

*В. Н. Булгаеву.*

### I.

Восходящая, взвивающаяся линия, подъемъ порыва и преодоленія, дорогá намъ какъ символъ нашего лучшаго самоутвержденія, нашего «рѣшенія крѣпкаго—къ бытію высочайшему стремиться неустанно».

Du regst unb rührst ein kräftiges Beschliessen,  
Zum höchsten Dasein immerfort zu streben..

*(Goethe, Faust, II, 1.)*

Взмывшій орелъ; прынувшій валъ; напряженіе столпное, и башенный вызовъ; четырехгранный обелискъ, устремленный къ небесной монадѣ, — суживающійся въ мѣру взлета и преломляющійся въ верховной близости предѣльнаго; таинственныя лѣстницы пирамидъ, съ четырехъ концовъ земли возводяція къ единой вершинѣ; «sursum corda» горныхъ главъ, — неизблемый побѣгъ земли отъ дольняго, окаменѣлый снѣговымъ осіяннымъ престоломъ въ отрѣшенномъ торжествѣ послѣдняго достиженія, — вотъ образы того «возвышеннаго», которое взываетъ къ погребенному я въ насъ: «Лазаре,

гряди вонъ!»—и къ ограниченному я въ насъ завѣтомъ Августина: «Прейди самого себя» («transcende te ipsum»). Ибо, какъ, по слову Языкова,

—геній радостно трепещеть,  
Свое величье познаеть,  
Когда предъ нимъ горить и блещеть  
Иного генія полеть, —

такъ видъ восхожденія будить въ нашихъ темничныхъ глубинахъ божественныя эхо дерзновенной воли и окрыляетъ насъ внушеніемъ нашего «забытаго, себя забывшаго» могущества.

И когда на высшихъ ступеняхъ восхожденія совершается видимое измѣненіе, претвореніе восходящаго отъ земли и землѣ родного, тогда душу пронзаетъ побѣдное ликованіе, вѣщая радость запредѣльной свободы. Послѣдній крикъ Тютчева, при зрѣлищѣ радуги:

Она полнеба обхватила  
И въ высотѣ—изнемогла;

и при видѣ Монблана:

А тамъ, въ торжественномъ покоѣ,  
Разоблаченная съ утра,  
Сіяетъ Бѣлая Гора,  
Какъ откровенье неземное.

«Возвышенное» въ эстетикѣ, поскольку оно представлено восхожденіемъ, по существу своему выходитъ за предѣлы эстетики, какъ феноменъ религиозный. Въ немъ скрыта символика теургической тайны и мистической антиноміи, чья священная формула и таинственный іероглифъ: «богоносецъ—богоборецъ». Не всѣ благодатныя дары нисходятъ къ душѣ при одномъ условіи ея свѣтлой боговосприимчивости; другіе требуютъ

богоборческаго почина; предлагая ихъ, Божество шепчетъ душѣ: «приди и возьми!» Правое богоборство Израиля исторгаетъ благословленіе. Возносящій жертву низводитъ божественное и становится богоносцемъ. Богоборческій и богоносный паѳосъ восхожденія разрѣшается въ жертвенное свершеніе. Это—паѳосъ трагедіи; она же есть жертвенное дѣйство.

Въ самомъ дѣлѣ, подвигъ восхожденія—подвигъ разлуки и расторженія, утраты и отдачи, отрѣшенія отъ своего и отъ себя ради дотолѣ чуждаго и ради себя иного.

Дерзни возстать земли престоломъ,  
Крылатый напряги порывъ  
Вѣрь духу—и съ зеленымъ доломъ  
Свой бѣлый торжествуй разрывъ!

(„Кормчія Звѣзды“.)

Въ этомъ подвигѣ—любовь къ страданію, свободное самоутвержденіе страданія. Страданіе же можетъ быть вообще опредѣлено какъ оскудѣніе и изнеможеніе чрезъ обособленіе. И само искупительное страданіе за міръ не что иное, какъ обособленіе жертвоприносямаго, взявшаго на себя одного грѣхи всего міра. Въ мірѣ—круговая порука живыхъ силъ,—равно вины и благодати; жертва—расплата одного, собою однимъ, за вселенскую поруку. Кто отъ міра обособляется за міръ,—за міръ умираетъ; онъ долженъ изнемочь и умереть, какъ сѣмя не прорастетъ, если не умретъ... Восторгомъ жертвеннаго запечатлѣнія исполняетъ насъ наша семицвѣтная, надъ пышноцвѣтной землей воздвигающаяся радуга, когда она

—полнеба обхватила  
И въ высотѣ—изнемогла.

Восхожденіе—символь того трагическаго, которое начинается, когда одинъ изъ участвующихъ въ хоро-водѣ Діонисовомъ выдѣляется изъ диэирамбическаго сонма. Изъ безличной стихіи оргійнаго диэирамба подьмется возвышенный образъ трагическаго героя, выявляясь въ своей личной особенноти,—героя, осужденнаго на гибель за это свое выдѣленіе и обличіе. Ибо жертвеннымъ служеніемъ изначала былъ диэирамбъ, и выступающій на середину круга—жертва.

Во всякомъ восхожденіи—«incipit Tragoedia». Трагедія же знаменуетъ внѣшнюю гибель и внутреннее торжество человѣческаго самоутвержденія. Идея трагедіи—вмѣстѣ идея героизма и идея человѣчества; и слово этой двойственной идеи—богоборство.

Какъ начало существенно трагическое, восхожденіе по преимуществу человѣчно. Его одушевляютъ воля и алчба невозможнаго. Изъ избытка своей безграничности Божественное пожелало невозможнаго. И невозможное совершилось: Божественное забыло себя и опозналось раздѣльнымъ въ мірѣ граней. Кто выведетъ его изъ граней? Тотъ же извѣчный Эросъ Невозможнаго, божественнѣйшее наслѣдіе и печать человѣческаго духа.

## II.

Но отрѣшенный, бѣлый разрывъ съ зеленымъ доломъ—еще не красота. Божественное благо, и нисходитъ, радуясь, долу. Достигнувъ заоблачныхъ троновъ, Красота обращаетъ ликъ назадъ—и улыбается землѣ.

И между тѣмъ какъ, полусонный,  
Нашъ дольний міръ, лишенный силъ,

Проникнуть нѣгой благовонной,  
 Во мглѣ полуденной почилъ:  
 Горѣ, какъ божества родныя,  
 Надъ усыпленную землей  
 Играютъ выси ледяныя  
 Съ лазурью неба огневой.

(Гютчевъ.)

Здѣсь впечатлѣніе красоты достигнуто столь же примиреніемъ, сколь противоположеніемъ, небснаго и дольняго, улыбчивымъ сорадованіемъ и содружествомъ раздѣленного родного. И не даромъ, по Теогнису, Музы воспѣли, что «прекрасное мило», когда небожители низошли на свадебный пиръ Кадма и Гармоніи: такъ пѣли Музы, и боги вторили, радуясь, за ними о милости прекраснаго.

«Когда могущество становится милостивымъ и нисходитъ въ зримое,—Красотой зову я такое нисхождение»,—говоритъ Заратустра \*).

Склоненіе вознесшейся линіи впервые низводитъ на насъ очарованіе прекраснаго. Прекрасенъ нагнувшійся вѣничкомъ къ землѣ цвѣтокъ, и Нарциссъ прекрасенъ надъ зеркаломъ влаги. Прекрасны наклонъ древесныхъ вѣтвей и наитіе лѣтняго ливня изъ нависшей тучи. И ночь прекрасна осѣненіемъ многоочитой тайны.

Насъ плѣняетъ зрѣлище подъема, разрѣшающагося въ нисхождение. Вселенскимъ благовѣстіемъ красоты цѣлуетъ и милуетъ насъ небосклонъ, и миритъ и увѣряетъ радуга. Куполь и дуга устрояютъ душу. Всѣ взоры, горя, обращаются къ заходящему солнцу; но уже восходъ зачинаетъ тайно восторги заката.

---

\*) „Wenn die Macht gnädig wird und herabkommt ins Sichtbare, Schönheit heisse ich dieses Herabkommen“.—Von den Erhabenen.

Гармоничны треугольный тимпанъ — «орель» (*ἀέτωρα*)—греческаго портика и пирамидальныя группы Рафаэля. Солнечными игристыми брызгами ниспадають, разрѣшившись въ искристыхъ scherzi, на землю звѣздныя *adagio* Бетховена. Волнистыми колебаніями восклоновъ и паденій пьянятъ хороводы Наядъ и ритмы Музъ.

Смотри, какъ облакомъ живымъ  
Фонтанъ сіяющій клубится,  
Какъ пламенѣть, какъ дробится  
Его на солнцѣ влажный дымъ.  
Лучомъ поднявшись къ небу, онъ.  
Коснулся высоты завѣтной,—  
И снова пылью огнецвѣтной  
Ниспасть на землю осужденъ.

(Тютчевъ.)

Нисхожденіе—символъ дара. Прекрасенъ нисходящій съ высоты дароносецъ небесной влаги: такимъ, среди античныхъ мраморовъ, предстоить намъ брадатый Діонисъ, въ широкой столѣ, возносящій рукой плоскую чашу,—влажный богъ, одождяющій и животворящій землю амбросійнымъ хмелемъ, веселящій виномъ сердца людей... «И только даръ милъ. Только для дара стоитъ жить»...

Смѣхъ, эта «радость преодоленія»,—убійство, или земная пощада. Улыбка—пощада окрыленная. Улыбчива милостивая Красота.

Восхожденіе—разрывъ и разлука; нисхожденіе—возвратъ и благовѣстіе побѣды. То—«слава въ вышнихъ»; это—«на землѣ миръ». Восхожденіе—Нѣтъ Землѣ; нисхожденіе—«кроткій лучъ таинственнаго Да».

Мы, земнородные, можемъ воспринимать Красоту только въ категоріяхъ красоты земной. Душа Земли—

наша Красота. Итакъ, нѣтъ для насъ красоты, если нарушена заповѣдь: «Вѣрнымъ пребудь Землѣ».

Оттого наше воспріятіе прекраснаго слагается одновременно изъ воспріятія окрыленного преодоленія земной косности и воспріятія новаго обращенія къ лону Земли. Эти восторги въ насъ—какъ бы дыханіе самой Матери, воздыхающей къ Небу и снова вбирающей въ свою грудь Небо. Тяжки ея вздохи, и легки вдыханія. Легка Красота. «Легкою стопой приближается божественное»...

И въ наши мгновенія восторговъ красоты, мы знаемъ:

Крылья души надъ Землей поднимаются,  
Но не покинуть Земли...

(Вл. Соловьевъ.)

Такъ Красота, всякій разъ снова нисходя на землю съ дарами Неба, знаменуетъ вѣчное обрученіе Духа съ Душою Міра, являясь предъ нами непрестанно обновляющимся прообразомъ и обѣтованіемъ вселенскаго Преображенія.

Я ношу кольцо,  
И мое лицо—  
Кроткій лучъ таинственнаго Да.

(„Кормчія Звѣзды“.)

Явственно внутреннее тожество красоты и добра. Ибо скрытое начало добра—то же, что начало красоты; имя ему—нисхожденіе. Духъ подымается изъ граней личнаго, чтобы низойти въ сферу того личнаго, которое лежитъ уже внѣ тѣснаго я. Божественное солнце какъ бы притягиваетъ вверхъ влагу чувства, чтобы оросить ея истаявшимъ облакомъ землю. Это восхожденіе и нисхожденіе—психологическая основа

добра; только справедливость направляется по продольной линіи, линіи равенства, которую она излюбила.

Въ нисхожденіи, этомъ принципѣ красоты и добра вмѣстѣ, нѣтъ гордости. Напротивъ, восхожденіе, взятое какъ отвлеченное начало, имѣетъ въ себѣ что то горделивое и жестокое. Доброе чувство и къ сильнѣйшему и высшему—все-же нисхожденіе. Тѣмъ и прекрасна доброта, направленная на могущество, что она все же нисхожденіе и предполагаетъ предварительнымъ условіемъ возвышеніе слабѣйшаго въ сферу, высочайшую могущества. Allegretto Седьмой Симфоніи Бетховена и изъ дѣтскихъ глазъ исторгнетъ слезы. Но что это allegretto? Плачь ли то Бога надъ міромъ? Или—человѣка надъ Богомъ?

Красота христіанства—красота нисхожденія. Христіанская идея дала человѣку прекраснѣйшія слезы: слезы человѣка надъ Богомъ. Прекрасенъ плачь мироносицъ...

Эти восхожденіе и нисхожденіе—лѣстница, пришившаяся Іакову, и то взаимное тайнодѣяніе встрѣчныхъ духовъ, двигателей и живителей земной и горней сферы, обмѣнивающихся водоносами міровой влаги,—которое Фаустъ созерцаетъ въ сокровенномъ начертаніи Макрокосма: «какъ силы небесныя восходятъ и нисходятъ, простирая другъ другу золотыя бадьи!»

Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen,  
Und sich die goldnen Eimer reichen!

### III.

Но не всегда нисхожденіе—милость мира, благодатный возвратъ и радостное воссоединеніе. Есть



нисхожденіе, какъ разрывъ. Есть «упоеніе на краю мрачной бездны»: его зналъ Пушкинъ въ миги своихъ запредѣльныхъ проникновеній...

Взоры, что, канувъ, назадъ не вернутся—  
 Повѣдать дно  
 Вихрю души  
 (Она жъ схватилась, прильнула  
 Къ лозѣ висячей,  
 Что шепчется съ Ужасомъ!)—  
 Это ты!..

(„Кормчія Звѣзды“.)

Кто? — Діонисъ, богъ нисхожденія, какъ разрыва, Діонисъ—жертва божественная,—отрокъ, заглянувшій въ темное зеркало и растерзанный внезапно обставшими младенца Титанами.

И въ безднѣ мчатся, какъ Мэнады,  
 Разлуки жадныя струи...  
 И горы бѣлыя мои—  
 Какъ лунный сонъ...

(*Ibidem.*)

Туда, за низвергающимися, кипящими въ бездонности силами, въ пропасть, зіяющую мутнымъ взоромъ безумья!..

Слѣдомъ! слѣдомъ! слѣдомъ!—

(В. Брюсовъ, „Видѣніе Крыльвова“.)

вотъ—чарующее внушеніе и властный голосъ бездны...

Таково, послѣ «возвышеннаго», въ выше опредѣленномъ смыслѣ, и послѣ «прекраснаго», принципъ котораго—милость нисхожденія,—третье, демоническое, начало нашихъ эстетическихъ волненій: имя ему—хаотическое. Его образы—оборвавшійся, прядающій въ

глубь ключь и рушащійся водопадъ, магія проваловъ и темныхъ колодцевъ, чудовищныя тайны подземныхъ и подводныхъ глубинъ, ларвы лабиринтныхъ блужданій, молнійныя личины смѣсившихся въ бурѣ стихій. Это царство не золотосолнечныхъ и алмазно-бѣлыхъ подъемовъ въ лазурь и не розовыхъ и изумрудныхъ возвратовъ къ землѣ, но темнаго пурпура преисподней.

Всякое переживаніе эстетическаго порядка исторгаетъ духъ изъ граней личнаго. Восторгъ восхожденія утверждаетъ сверличное. Нисхожденіе, какъ принципъ художественнаго вдохновенія (по словоупотребленію Пушкина), обращаетъ духъ ко внѣличному. Хаотическое, раскрывающееся въ психологической категоріи изступленія,—безлично. Оно окончательно упраздняетъ всѣ грани.

Это царство не знаетъ межей и предѣловъ. Всѣ формы разрушены, грани сняты, зыблются и исчезаютъ лики, нѣтъ личности. Бѣлая кипень одна покрываетъ жадное рѣшенье водъ.

Въ этихъ нѣдрахъ чреватой ночи, гдѣ гнѣзятся глубинные корни пола, нѣтъ разлуки пола. Если мужественно восхожденіе, и нисхожденіе отвѣчаетъ началу женскому, если тамъ лучится Аполлонъ и здѣсь улыбается Афродита,—то хаотическая сфера—область двуполога, мужеженскаго Діониса. Въ ней становленіе соединяетъ оба пола ошущью темныхъ зачатій.

Эта область поистинѣ берегъ «по ту сторону добра и зла». Она демонична демонизмомъ стихій, но не зла. Это—плодотворное лоно, а не дьявольское окостенѣніе. Дьяволъ разводитъ свои костры въ ледяныхъ тѣснинахъ, и сжигая—завидуетъ горящему, и не можетъ самъ отогрѣться у его пламеней.

Ужась нисхожденія въ хаотическое зоветъ насъ

могущественнѣйшимъ изъ зововъ, повелительнѣйшимъ изъ внушеній: онъ зоветъ насъ—потерять самихъ себя.

Мы—Хаоса души. Сойди заглянуть  
Ночныхъ очей въ пустую муть!..  
Отдай намъ, смертный, земную грудь—  
Твой плѣнь размыкать и разметнуть!

(„Прозрачность“.)

И могущественнѣйшее изъ искусствъ—Музыка—властительно поетъ намъ этими голосами ночныхъ Сиренъ глубины,—чтобы потомъ вознести насъ по произволу изъ своихъ пучинъ (какъ «хаосъ раждаетъ звѣзду») взвизывающей линіей возвышеннаго и возвратитъ очищенными и усиленными землѣ благимъ нисхожденіемъ Красоты. Какъ Антей изнемогаетъ отъединеніемъ отъ земли, такъ мы оскудѣли бы конечнымъ отрѣшеніемъ отъ «древняго», отъ «родимаго» хаоса. Гдѣ-то, глубоко, глубоко подъ нами, «поютъ намъ пѣснь родного звона неотлучимые ключи»...

Полночь и День знаютъ свой часъ:

(Вальс-попъ.)

ритмъ природы не можетъ не быть ритмомъ нашей жизни. Все наше строительство—только перестроеніе граней. Всѣ грани становятся ложными. Но живому—нѣтъ грани. «Хаосъ воленъ, хаосъ правъ»!..

Выше возноси вѣющее знамя, Эксельсіоръ! Толпа внизу будетъ кричать тебѣ вслѣдъ: «Отступникъ! измѣнникъ! бѣглець!» За тобой твоя святая тропа, открытая дерзновеннымъ. И знамя водружено...—

Но когда чудесной властью исполненіе вдругъ прилетъ,  
Сердце вновь измѣнитъ счастью, нектаръ цѣльный разольетъ.  
Вскрикнуть струны искупленья, смолкнуть жалобой живой...  
Вновь разрывъ и изступленья, и растерзанъ Вакхъ! Эвой!..

(„Прозрачность“.)

Для нашихъ земныхъ перспективъ нисхожденіе есть поглощеніе частнаго общимъ. Нуженъ и святъ первый мигъ діонисійскихъ очищеній: соединеніе съ низшимъ, глубиннымъ богомъ, говорящимъ Да Природѣ, какъ она есть. Все нужно принять въ себя, какъ оно есть въ великомъ цѣломъ, и весь міръ заключить въ сердце. Источникъ всей силы и всей жизни это временное освобожденіе отъ себя и раскрытіе души живымъ струямъ, бьющимъ изъ самыхъ нѣдръ міра. Тогда только человѣкъ, утратившій свою личную волю, себя потерявшій, находитъ свое предвѣчное истинное воленіе и дѣлается страдательнымъ орудіемъ живущаго въ немъ бога,—его носитель, тирсоносецъ, бононосецъ. Тогда впервые говоритъ онъ свое правое Да своему сокровенному богу, свое сверхличное Да—уже не міру, а сверхмірному, тогда впервые волишь творчески: ибо волишь творчески, значитъ волишь безвольно.

---

Въ образѣ «пѣнорожденной» Афродиты древнее проникновеніе совмѣстило всѣ три начала прекраснаго. Изъ пѣнящагося хаоса возникаетъ, какъ вырастающій къ небу міровой цвѣтокъ, богиня, — «Афрогенія», «Анадіомена». Пучиной рожденная, подьмется — и уже объемлетъ небо, — «Уранія», «Астерія». И, «златотронная», уже къ землѣ склонила милостивый ликъ; «улыбчивая», близится легкою стопой къ смертнымъ... И влюбленный міръ славословитъ, колѣнопреклоненный, божественное нисхожденіе «Всенародной» (Πάνδημος).

---

## ПОЭТЪ И ЧЕРНЬ.

### I.

Стихотвореніе Пушкина «Чернь» первоначально было озаглавлено «Ямбъ». Ближайшимъ образомъ Пушкинъ могъ ознакомиться съ природою «іамба» изъ твореній Андрея Шенье. Едва ли это переименованіе сдѣлало стихотвореніе болѣе вразумительнымъ. Подлинное заглавіе опредѣляетъ «родъ», образецъ котораго хотѣлъ дать поэтъ-художникъ. «Родъ» предугадываетъ паеосъ и обусловливаетъ выборъ словъ («печной горшокъ», «метла», «скопцы»...). Если бы мы не забыли, что Пушкинъ выступаетъ здѣсь въ маскѣ Архилоха и говоритъ въ желчныхъ іамбахъ («will speak daggers»), въ древнихъ іамбахъ, которые презираютъ быть справедливыми,— мы не стали бы съ его Поэтомъ отождествлять его самого, безпристрастнаго, милостнаго, его, который

сѣтуетъ душой

На пышныхъ играхъ Мельпомены,

И улыбается забавѣ площадной

И вольности лубочной сцены.

## II.

Пушкинскій Іамбъ впервые выразилъ всю трагику разрыва между художникомъ новаго времени и народомъ: явленіе новое и неслыханное, потому что въ борьбу вступили рапсодъ и толпа, протагонистъ ди-еирамба и хоръ—элементы немислимые въ раздѣленіи.

Или Поэтъ здѣсь—«пророкъ»,—одинъ изъ искони народоборствующихъ налагателей воплощенной въ нихъ воли на воли чужія? Напротивъ. Чернь ждетъ отъ Поэта повелѣній, и ему нечего повелѣть ей, кромѣ благоговѣйнаго безмолвія мистерій. «Favete linguis». Или даже прямо: «Удалитесь, непосвященные» (эпиграфъ Іамба). «Двери, двери!»—какъ говорилось въ орфическомъ чинѣ тайныхъ служеній.

Трагична правота обѣихъ спорящихъ сторонъ и взаимная несправедливость обѣихъ. Трагиченъ этотъ хоръ—«Чернь», бьющій себя въ грудь и требующій духовнаго хлѣба отъ генія. Трагиченъ и геній, которому нечего дать его обступившимъ. Но онъ не Тотъ, Кто сказалъ: «Жаль мнѣ народа, потому что уже три дня находятся при мнѣ, и нечего имъ ѣсть». Онъ говоритъ: «Какое дѣло до васъ—мнѣ?» Онъ не знаетъ себя, и менѣ всего принадлежитъ себѣ,—онъ, говорящій «я».

## III.

Въ эпохи народнаго, «большого» искусства поэтъ—учитель. Онъ учительствуетъ музыкой и миеомъ. Если бы Сократъ предупредилъ всею жизнію тайный голосъ, повелѣвшій ему—слишкомъ поздно!—заниматься му-

зыкой,—онъ сталъ бы впрямь и вполнѣ «сподвижникомъ лебедей въ священствѣ Аполлона», какъ означаетъ онъ въ Платоновомъ «Федонѣ» свое божественное посланничество,—и чаша съ ядомъ народной мести не была бы имъ выпита. Ища осмыслить смутно прозрѣнную измѣну его стихіи народной, духу музыки и духу миеа,—сограждане обвинили его въ упраздненіи старыхъ и введеніи новыхъ божествъ: они говорили на своемъ языкѣ, который уже не былъ языкомъ Сократа, и не находили въ словѣ средства осознать и исчерпать всю великую, трагическую и творческую вину пророка, который былъ топоромъ, подсѣкшимъ миеородные корни эллинской души. Онъ именно безсиленъ былъ ввести новыя богопочитанія; онъ не былъ подобенъ древнему Эпимениду. Если бы миеотворческая сила Греціи не изсякла въ Сократѣ, если бы она еще дышала въ немъ, какъ она снова дышитъ въ Платонѣ, срокъ эллинскаго цвѣтенія былъ бы продленъ—и, быть можетъ, лучомъ болѣе стало бы въ спектрѣ человѣческаго духа.

«Гомеръ и Гесіодъ научили эллиновъ богамъ», говоритъ «отецъ исторіи»; и Гомера же съ Гесіодомъ обвиняетъ въ лжеученіи о богахъ странствующій рапсодъ—«философъ» Ксенофанъ. Греческіе лирики и трагики VII, VI, V вѣковъ столь же преемники и вмѣстѣ преобразователи народнаго міропониманія и богочувствованія, какъ Дантъ, послѣдній представитель истинно «большого», истинно миеотворческаго искусства въ области слова. Въ отдаленныхъ вѣкахъ, предшествовавшихъ самому Гомеру, мерещились эллинамъ легендарные образы пророковъ, сильныхъ «властно-движущей игрой». Греческая мысль постулировала въ про-

шломъ сказочныя жизни Орфея, Лина, Мусэя, чтобы въ нихъ чтить родоначальниковъ духовнаго зиждительства и устроительнаго ритма.

## IV.

Трагиченъ себя не опознавшій геній, которому нечего дать толпѣ, потому что для новыхъ откровеній (а говорить ему дано только новое) духъ влечетъ его сначала уединиться съ его богомъ. Въ пустынной тишинѣ, въ тайной смѣнѣ ненужныхъ, непонятныхъ толпѣ видѣній и звуковъ долженъ онъ ожидать «вѣянія тонкаго холода» и «эпифаніи» бога. Онъ долженъ возсѣсть на недоступный треножникъ, чтобы потомъ уже, прозрѣвъ инымъ прозрѣніемъ, «приносить дрожащимъ людямъ молитвы съ горней вышины»... И Поэтъ удаляется—«для звуковъ сладкихъ и молитвъ». Расколъ совершился.

Вѣжить онъ, дикій и суровый,  
И звуковъ, и смятенья полнь,  
На берега пустынныхъ волнь,  
Въ широкошумныя дубровы.

Отсюда—уединеніе художника,—основной фактъ новѣйшей исторіи духа,—и послѣдствія этого факта: тяготѣніе искусства къ эсотерической обособленности, утонченіе, изысканность «сладкихъ звуковъ» и отрѣшенность, углубленность пустынныхъ «молитвъ». Толпа вынуждала Поэта къ воздѣйствию на нее: его дѣйствіемъ былъ его отказъ отъ дѣйствія, новое дѣйствіе въ потенціи. Его сосредоточеніе въ себѣ было пассивнымъ самоутвержденіемъ дѣйственнаго начала, въ отвѣтъ на



активность самоутвержденія, въ лицѣ Черни, начала страдательнаго и коснаго. Гордость Поэта будетъ искуплена страданіемъ отъединенности; но его вѣрность духу скажется въ укрѣпительномъ подвигѣ тайнаго, «умнаго» дѣланія.

## V.

Расколъ былъ состояніемъ ущерба и аномалии для обоихъ разлученныхъ началъ. Уже у Лермонтова слышится энергическій, но безсильный ропотъ на роковое раздѣленіе.

Бывало, мѣрный звукъ твоихъ могучихъ словъ  
 Воспламенялъ бойца для битвы;  
 Онъ нуженъ былъ толпѣ, какъ чаша для пировъ,  
 Какъ еиміамъ въ часы молитвы.

Тютчевъ былъ у насъ первою жертвою непоправимо совершившагося. Толпа не разслышала сладчайшихъ звуковъ, углубленнѣйшихъ молитвъ. Дивное отмщеніе тяготѣло надъ обѣими враждующими сторонами. Его можно опредѣлить именемъ: афасія. Обильная, прямая, открытая поэтическая рѣчь, которой невольно заслушивались, когда она свободно лилась изъ устъ Пушкина,—умолкла. Какъ электрическая искра, слово возможно только въ сообщеніи противоположныхъ полюсовъ единаго творчества: художника и народа. Къ чему и служило бы въ раздѣленіи слово, это средство и символъ вселенскаго единомыслія? Толпа утратила свой органъ слова—пѣвца. Пѣвецъ отринулъ слово обще-и внѣшне-вразумительное и искалъ своего, внутренняго слова. Уже Поэтъ пушкинскаго Іамба

по лирѣ вдохновенной  
 Рукой разсѣянной бряцаль.

Почему его напѣвы были отрывочны и безсвязны, когда художническая работа—работа высшаго сосредоточенія и сочетанія? Очевидно, онъ былъ поглощенъ внутренними звуками, не обрѣтавшими отзвука въ словѣ. Новѣйшіе поэты не устаютъ прославлять безмолвіе. И Тютчевъ пѣлъ о молчаніи вдохновеннѣе всѣхъ. «Молчи, скрывайся и таи...»—вотъ новое знамя, имъ поднятое. Болѣе того: главнѣйшій подвигъ Тютчева—подвигъ поэтического молчанія. Оттого такъ мало его стиховъ, и его немногія слова многозначительны и загадочны, какъ нѣкія тайныя знаменія великой и несказанной музыки духа. Наступила пора, когда «мысль изреченная» стала «ложью».

## VI.

Тѣ изъ пѣвцовъ, которые не убоились лжи слова, стали измѣнниками духа и не удовлетворили толпы, какъ не оправдались они и предъ своимъ внутреннимъ судомъ. Вѣрны своей святынѣ остались дерзнувшіе творить свое отрѣшенное слово. Духъ, погруженный въ подслушиваніе и трансъ тайнаго откровенія, не могъ сообщаться съ міромъ иначе, чѣмъ пророчествующая Пиеія. Слово стало только указаніемъ, только намекомъ, только символомъ; ибо только такое слово не было ложью. Но эти «знаки глухонѣмыхъ демоновъ» были зарницами, смутно уловляемыми и толпой. Символы стали тусклыми зарницами, мгновенными пере-свѣтами еще далекой и нѣмой грозы, вѣстями грядущаго соединенія взаимно ищущихъ полюсовъ единой силы.

Откуда же взялись эти новыя старыя слова? Откуда выросъ этотъ лѣсъ символовъ, глядящихъ на насъ родными вѣдущими глазами (какъ сказалъ Бодлѣръ)? Они были искони заложены народомъ въ душу его пѣвцовъ, какъ нѣкія изначальныя формы и категоріи, въ которыхъ единственно могло вмѣститься всякое новое прозрѣніе.

## VII.

Символь только тогда истинный символъ, когда онъ неисчерпаемъ и безпредѣленъ въ своемъ значеніи, когда онъ изрекаетъ на своемъ сокровенномъ (іератическомъ и магическомъ) языкѣ намека и внушенія нѣчто неизглаголемое, неадекватное внѣшнему слову. Онъ многоликъ, многосмысленъ и всегда теменъ въ послѣдней глубинѣ. Онъ—органическое образованіе, какъ кристаллъ. Онъ даже нѣкая монада,—и тѣмъ отличается отъ сложнаго и разложимаго состава аллегоріи, притчи или сравненія. Аллегорія—ученіе; символъ—ознаменованіе. Аллегорія—иносказаніе; символъ—указаніе. Аллегорія логически ограничена и внутренне неподвижна: символъ имѣетъ душу и внутреннее развитіе, онъ живетъ и перерождается.

Но если символы несказанны и неизъясны и мы беспомощны предъ ихъ цѣлостнымъ тайнымъ смысломъ, то они обнаруживаютъ одну сторону своей природы предъ историкомъ: онъ открываетъ ихъ въ окаменѣлостяхъ стародавняго вѣрованія и обоготворенія, забытаго міа и оставленнаго культа. Такъ пшеничныя зерна фараоновыхъ житницъ уцѣлѣли до нашихъ солнць подъ покровами мумій. «Символы—рудименты», говоритъ Липпертъ. И символы—энергіи. Изслѣдимые

въ своихъ историческихъ судьбахъ, они доселѣ неотразимы и дѣйственны сосредоточеннымъ въ нихъ обаяніемъ древнѣйшаго богочувствованія.

Если музыку мѣтко назвали бессознательнымъ упражненіемъ въ счету и счисленіи, то творчество поэта—и поэта-символиста по преимуществу—можно назвать бессознательнымъ погруженіемъ въ стихію фольклора. Атавистически воспринимаетъ и копить онъ въ себѣ запасъ живой старины, который окрашиваетъ всѣ его представленія, всѣ сочетанія его идей, всѣ его изобрѣженія въ образѣ и выраженіи.

Символы—переживанія забытаго и утеряннаго достоянія народной души. Но они органически срослись съ нею въ ея ростѣ и своихъ перерожденіяхъ: психологически необходимые, они метафизически истинны. И если мы поддаемся ихъ внушенію, если наша душа еще дрожитъ созвучно ихъ золотой арфѣ, — они живы и живутъ.

### VIII.

Что познаніе—воспоминаніе, какъ учитъ Платонъ, оправдывается на поэтѣ, поскольку онъ, будучи органомъ народнаго самосознанія, есть вмѣстѣ съ тѣмъ и тѣмъ самымъ—органъ народнаго воспоминанія. Чрезъ него народъ вспоминаетъ свою древнюю душу и возстановляетъ спящія въ ней вѣками возможности. Какъ истинный стихъ предустановленъ стихіей языка, такъ истинный поэтический образъ предопредѣленъ психеей народа.

Въ отъединеніи созрѣваютъ въ душѣ поэта сѣмена давняго сѣва. По мѣрѣ того какъ блѣднѣютъ и исчезаютъ слѣды позднихъ воздѣйствій его отѣс-

нявшей среды, яснѣетъ и опредѣляется въ изначальномъ впечатлѣніи его «наслѣдье родовое». Созданное имъ внутреннее слово узнается народной душой, какъ нѣчто свое,—постигается темнымъ инстинктомъ забытаго родства. Поэтъ хочетъ быть одинокимъ и отрѣшеннымъ, но его внутренняя свобода есть внутренняя необходимость возврата и приобщенія къ родимой стихіи. Онъ изобрѣтаетъ новое—и обрѣтаетъ древнее. Все дальше влекутъ его марева неизвѣданныхъ кругозоровъ; но, совершивъ кругъ, онъ уже приближается къ роднымъ мѣстамъ.

## IX.

Истинный символизмъ долженъ примирить Поэта и Чернь въ большомъ, всенародномъ искусствѣ. Минуетъ срокъ отъединенія. Мы идемъ тропой символа къ миѳу. Большое искусство—искусство миѳотворческое. Изъ символа выростетъ искони существовавшій въ возможности миѳъ, это образное раскрытіе имманентной истины духовнаго самоутвержденія народнаго и вселенскаго. Развѣ христіанская душа нашего народа, проникновенно и миѳически названнаго богоносцемъ, не узнаетъ себя въ миѳотворческихъ стихахъ Тютчева?—

Удрученный ношей крестной,  
 Всю тебя, земля родная,  
 Въ рабскомъ видѣ Царь небесный  
 Исходилъ, благословляя...

Только народный миѳъ творить народную пѣсню и храмовую фреску, хоровыя дѣйства трагедіи и мистеріи. Миѳу принадлежитъ господство надъ міромъ. Художникъ, разрѣшитель узъ, новый деміургъ, наслѣд-

никъ творящей матери, склонить послушный міръ подъ свое легкое иго. Ибо миѳъ—постулатъ мірскаго сознанія, и миѳа требовала отъ Поэта не знавшая сама, чего она хочетъ, Чернь. Важнаго, вѣрнаго, необходимаго алкала она: только вымысль миѳическій — произвольный вымысль и вѣрнѣйшій «тмы низкихъ истинъ». Къ символу же миѳъ относится, какъ дубъ къ желудю. И «ключи тайнъ», ввѣренныя художнику, — прежде всего ключи отъ заповѣдныхъ тайниковъ души народной.

---

## КОПЬЕ АѢИНЫ.

Намъ, какъ маякъ, давно поставила  
АѢнна строгая—копье.

*Валерій Брюсовъ („Тезей“).*

### I.

Ошибочно думаютъ о новыхъ исканіяхъ въ области художественнаго творчества тѣ, которые объединяютъ ихъ въ понятіи малаго искусства, изначала и по существу рассчитаннаго на постиженіе немногихъ, въ противоположность искусству большому, обращенному къ толпѣ. Какъ между отдѣльными стадіями эпохи этихъ исканій и отдѣльными ея представителями, такъ и въ самомъ понятіи малаго искусства необходимы точныя различенія.

Большого, всенароднаго искусства нѣтъ для современнаго человѣка,—быть можетъ, потому, что нѣтъ самого современнаго человѣка, какъ сущаго, т. е. достигшаго нѣкотораго статическаго типа бытія: есть типъ динамическій, потенциальный и текуцій, всецѣло принадлежащій потоку возникновенія, генезиса, становленія. Между тѣмъ большое, или всенародное, искусство намъ было доселѣ извѣстно только какъ отраже-

ніе народнаго бытія, въ смыслѣ статическаго момента въ процессѣ эволюціи,—какъ творческое истолкованіе уже созданнаго, какъ творчество вторичное. Въ немъ художникъ—не зачинатель, а завершитель; органъ непосредственнаго народнаго самосознанія, онъ не имѣетъ иной задачи, кромѣ раскрытія самоутвержденія народнаго, когда это самоутвержденіе, въ опредѣленномъ циклѣ развитія, уже закончилось, и доколѣ оно еще не разложилось.

Потому эпохи истиннаго большого искусства, при высокому уровнѣ народной культуры, такъ рѣдки и такъ кратковѣчны; зато монументальное безсмертіе обезпечено его произведеніямъ, часто внѣ прямой зависимости отъ генія отцовъ ихъ. Ибо, когда заговоритъ музыка соборной души, не скоро замираютъ ея отзвуки въ соборной душѣ измѣнившихся поколѣній; да и самый языкъ соборной души всегда существенно одинъ, какъ голоса стихій—гулъ горнаго обвала, ревъ водопада или набатъ морского прибоя.

Статическій и соборный характеръ этихъ эпохъ дѣлаетъ ихъ по преимуществу эпохами стиля, который обычно напечатлѣвается на памятникахъ вполне самостоятельнаго и въ себѣ завершеннаго зодчества и опредѣляетъ, въ сферѣ повседневной жизни, единство формъ художества домашняго, чему примѣромъ можетъ служить искусство древнѣйшей утвари и античныхъ вазъ строгаго образца.

## II.

Эпохи становленія суть, по необходимости, эпохи малаго искусства; но это понятіе должно быть при-



нято какъ чисто отрицательное, образованное путемъ исключенія всего того, что не есть большое искусство. На самомъ же дѣлѣ оно объемлетъ, по крайней мѣрѣ, три типа искусства, имѣющіе между собою болѣе чертъ различія, нежели сходства.

И, прежде всего,—такъ какъ становленіе немислимо безъ нѣкотораго синтеза его моментовъ въ представленіи относительнаго бытія,—есть типъ малаго искусства, такъ относящійся къ душѣ современности въ ея динамическомъ аспектѣ, какъ большое искусство относится къ душѣ соборной въ ея аспектѣ статическомъ. Этотъ типъ, въ отличіе отъ искусства всенароднаго, можетъ быть названъ искусствомъ демотическимъ,—терминъ, въ иномъ смыслѣ употребленный Геннекеномъ въ примѣненіи къ роману, обнимающему цѣлокупность явленій общественной или народной жизни даннаго времени.

Различіе обусловлено, съ одной стороны, состояніемъ коллективной души, которую демотическое искусство находитъ раздѣленной въ себѣ и нецѣльной, не сущей, а становящейся или внутренне не опредѣлившейся, съ другой—сознательностью синтетической дѣятельности художника, ищущаго обратитъ становленіе въ нѣкій образъ бытія, тогда какъ творецъ искусства всенароднаго—іератическаго искусства древности или романско-готическаго искусства среднихъ вѣковъ,—говоря себя, непосредственно говоритъ народную душу. Сходство же этого типа съ искусствомъ всенароднымъ—въ томъ, что предметомъ его служитъ коллективная, а не личная душа, и что творческій геній говоритъ въ немъ ко всѣмъ и о всѣхъ.

Великій русскій романъ съ «Евгенія Онѣгина», какъ

и обще-европейскій романъ съ «Донъ-Кихота», пошелъ по пути этого типа. Формы, привитыя Риму Греціей,—римскій портикъ и вся почти поэзія римлянъ,—не могли создать тамъ искусства всенароднаго и сдѣлались элементами искусства демотическаго.

### III.

Два другіе типа малаго искусства имѣютъ общею основною дифференціацію, какъ формальное начало становленія. Это—преобладающіе и отличительные типы эпохъ быстрого поступательнаго движенія народныхъ культуръ. Они обусловлены обособленіемъ отдѣльныхъ культурныхъ группъ и личностей съ одной стороны, отдѣльныхъ видовъ и моментовъ художественнаго творчества—съ другой. Мы различаемъ ихъ, какъ искусство интимное и искусство келейное. При всей общности выше-указанныхъ чертъ, оба эти типа тѣмъ противоположны другъ другу, что первый утверждаетъ начало дифференціаціи, второй идеально преодолеваетъ его.

Интимное искусство есть искусство наиболѣе важное съ точки зрѣнія художественной тѣхн. Это преимущественно «искусство для искусства». Оно выдѣляетъ артиста, и вырабатываетъ виртуоза. Оно предъявляетъ запросъ на утонченность и вкусъ. Прозрѣнія и открытія чисто эстетическаго порядка совершаются въ его замкнутомъ кругѣ. Въ немъ живописецъ впервые только живописецъ, какъ Веласкесъ, музыкантъ—только музыкантъ, какъ Моцартъ. Оно центростремительно; пассивно по отношенію къ общимъ цѣлямъ культурно-историче-

скаго движенія; наконецъ, аналитично по методу, въ противоположность большому искусству, существенно синтетическому. Поскольку мыслимы статическіе типы обособленія, интимное искусство, какъ, напримѣръ, аристократическое искусство XVIII вѣка, можетъ достигать того единства стиля, которое составляетъ преимущественную принадлежность большого искусства, и заражать имъ неопредѣленно широкіе круги: такъ, мы имѣемъ право говорить о стилѣ XVIII вѣка вообще.

Искусство келейное, напротивъ, центробѣжно въ своемъ глубочайшемъ устремленіи, активно, и снова синтетично. Если интимное искусство очерчиваетъ себя волшебнымъ кругомъ, келейное хочетъ овладѣть магическимъ жезломъ. Его замкнутость—вынужденная замкнутость самозащиты и сосредоточенія: творческая монада новаго броженія обороняетъ себя непроницаемою броней, какъ бы уходитъ въ свою раковину, и такъ копить въ себѣ свою взрывную энергію. Это—катакомбное творчество «пустынниковъ духа».

Интимное искусство—искусство чистаго, безпримѣснаго созерцанія; келейное—искусство метафизическаго изволенія. Созерцаніе того устремлено на внѣшнее и частное, этого — на внутреннее и общее. Въ томъ торжествуетъ личность и произволь ея; въ этомъ, какъ въ искусствѣ всенародномъ, опять побѣждаетъ сверхличное. Его представители, всѣ, въ большей или меньшей степени, являютъ черты лермонтовскаго Пророка. Символомъ его мистической души могъ бы служить текстъ Данта: «Немногое извнѣ доступно было взору; но черезъ то звѣзды я видѣлъ и ясными, и крупными необычно». Его психологія — психологія молитвеннаго дѣланія, родная созерцаніямъ брамановъ,

знавшихъ, что изъ энергіи молитвенной таинственно и дѣйственно возникаетъ, доколѣ она длится, божество молитвы, Брахманаспати. Его религія—воля, или —что то же—вѣра, того темнаго порыва, который подобенъ содраганіямъ зачатой жизни въ материнскомъ чревѣ, несущемъ въ себѣ новую душу. Художникъ этого типа искусства, сознательно или безсознательно, живетъ убѣжденіемъ, что «нуженъ одинокій пылъ нераздѣленнаго порыва», — что «изъ искры тлѣющей летитъ пожаръ на неудержныхъ крыльяхъ», — что «самыя тихія слова — самыя могущественныя», какъ духъ шепнулъ Заратустрѣ.

## IV.

Творцы художественныхъ произведеній того или другого типа искусства не необходимо, впрочемъ, соотвѣтствуютъ, складомъ своей личности и характеромъ своихъ стремленій, объективнымъ признакамъ этого типа. Такъ, Достоевскій, созданія котораго принадлежатъ главнымъ образомъ искусству демотическому, представляетъ отличительныя особенности художника келейнаго, какъ и Дантъ, чья «Божественная Комедія» должна быть однако отнесена къ сферѣ большаго искусства. Творенія Бетховена, хотя и несомнѣнно «пустынника духа», тѣмъ не менѣе обнаруживаютъ, подобно твореніямъ Шекспира, значительную степень приближенія къ идеалу искусства всенароднаго,—какъ музыка вообще, эта «текучая архитектура» въ нашѣмъ лишенномъ зодчества вѣкѣ,—единственное искусство новаго міра, о которомъ можно условно

сказать, что паеось художества всенароднаго еще живъ среди насъ.

Отсюда—внутреннее противорѣчiе и какъ бы трагическая антиномiя Девятой Симфонiи Бетховена,—этой двойной измѣны творца ея и двойной жертвы: ибо она—измѣна самой музыкѣ, какъ сферѣ частной и обособленной, и принесенiе ея неизрекаемыхъ таинствъ въ жертву Слову, какъ общевразумительному символу вселенскаго единомыслия,—измѣна личности и отреченiе отъ ея высочайшихъ притязанiй во имя любви и правды вселенской.

## V.

Четыре типа искусства, въ томъ порядкѣ, въ какомъ они выше охарактеризованы, представляютъ собою восходящую градацiю индивидуальной свободы художника. Въ искусствѣ всенародномъ, я творца какъ бы погружено въ Нирвану я народнаго. Искусство демотическое, хотя и обусловленное началомъ индивидуации, все же существенно ограничиваетъ свободу творческаго порыва. Въ интимномъ искусствѣ личность развивается вольно и безудержно; здѣсь впервые художникъ говоритъ себѣ: «Wage du zu träumen und zu irren». Наконецъ, въ искусствѣ келейномъ «безвольный произволь» генiя переступаетъ предѣлы эмпирическаго дерзновенiя (по существу аналитическаго) и достигаетъ свободы внутренней, или пророчественной. Но эта, послѣдняя, эманципация личнаго порыва есть, вмѣстѣ съ тѣмъ его безусловное отрѣшенiе отъ всего лично-волевого.

Здѣсь свобода переходитъ въ необходимость, произволь дѣлается безвольнымъ, пророчественное дерзно-

веніе обращается въ подчиненіе пророческое. Келейный художникъ уже не говоритъ: «Дерзай мечтать и заблуждаться»: онъ можетъ сказать еще: «Мечтать дерзай»; но на высшихъ ступеняхъ своего служенія онъ знаетъ одно: «Дерзай»,—и не вѣдаетъ самъ, гдѣ межа, раздѣляющая его произволь и его покорность. Ибо его мечта уже не просто аполлинійская сонная греза, но вѣщее аполлинійское сновидѣніе; и къ нему особенно примѣнимо изреченіе Ганса Закса (въ «Мейстерзингерахъ» Вагнера), которое Ницше прилагаетъ къ поэтическому творчеству вообще:

Единый памятуй завѣтъ:  
Сновидцемъ быть рожденъ поэтъ.  
Въ мигъ грезы сонной, въ зрящій мигъ,  
Духъ истину свою постигъ;  
И все искусство стройныхъ словъ—  
Истолкованье вѣщихъ сновъ.

Такъ и на примѣрѣ Бетховена мы видѣли, что крайнее дерзновеніе индивидуальнаго духа переходитъ въ свою противоположность: въ отрицаніе индивидуума ради идеи вселенской. Вотъ связь, которая логически приводитъ искусство келейное въ преддверіе всенароднаго, подъ условіемъ гармоніи между воленіемъ творческой монады и самоопредѣленіемъ соборнымъ.

Но возможна ли эта гармонія?

## VI.

Въ статьѣ «Поэтъ и Чернь» мы искали показать, что внутреннее слово, которое открывается въ искусствѣ келейномъ въ тѣ переходныя эпохи, когда «мысль изре-

ченая» становится «ложью»,—силою внутренней необходимости совпадаетъ съ символомъ всенароднымъ и вселенскимъ. Но, между тѣмъ какъ поэтъ обращается къ символамъ, искони заложеннымъ въ его духѣ народомъ,—не отчужденъ ли уже духовно самъ народъ отъ того, что составляло его древнее достояніе? И не будетъ ли геній напоминать тому о его божественности, кто уже только «себя забывшій и забытый богъ»?

Здѣсь дерзovenіемъ было бы предрѣшать исходъ возможностей. Здѣсь возникаетъ ликъ исторической Ананке, древней Необходимости. Молчаніемъ и покорностью подобаетъ чтить Адрастею. И, тѣмъ не менѣе, позволительно сѣятелю, по слову Шиллера, съ надеждой ввѣрять землѣ золотое сѣмя и, утѣшаясь, ждать весеннихъ всходовъ. Позволительно ему раздѣлять и суетвѣріе этихъ строкъ,—уповая на *subtile virus caelitum*:

Въ ночи, когда со звѣздъ Провидцы и Поэты  
 Въ кристаллы вѣчныхъ Формъ низводятъ тонкій Ядъ,  
 Ихъ тайнодѣянья сообщницы—Планеты  
     Надъ міромъ спящимъ ворожатъ.  
 И въ дрожи тѣлъ слѣпыхъ, и въ ошупи объятій  
 Духотворящихъ силъ бѣжитъ астральный токъ,  
 И новая Душа изъ хаоса зачатій  
     Пускаетъ въ старый міръ ростокъ.  
 И новая Душа, прибоемъ поколѣній  
 Подмывъ обрывы Тайнъ, по знаку звѣздныхъ Числъ,  
 Въ наслѣдья творческомъ непонятыхъ велѣній  
     Родной разгадываетъ смыслъ.  
 И въ кельяхъ башенныхъ отстоянные яды  
 Преображаютъ плоть, и претворяютъ кровь...  
 Кто, сѣя, проводилъ дождливыя Плеяды,—  
     Ихъ, серпъ точа, не встрѣтитъ вновь.

(„*Cor Ardens*“.)

## VII.

Утверждая безусловную свободу художественнаго творчества, мы—индивидуалисты въ сферѣ эстетической. Возвышая его до теургическаго воленія, мы находимъ въ самой свободѣ его—ея метафизическія границы. Такою гранью является сверхличное.

Кто волилъ своего *я*, тотъ знаетъ, что не обрѣлъ его. *Fiо, ergo non sum*. Я становлюсь: итакъ, не есмь. Жизнь во времени—умираніе. Жизнь—цѣпь моихъ двойниковъ, отрицающихъ, умерщвляющихъ одинъ другого. Гдѣ—я? Вотъ вопросъ, который ставитъ древнее и вѣщее «Познай самого себя», начертанное на дельфійскомъ храмѣ подлѣ другаго таинственнаго изреченія: «Ты еси» (*εἶ*).

Не нужно быть чрезмѣрно пристрастнымъ къ метафизическому образу мышленія, чтобы обличить жизнь, какъ становленіе и, слѣдовательно, небытіе; чтобы осмыслить свое эмпирическое существованіе какъ мѣонъ (не-сущее); чтобы осознать, что синтетическое условіе становленія есть бытіе и что существуетъ для ищущаго, подобно математическому предѣлу безконечно приближающихся величинъ, нѣкоторое *Я* во мнѣ, какъ постулатъ моего не *я*, или *я*—мѣона.

Кто проникся этимъ паѳосомъ самоисканія, тотъ уже не знаетъ личнаго произвола: онъ погружается въ цѣлое и всеобщее. По мѣрѣ того какъ наше искусство, переступая предѣлы интимнаго, будетъ переходить въ келейное, оно будетъ становиться сверхличнымъ. Признаки дифференціаціи и индивидуаціи будутъ преодолены. И мы стоимъ на порогѣ этого преодоленія.



Пылающее воленіе излучается любовью и ненавистью. Не на дальнее ли долженъ быть устремленъ этотъ Эросъ цѣлаго и всеобщаго? Конечно, да. Но кто—дальній? Онъ—въ близкихъ намъ, онъ—въ отдаленнѣйшихъ потомкахъ нашихъ, онъ—въ насъ самихъ. Только по недоразумѣнію можно противопоставлять евангельскую любовь къ ближнему, эту неумолимую и не знающую матери и братьевъ любовь, нищенской любви къ тому, кто дальше всего отъ насъ. Дальній есть сушій въ насъ и въ близкихъ, и сущее во всемъ. Относиться къ сущему въ другихъ, какъ къ сущему въ себѣ,—вотъ заповѣдь. Любить ближняго, какъ себя, и ненавидѣть его, какъ себя,—одно и то же, при условіи различенія между сущимъ, какъ предметомъ любви, и мѣономъ, какъ предметомъ преодоленія.

Несправедливо обвинять такъ настроенныхъ въ принципиальной защитѣ личнаго или социальнаго эгоизма, и индифферентизма общественнаго. Они волятъ не своего и частнаго, а общаго и сверхличнаго; и ничто изъ общаго и соборнаго не можетъ быть имъ чуждо. Правда, они неподкупны въ своихъ оцѣнкахъ: они знаютъ цѣну хлѣба, и знаютъ цѣну Слова. Но развѣ должно не знать послѣдней, чтобы пожалѣть народъ, не ѣвшій цѣлыхъ три дня?

---

## НОВЫЯ МАСКИ.

### I.

Какъ ни склонны въ огромномъ большинствѣ наши современники, вершая судъ надъ дѣломъ художниковъ, подозрѣвать во всемъ новомъ отпадъ отъ истиннаго и уклонъ отъ праваго, есть область художества, гдѣ мысль о желательности исканій встрѣчаетъ едва ли не всеобщее, частью прямое, частью симптоматически выраженное и молчаливое признаніе: это — область Музы сценической. Въ самомъ дѣлѣ, старая сцена почти уже не «заражаетъ» — и, главное, не преобразуетъ зрителя; а драма становящаяся, величайшій изъ зачинателей которой — Генрикъ Ибсенъ, дала намеки на возможности театра, какъ арены цѣлостныхъ и проникновенныхъ душевныхъ переживаній и кризисовъ, — какъ горной зоны, гдѣ вокругъ собирающихъ тучи иголь, зрѣютъ и раздражаются освободительныя грозы духа.

И съ тѣмъ большею страстностью призываемъ этотъ грядущій и вождѣнный театръ мы, искатели, чѣмъ многозначительнѣе и неотвратимѣе представляется намъ его историческая задача — сковать звено, посредствую-

шее между «Поэтомъ» и «Чернью», и соединить толпу и отлученнаго отъ нея внутреннею необходимостью художника въ одномъ совмѣстномъ празднованіи и служеніи.

## II.

Намъ, воспитавшимся на идеяхъ Достоевскаго о круговой порукѣ всего живущаго, какъ грѣшнаго единымъ грѣхомъ и страдающаго единымъ страданіемъ, на идеяхъ Шопенгауэра о міровой солидарности, — на этихъ прозрѣніяхъ въ таинство всемірнаго распятія (по слову Гартмана) и въ нравственный законъ состраданія, какъ сораспятія вселенскаго, — трагическая Муза говоритъ всегда о цѣломъ и всеобщемъ, являетъ своихъ героевъ въ аспектѣ извѣчной жертвы и осіяваетъ частный образъ космическаго мученичества священнымъ литургическимъ вѣнцомъ. Съ другой стороны, прозрачность вселенскаго значенія отдѣльныхъ трагическихъ участей дѣлаетъ вызываемыя поэтомъ лица масками единаго всечеловѣческаго Я и воплощаетъ предъ ужаснувшимся въ ихъ судьбахъ на свой рокъ зрителемъ древнее боговѣщее *Tattvam asi* («то ты еси», — «это ты самъ»). Такъ элементы священнаго Дѣйства, Жертвы и Личины, послѣ долгихъ вѣковъ скрытаго присутствія въ драмѣ снова выявляемые въ ней силою созрѣвшаго въ умахъ трагическаго міропостиженія, мало-по-малу преобразуютъ ее въ Мистерию и возвращаютъ ее къ ея первоисточнику — литургическому служенію у алтаря Страдающаго Бога.

## III.

Историческія перерожденія драмы обусловливаются раздѣльнымъ раскрытіемъ частей ея изначальнаго состава. Восходя въ своихъ начаткахъ, безъ сомнѣнія, къ порѣ человѣческихъ жертвоприношеній Діонису, воспроизводившихъ его божественныя страсти, драма была нѣкогда только жертвеннымъ диѳирамбическимъ служеніемъ, и маска жертвы — трагическаго героя — только однимъ изъ обличій самого Страдающаго Бога. По мѣрѣ отдаленія драмы отъ ея религіозныхъ истоковъ, все менѣе прозрачною становится маска, все опредѣленнѣе дифференцируется и сгущается трагической характеръ. Изъ агоніи жертвы развивается трагическое дѣйствіе съ его перипетіями и прагматизмомъ внѣшнимъ и психологическимъ; оно вбираетъ — какъ бы въ сферу подсознательнаго — музыкальное одушевленіе диѳирамба и перевоплощаетъ въ трагическую катастрофу первоначальную культовую развязку жертвеннаго дѣйства.

Если драма Шекспира вся устремлена на раскрытіе характеровъ; если трагедія Корнеля и Расина сводится къ процессу логическаго, почти математическаго выведенія героической участи изъ опредѣленныхъ эмоціональных и моральныхъ данныхъ въ условіяхъ даннаго характера, — то это наибольшее уплотненіе и объектированіе маски совпадаетъ съ ея наибольшою отчужденностью отъ зрителя и знаменуетъ полюсь крайняго удаленія сцены отъ начала хорового и религіозно-общиннаго, или оргійнаго. Поскольку та драма еще была вѣрна своей литургической природѣ, можно ска-

зять, употребляя сравненіе церковно-зодческое, что театральная рампа выросла въ ней между протагонистомъ и общиной изъ исконныхъ низкихъ cancelli помоста алтарнаго до высоты суроваго иконостаса.

Снова разгорѣвшійся въ нашу эпоху паеосъ живого проникновенія въ единство духа страдающаго долженъ, слѣдовательно, вновь опрозрачить маску и повлечь драму къ ея другому полюсу, полюсу того диѳирамбическаго изступленія изъ индивидуальныхъ граней, которое сплавляло праздничный сонмъ, правившій трагедію, въ одно хоровое тѣло и въ личинахъ оркестры (серединкой, круглой и ничѣмъ не огражденной площадки для игры и хоровода) являло экстагическому прозрѣнію страдальныя преломленія единаго, въ себѣ разлученнаго божественнаго луча.

#### IV.

Священное дѣйство трагедіи было видомъ діонисійскихъ «очищеній». Религіозная реминисценція трагическаго «очищенія» (въ ассоціаціи съ заимствованнымъ древнею медициной изъ мистическихъ культовъ понятіемъ «очищенія» врачебнаго) звучитъ въ устахъ Аристотеля уже какъ требованіе эстетическое; для этого теоретика драмы критерій художественнаго дѣйствія истинной трагедіи есть «каэарсисъ». Эстетическая теорія зиждится на полузабытой религіозной практикѣ и терминологіи: діонисійское искусство было частью священной каэартики.

И здѣсь новѣйшія исканія встрѣчаются съ завѣтами глубокой древности: неудивительно, — ибо про-

никновеніе во всеединство страданія обращаетъ насъ къ откровеніямъ діонисіазма. Чего мы ищемъ въ драмѣ? Дѣйствія ли внѣшняго? Но драма явно стремится стать внутренней. Характеровъ ли? Но характеръ эмпирической развертывается въ дѣйствіи, и развитіе его соразмѣрно энергіи внѣшняго драматическаго прагматизма. Мы хотимъ проникнуть за маску и за дѣйствіе, въ умопостигаемый характеръ лица, и прозрѣть его внутреннюю маску; но это уже личина Вѣчности, — не нашъ ли собственный внутренний двойникъ эта духовная, безликая личина?

Драма отрѣшается отъ явленія, отвращается отъ обнаруженія: признакъ, что она начинается совершаться въ насъ самихъ. Прежде наше вниманіе поглощалось пластическимъ видѣніемъ: нынѣ, изъ-за прозрачнаго видѣнія зорче глядитъ въ насъ, отражая насъ въ своемъ темномъ зеркалѣ, міровая Тайна. Намъ достаточно легкаго намека на событія породившія агонію души, предъ нами воплощенной, чтобы трагизмъ в сеі жизни предсталъ намъ, воззванный внушеніемъ случайнаго примѣра и мгновеннаго напоминанія. Наше самозабвеніе тогда уже не сладостное самоотчужденіе чистаго созерцанія: подъ обаяніемъ потусторонняго взора вѣщей маски, надѣтой на лицо Ужаса, мы, сораспятые въ духѣ со всѣмъ, что глянуло на насъ ея глазами, требуемъ отъ художника врачеванія и очищенія въ искупительномъ, разрѣшающемъ восторгѣ. Одинъ взглядъ этой маски—и мы уже опоены діонисійскимъ хмелемъ вѣчной Жертвы: подобно тѣмъ древнимъ обезумѣвшимъ, которыхъ жрецы лѣчили усиленіемъ экстаза и, направляя ихъ заблудившійся духъ, то музыкой и пляской, то иными оргіастиче-

скими воздѣйствіями, на пути «праваго безумствованія», — исцѣляли, — мы нуждаемся въ освободительномъ чудѣ послѣдняго, мірообъятнаго диэирамбическаго подъема.

## V.

Идеаль всѣхъ стремленій двуликъ. Духъ волишь осознать себя какъ объектъ и какъ субъектъ. Человѣкъ ищетъ истиннаго что и хочетъ праваго какъ. Что общаетъ прозрѣніе, какъ — перерожденіе. Мысль опредѣлила межи познаваемого что. Наше время утверждаетъ свое призваніе къ религіозному творчеству тѣмъ, что снова вѣрится въ божественныя возможности внутренняго опыта: ощутить себя и міръ по новому — вотъ въ чемъ «переоцѣнка цѣнностей», необходимая для нашего духовнаго освобожденія. И въ диэирамбическихъ очищеніяхъ мы, хотя бы на одно мгновеніе, воистину ощущаемъ себя и міръ по иному.

Вся моя грудь откроется, и я потеряю себя, и весь міръ войдетъ въ меня пылающей Любовью, и это будетъ моя смерть, блаженный мигъ, — потому что — кто снесетъ міръ, пылающей Любовью?

Умереть въ духѣ вмѣстѣ съ трагическою жертвой, ликомъ умирающаго Діониса, и воскреснуть въ Діонисѣ воскресающемъ — въ этомъ сущность диэирамбическаго очищенія.

Не важно вовсе, какъ жить, когда пламя Любви открыло грудь... Все, все расплавится въ горниль Любви для Преображенія, — и не нужно двухъ для Любви, не нужно и міра для Любви, нужна грудь человѣческая, чтобы она могла разсѣться и впустить творящее пламя... Огонь Любви расудитъ все.

Такъ говорятъ намъ маски новой драмы («Кольца», стр. 179, 182), являющей характеристическіе симптомы выше очерченной эволюціи діонисійскаго искусства: расширеніе индивидуальнаго *я* до его міровой безпредѣльности чрезъ углубленіе личнаго страданія, отрѣшенность отъ внѣшняго ради откровеній внутреннихъ и тяготѣніе къ тому диѳирамбическому разрѣшенію духа, которое снимаетъ всякое что и какъ бы топить его въ одномъ неизрекаемомъ какъ. Недаромъ эта драма начинается въ уютной, но слишкомъ свѣтлой и, быть можетъ, уже напоминающей корабельную каюту комнатѣ, въ окна которой, вмѣстѣ съ темными вѣтвями сосенъ, нѣжно и настойчиво вторгаются вѣянія невидимаго близкаго Моря; потомъ переноситъ зрителя, съ первыми пѣвучими жалобами пронзенной на смерть жертвы, на берегъ немолчно ропщущей Тайны,—и наконецъ увлекаетъ насъ, съ своимъ трагическимъ кораблемъ, въ темную безбрежность божественной Пучины \*).

## VI.

Чуждо природѣ драмы ставить своею цѣлью опредѣленное утвержденіе или положительный императивъ. Раскрывая свое диѳирамбическое какъ, она упраздняетъ всякое что. И новая драма, о которой мы говоримъ какъ о явленіи симптоматическомъ, какъ бы изначала отрекаясь отъ всякаго новаго что («мнѣ хо-

---

\*) „Кольца“, драма въ трехъ дѣйствіяхъ, Л. Д. Зиновьевой-Аннибалъ. М. 1904. Книгоиздательство „Скорпіонъ“.



чется пѣть старую, старую, старую пѣснь — пѣснь о вѣрности, о простой и вѣрной любви», стр. 92), не указываетъ никакого исхода изъ вскрываемой ею антиноміи любви и страсти, кромѣ единственнаго: ощутить жизнь по новому.

Чему же ты учила меня, моя Любовь? Изъ своей тѣсноты человѣкъ научается... своей свободѣ (стр. 193).

Не плачьте, не плачьте: никто не знаетъ, надъ чѣмъ плакать и чему радоваться (стр. 204).

Изъ лона внутренне пережитаго какъ возникаетъ, правда, и нѣкое что; но это — не логическій итогъ другихъ предпосланныхъ что, а внушеніе мистическое. «Неважно вовсе, какъ жить», говоритъ Аглая; но говоритъ такъ потому, что Жизнь уже предстала ей какъ вселенская Жертва.

Оно при мнѣ, мое зовущее воленіе къ лучшему, нежели наша жизнь... Но—есть еще гдѣ-то, глубже души и глубже воленія надеждъ,—Молчаніе. И мое Молчаніе тоже при мнѣ. Въ моемъ Молчаніи нѣтъ ни да, ни нѣтъ. Духъ идетъ со всѣмъ твореніемъ и что знаетъ и что будетъ, — того не скажетъ душѣ. Покорность Вѣры — мое Молчаніе (стр. 155).

Аглая, мы хотимъ жить, какъ вы учили: любя, прощая, легко и огненно (стр. 202).

Дальше, дальше... чтобы не было желѣзнаго кольца для двоихъ, чтобы не было мертваго зеркала для міра (стр. 139).

Истинная любовь—таинственная жертва. Мистическій бракъ—соумираніе въ духѣ.

Коль изъ двухъ душъ исторгся смертной муки  
Единый крикъ,—

тогда лишь онѣ мистически обрѣли другъ друга и разрушили зачатіе земнаго раздѣленія взаимно ищущ-

щихъ и не могущихъ достигъ одного, въ «тщетахъ объятій, сопрягающихъ тѣла» \*).

Свершилась двухъ недостижимыхъ встрѣча,  
И дольний плѣнь,  
Твой плѣнь, любовь—Одной Любви предтеча,  
Преодоленъ!

Но Духъ хочетъ новаго, конечнаго отреченія.

О, Кана душъ! О, въ гробъ разлученя—  
Сліянье двухъ!..  
Но къ алтарямъ горящимъ отреченя  
Зоветь васъ Духъ.  
На подвигъ вамъ божественнаго дара  
Вся мощь дана:  
Обрѣтшіе, вселенскаго пожара  
Вы сѣмена.

(„Кормчія Звѣзды“.)

Если любящіе чудесно обрѣли другъ друга, они уже не принадлежатъ только другъ другу.

Мы любимъ всѣ. Мы слѣпы всѣ. Земля и море, заклеванная птичка и стонущій левъ — ждуть нашей новой любви въ прозрѣніи. Мы не можемъ быть двое, не должны смыкать кольца, мертвымъ зеркаломъ отражать міръ. Мы—міръ (стр. 176).

Не надо жалѣть тѣсныхъ милыхъ колечекъ. Кольца въ даръ Зажегшему (стр. 204).

Океану Любви — наши кольца любви (стр. 178).

Разсѣклась грудь и вмѣстила всю Любовь. Практическаго вывода отсюда, примѣненія къ жизни — нѣтъ и быть не можетъ. «Все это приложится». Да и выдержитъ ли «смертная грудь» вошедшій въ нее «міръ»?

\*) Стихъ Валерія Брюсова („Медея“).

Безконечна въ челоѣкѣ жажда любить. Но вотъ онъ весь изошелъ, истаялъ весь любовью—и истаяла капля въ небеса, только капля! Онъ же жаждалъ стать океаномъ,— океаномъ и морями рдѣющихъ облаковъ (стр. 176).

Блаженные Францискъ Ассизскій и Клара, кажется, любили: и, взглянувъ одинъ на другого, разошлись, чтобы потонуть въ океанѣ Любви божественной. Но чаще путь къ мистическому очищенію ведетъ чрезъ Дантовъ «темный лѣсъ», и распятіе любви совершается на крестѣ Грѣха.

Пришла Страсть, и разрушила любовь обрѣтшихъ. Какъ могла случиться «измѣна», если они были истинно обрѣтшими, и если «тѣсна любви единой грань земная»? Любовь, именно вслѣдствіе тѣсноты земной грани, перерастаетъ ее, распростирая свои зеленосолнечныя сѣни въ сверхличную область Жертвы. Нельзя земной грани вмѣстить и корни и вершину дерева жизни. Но сердце хотѣло пѣть старую пѣснь вѣрности. Трагическая вина этого сердца въ томъ, что оно содрогнулось передъ послѣднимъ отреченіемъ, которое повелительно подсказывалъ ему Духъ, раньше чѣмъ топоръ Грѣха легъ у корней дерева. Только свободное отреченіе пересаживаетъ дерево съ его корнями въ надмірную землю, гдѣ будетъ поливать его своими вселенскими слезами добрый садовникъ — Эросъ, не забывающій ни одинаго цвѣтика земнаго луга, ибо всѣ цвѣты воскрешаетъ онъ на своихъ внѣвременныхъ пажитяхъ. Тогда пришла Страсть, и подсѣкла дерево, чтобы одной владѣть его глубинными черными корнями.

## VII.

Страсть и Смерть на чашкахъ вѣсовъ. Одна кличетъ другую. По линіи равновѣсія скачетъ Жизнь (стр. 120).

Страсть и Смерть связаны соотношеніемъ; но на обѣихъ стоятъ стопы Эроса, изъ обѣихъ встаетъ Любовь, кровно-родная и чуждая обѣимъ. Ибо Любовь, антиномична Страсти, какъ ея «безсмертныя алканія» антиномичны Смерти.

Изъ обѣихъ чашъ-алтарей Вѣсовъ вселенскихъ поднимается золотое облако; прозрачно-огненнымъ видѣніемъ возникаетъ изъ него парящій Эросъ. Своими длинными крыльями осѣняетъ онъ обѣ чаши, колеблющіяся въ рукѣ Трагедіи,—она же держитъ другою рукой маску Страданія съ полыми глазницами, сидя надъ моремъ. Огнеликій Эросъ отражается въ морѣ, какъ солнце глубинъ, и его перистыя крылья надъ чашами кажутся въ трепетной зыби цѣпами золотыхъ колець, падающихъ на дно.

---

## ВАГНЕРЪ И ДІОНИСОВО ДѢЙСТВО.

### I.

Вагнеръ—второй, послѣ Бетховена, зачинатель новаго діонисійскаго творчества, и первый предтеча вселенскаго мифотворчества. Зачинателю не дано быть завершителемъ, и предтеча долженъ умяляться.

Теоретикъ-Вагнеръ уже прозрѣвалъ діонисійскую стихію возрождающейся Трагедіи, уже называлъ Діонисово имя. Общины художниковъ, дѣлателей одного совмѣстнаго «синтетическаго» дѣла—Дѣйства, были, въ мысли его, поистинѣ общинами «ремесленниковъ Діониса». Мірообъятный замыселъ его жизни, его великое дерзновеніе поистинѣ были внушеніемъ Діонисовымъ. Надъ темнымъ океаномъ Симфоніи Вагнеръ-чародѣй разостлалъ сквозное златотканное марево аполлинійскаго сна—Миеа.

Но онъ видѣлъ бога еще въ пылающей купинѣ и не могъ осознаться ясно на распутьяхъ богодѣйства и богоборства. Ницше былъ Аарономъ этого Моисея гордой и слишкомъ человѣческой воли. Онъ могъ повелѣвать скаламъ,—но онъ ударялъ по нимъ жезломъ.

И онъ блуждалъ сорокъ лѣтъ, и только въ даяхъ увидѣлъ обѣтованную землю...

Уже онъ созывалъ на праздникъ и тайнодѣйствіе. Но это были еще только дрѣвоѣхъ: праздничныя священныя зрѣлища,—еще не мистическій хороводъ.

## II.

Воскрешая древнюю Трагедію, Вагнеръ долженъ былъ уяснить себѣ значеніе исконнаго хора. Онъ сдѣлалъ хоромъ своей музыкальной драмы — оркестръ; и какъ изъ хорового служенія возникаетъ лицедѣйство участи героической, такъ изъ лона оркестровой Симфоніи выступаетъ у него драматическое дѣйствіе. И такъ, хоръ былъ для него уже не «идеальный зритель», а поистинѣ диѳирамбическая предпосылка и діонисійская основа драмы. Какъ хоръ Титановъ несъ у Эшила дѣйствіе «Промеѳея Освобожденнаго», такъ многоустая и все-же нѣмая Воля поетъ у Вагнера безсловеснымъ хоромъ музыкальныхъ орудій глубинныя первоосновы того, что въ аполлинійскомъ сновидѣніи сцены пріемлетъ, въ обособившихся герояхъ, человѣческой ликъ и говоритъ человѣческимъ словомъ.

Собравшаяся толпа мистически пріобщается къ стихійнымъ голосамъ Симфоніи; и поскольку мы приходимъ въ святилища Вагнера—и «творить», не только «созерцать», мы становимся идеальными молекулами оргійной жизни оркестра. Мы уже активны, но активны потенціально и латентно. Хоръ Вагнеровой драмы—хоръ сокровенный.

## III.

Таковъ ли долженъ быть диэирамбическій хоръ грядущей Мистеріи? Нѣтъ. Какъ и въ древности, въ пору «рожденія Трагедіи изъ духа Музыки», толпа должна плясать и пѣть, ритмически двигаться и славить бога словомъ. Она будетъ отнынѣ бороться за свое человѣческое обличье и самоутвержденіе въ хоровомъ дѣйствѣ.

Какъ въ Девятой Симфоніи, нынѣ нѣмые инструменты усиливаются заговорить, напрягаются вымолвить искомое и несказанное. Какъ въ Девятой Симфоніи, человѣческой голосъ, одинъ, скажетъ Слово. Хоръ долженъ быть освобожденъ и возстановленъ сполна въ своемъ древнемъ полноправіи: безъ него нѣтъ общаго дѣйства, и зрѣлище преобладаетъ.

Изъ мусикійской оргіи должны возникать просвѣты человѣческаго сознанія и соборнаго слова въ ясныхъ, хоровыхъ и хороводныхъ пѣснопѣніяхъ. А протагонисту дѣло—говорить, не пѣть. Безконечная монодія, это послѣднее наслѣдіе оперныхъ условностей, будетъ преодоленна. Эллинская форма, единая вѣрная, восторжествуетъ опять, углубленная и обогащенная орудіей Симфоніей,—все вызывающей, все объемлющей и несущей на широкихъ валахъ своей темной пучины. Черезъ святилища Греціи ведетъ путь къ той Мистеріи, которая стекшіяся на зрѣлище толпы превторитъ въ истинныхъ причастниковъ Дѣйства, въ живое Діонисово тѣло.

Но Вагнеръ былъ только—зачинатель. Аполлоново зрительное и личное начало одержало верхъ въ его

творчествѣ, потому что его хоръ былъ лишь перво-  
зданнымъ хаосомъ и не могъ дѣйственно противопо-  
ставить самоутверженію героевъ-личностей свое еще  
темное и только страдательное самоутверженіе.

## IV.

Внезапно человѣческой голосъ, въ Девятой Сим-  
фоніи, выводитъ насъ изъ темнаго лѣса орудійныхъ  
гармоній на солнечную прогалину самосознанія ясно  
прозвучавшимъ призывомъ: «Братья, не эти звуки!  
Иныя заведемъ пѣсни—приятнѣй и радостнѣй!»... Тогда,—  
говоритъ Вагнеръ,—словно Свѣтъ родился въ хаосѣ...  
Рухнулъ хоръ, прорвавшись свѣтлымъ потокомъ:

Радость, искра солнцъ небесныхъ,  
Дочь прекрасной стороны!...

Если мы представимъ себѣ хоръ этой симфоніи,  
затопившій площадь, уготованную для Дѣйства, въ  
вѣнкахъ и свѣтлыхъ волнахъ торжественныхъ одеждъ  
и въ ритмическомъ движеніи хора Радости,— ес-  
ли представимъ себѣ возникновеніе человѣческаго го-  
лоса и образа, въ лицѣ хора и лицѣ трагическаго ак-  
тера, изъ лона инструментальной музыки такимъ, ка-  
ковымъ оно намѣчается въ своихъ возможностяхъ Де-  
вятою Симфоніей,—мы убѣдимся, какъ великъ недо-  
четъ въ Вагнеровомъ осуществленіи имъ же самимъ  
установленной формулы «синтетическаго» искусства  
музыкальной драмы: въ живой «круговой пляскѣ ис-  
кусствъ» еще нѣтъ мѣста самой Пляскѣ, какъ нѣтъ  
мѣста рѣчи трагика. И зодчій, чьею задачей Вагнеръ  
положилъ строеніе новаго театра, еще не смѣетъ со-



здать, въ сердцевинѣ подковы сидѣній,—круглой оркестры для танца и пѣснопѣній хора—двойственного хора являющихся намъ въ мечтѣ Дѣйствъ: хора малаго, непосредственно связаннаго съ драмой, и хора расширеннаго, хора-общины. Мостъ между сценой и зрителемъ еще не переброшенъ—двумя „сходами“ (πάροδοι) чрезъ полость невидимаго оркестра изъ царства Аполлоновыхъ сновъ въ область Діониса: въ принадлежащую соборной общинѣ оркестру.

Борьба за демократическій идеаль синтетическаго Дѣйства, которой мы хотимъ и которую мы предвидимъ, есть борьба за оркестру и за соборное слово. Если всенародное искусство хочетъ быть и теургическимъ, оно должно имѣть органъ хороваго слова. И формы всенароднаго голосованія внѣшни и мертвы, если не найдутъ своего идеальнаго фокуса и оправданія въ соборномъ голосѣ оркестры. Въ Эсхиловой трагедіи и въ комедіи Аристофана оркестра утверждалась и какъ мірская сходка; и ею были живы совѣтъ Ареопага и гражданское вѣче Пникса.

---

## О ШИЛЛЕРѢ.

### I.

Когда, въ 1791 г., разнеслась среди друзей Шиллера ложная вѣсть о смерти поэта, бывшаго въ ту пору дѣйствительно на порогѣ смерти,—нѣсколько энтузіастовъ справили по немъ въ Даніи, на морскомъ берегу, своеобычныя поминки. Баггезенъ, датскій поэтъ, едва справляясь съ судорогою подступающихъ рыданій, затянулъ, какъ «запѣвало» древняго диѳирамба, начальную строфу Шиллерова Гимна къ Радости:

Радость, искра солнцъ небесныхъ,  
Дочь прекрасной стороны!

Хоръ подхватилъ пѣснь, и литургическій диѳирамбъ грядущаго, свободнаго и прекраснаго человѣчества былъ молитвенно исполненъ скорбящею сердцемъ, но ликующею въ духѣ общиною вѣрныхъ. Подъ звуки флейтъ, кларнетовъ и рожковъ, дѣти, въ бѣлыхъ одеждахъ, въ цвѣточныхъ вѣнкахъ, «водили хороводъ, съ влажными отъ слезъ глазами, подпѣвая хору». Слова любви и жалобы флейтъ вызывали, какъ на стародавней тризнѣ, душу умершаго, но соприсутствующаго живымъ брата. «Три дня сряду продолжались эти поминки»... Вскорѣ Баггезенъ узналъ, что Шил-

леръ живъ и что слухи о торжествѣ, устроенномъ въ его память, «подѣйствовали на него лучше всякаго лекарства».

Нынѣ исполнилось столѣтіе со дня его истинной апопеезы которой эта свѣтлая тризна на берегу моря была только вдохновеннымъ прообразомъ. Его смерть была его мистическою апопеезой \*). 9 мая (27 апрѣля) 1805 г. Шиллеръ ушелъ отъ живыхъ, чтобы стать «героемъ» и благодѣтельствовать человѣчеству изъ нѣдръ земли или съ тѣхъ высотъ, откуда бодрствуютъ надъ нами кормчіе вожди духа. Поистинѣ приличествуетъ и современнымъ поколѣніямъ въ эти дни воспѣть въ духѣ его Гимнъ къ Радости и флейтами любви и желанія вызывать его разлученную, но близкую и присную намъ тѣнь. На землѣ онъ подобенъ былъ труднику и страстотерпцу Гераклу. И Гераклъ исполнилъ мѣру земной страды.

Униженный до подневольной службы у труса  
владыки,

шелъ, борець неутомный,  
нѣкогда Гераклъ трудной тропкою жизни,  
бился съ Гидрой, и льва заключалъ въ объятія;  
бросался—вызволить друзей—  
живымъ въ чельнѣ перевозчика душъ отшедшихъ. .  
Муки всѣ, всѣ бремена земныя  
налагаетъ коварство непримиримой богини  
на послушныя плечи ненавидимаго подвижника,—  
доколѣ не избыто имъ поприще жизни,  
доколѣ богъ, совлекшійся тлѣна,  
не разлученъ на пламенномъ кострѣ отъ человѣка,—  
доколѣ не испиль онъ отъ легкихъ струй ээира.

---

\*) Статья написана, по случаю чествованія памяти Шиллера въ 1905 году.

Веселясь новымъ, неиспытаннымъ пареніемъ,  
горь течеть онъ, и дольнихъ видѣній  
тяжкое марево—падаетъ, падаетъ, падаетъ...  
Олимпа гармоніи приѣмлютъ  
преображеннаго во храминѣ Кронида,  
и прекрасноланитая дѣва-богиня  
съ улыбкой ему простираетъ безсмертную чашу.

(„Идеалъ и Жизнь“).

## II.

Такъ диѳирамбики славили нѣкогда своего предводителя хоровъ. Позднѣйшія поколѣнія, съ упадкомъ диѳирамбическаго духа, усмотрѣли въ Шиллерѣ только—идеалиста.

Имя Шиллера было и осталось доселѣ символомъ восторженнаго одушевленія идеалами высокаго и прекраснаго. Добро и красота, понятія, какъ внутреннее тожество; величіе богоподобнаго человѣческаго духа и облика; «достоинство мужа» и «достоинство женщины», доблесть гражданская и общественная; сочувствіе, братство, равенство въ людскихъ отношеніяхъ; свободная религіозность, какъ естественное состояніе гармонически настроенной и нравственно просвѣтленной души; энергія благородной и возвышенной борьбы за истину и справедливость; наконецъ, какъ общая форма всѣхъ проявленій нашего праваго самоутвержденія, великій и священный лозунгъ «Свобода»,—вотъ содержаніе той связки идей и чувствованій, которая вызываетъ въ насъ Шиллерово имя. Поистинѣ онъ былъ глашатаемъ всего, «что въ челвѣкѣ челоѣчно».

Но во всемъ этомъ идеализмѣ рано почувствовалась

нѣкоторая школьная аксіоматичность и мечтательная отвлеченность. Въ искреннѣйшихъ лирическихъ изліяніяхъ Шиллера Гейне разглядѣлъ лишь оргію логическихъ понятій и пляску безплотныхъ абстрактовъ. Такому энтузіазму всегда противостоитъ жизнь, какъ нѣчто ироническое и безпощадное. И, мнится, не безъ грустной улыбки приглашаетъ Пушкинъ друга юности поговорить

—о буйныхъ дняхъ Кавказа,  
О Шиллерѣ, о славѣ, о любви.

Шиллеръ — пылъ молодости; зрѣлый возрастъ и горькая дѣйствительность обращаютъ эти юношескіе порывы во что-то дорогое, но пережитое, преодоленное (какъ преодолеваются «отвлеченныя начала»), почти опровергнутое. Проповѣдь Шиллера (а проповѣдывалъ онъ еще, играючи, ребенкомъ) показалась именно «проповѣдью», — провозглашеніемъ положеній безспорныхъ, но немудрыхъ и безмѣрно наивныхъ предъ змѣинымъ взоромъ жизни. Жизнь XIX вѣка была слишкомъ глубока, сложна и мрачна, чтобы оправдать Шиллерово прекраснодушіе. Шиллерово одушевленіе было слишкомъ непримѣснымъ: въ немъ не находили соли. Казалось, основная антиномичность всѣхъ вещей вовсе ускользала отъ его воспріятія. Онъ не зналъ, — апостоль красоты, — «красоты Содомы», совмѣщающейся, по Достоевскому, съ «красотою Мадонны» въ нашихъ глубочайшихъ эстетическихъ восторгахъ. Онъ не останавливался предъ потаенными ходами въ подземелья челоуѣческой души. Зажигая надъ нами путеводные маяки, онъ не имѣлъ силы затеплить ихъ надмірными звѣздами, перенеся ихъ въ сферу мистическаго, — и бурныя

вѣянiя земной атмосферы колебали и тушили возженныя имъ свѣточи. Его «идеализмомъ» овладѣла школа, какъ матеріаломъ безспорнымъ, здоровымъ и въ мѣру прѣснымъ,—и согласно многочисленнымъ заявленiямъ, собраннымъ по случаю нынѣ справляемой годовщины, именно школьное изученiе Шиллеровыхъ творенiй на всю жизнь отлучило большинство нашихъ современниковъ отъ живого общенiя съ гениемъ того, о комъ мѣтко сказалъ кто-то: «Wehe dir, Schiller, dass du ein Classiker geworden»!.. Для Ницше Шиллеръ только трубачъ морали (Moraltrumpeter). Изъ того, что было нѣкогда гениальнымъ бунтомъ, въ пору «бури и натиска», остался одинъ «паеосъ». «Разбойники» были почти забыты; запомнился Маркизь Поза. Торжество принциповъ, нѣкогда революціонныхъ,—не въ жизни, правда, но въ общественномъ сознанiи—сгладило всю остроту переживанiй, которыми Шиллеръ искупилъ свою славу пророка возвышенныхъ и великодушныхъ началъ... Другого (помимо наличности художественно завершенныхъ, отчасти совершенныхъ поэтическихъ созданiй)—въ немъ и не замѣтили. Между тѣмъ есть въ Шиллерѣ и иное,—живое, безсмертное, безусловно-цѣнное. Онъ былъ однимъ изъ зачинателей долгаго и сложнаго движенiя, которое и теперь еще только предуготовляетъ нѣкоторую новую фазу духовнаго творчества.

## III.

Шиллеръ не только былъ пѣвцомъ того, «что въ человѣкѣ человѣчно», по слову Фета; тотъ же Фетъ говоритъ о немъ, что онъ

—въ сердце огненное міра  
Очами свѣтлыми глядѣль.

Изъ первыхъ русскихъ переводчиковъ Шиллера, Жуковскій и Тютчевъ нѣжно и проникновенно намѣтили, «für feine Ohren», нѣчто тайное и внутреннее въ его лирикѣ, его тишину и сивиллинскій шопотъ; а подслушать ихъ было такъ трудно среди бурныхъ взрывовъ его гремящаго и пламеннаго, полусценическаго, полуораторскаго краснорѣчія. Въ самомъ дѣлѣ, было правильно наблюдено, что Шиллеръ всегда обращается къ толпѣ, что онъ непрестанно чувствуетъ себя на площади народной или въ освѣщеніи театраль-ной рампы, что его поза перспективна, а голосъ условно измѣненъ и усиленъ. Но онъ не только лицедѣй и витія: онъ жрецъ, и мистагогъ, иногда приглажающій палецъ къ устамъ въ ознаменованіе тайны, иногда въ тишинѣ глухо вѣщающій сокровенные глаголы среди замершаго въ священномъ трепетѣ сбро-рища мистовъ...

Вѣрь тому, что сердце скажетъ!  
Нѣтъ залоговъ отъ небесъ...

Такъ передалъ Жуковскій это откровеніе іеро-фанта (въ «Sehnsucht»):

Du musst glauben, du musst wagen,  
Denn die Götter leihn kein Pfand;  
Nur ein Wunder kann dich tragen  
In das schöne Wunderland...

Слова, столь глубоко постигнутыя Достоевскимъ... Такъ въ безмолвіи мистерій раздавались нѣкогда сумрачныя откровенія, вселявшія въ духъ испытуемыхъ

ужась и скорбь, и разочарованіе,—чтобы ярче блеснуль имъ потомъ лучъ нечаянной, чистѣйшей надежды.

Стихотвореніе «Путешественникъ» — своего рода «Pilgrim's Progress»:

Дней моихъ еще весною  
 Отчій домъ покинулъ я:  
 Все забыто было мною—  
 И семейство, и друзья.  
 Въ ризѣ странника убогой,  
 Съ дѣтской въ сердцѣ простотой,  
 Я пошелъ путемъ-дорогой:  
 Вѣра—быль вожатый мой.  
 И въ надеждѣ, въ увѣренъѣ  
 Путь казался недалекъ.  
 „Странникъ,—слышалось,—терпѣнье!  
 Прямо, прямо на востокъ!  
 Ты увидишь храмъ чудесный,  
 Ты въ святилище войдешь;  
 Тамъ въ нетлѣнности небесной  
 Все земное обрѣтешь“..

Правда, неистомный путь чрезъ хребты и пучины за вѣчно удаляющимся «Неизвѣстнымъ», повидимому, безнадеженъ.

И во вѣки надо мною  
 Не сольется, какъ поднесь,  
 Небо свѣтлое съ землею:  
 Тамъ не будетъ вѣчно Здѣсь.

Но путникъ все будетъ идти, и вожатый пребудетъ вѣренъ путнику. Это недостижимое въ нашихъ земныхъ граняхъ Тамъ—не просто мечтательное Тамъ, не романтическое *Dahin*: оно принадлежитъ чистой мистикѣ.



Съ глубокимъ постиженіемъ, свойственнымъ «чувствію вселенскому», заглядывалъ Шиллеръ въ тайну природы. Растительное царство знаменуетъ «въ явномъ таинствѣ—сочетанье души земной со свѣтомъ неземнымъ» (Вл. Соловьевъ). Древесныя души, равно родныя землѣ и небу, чуютъ, по слову Фета, «двойную жизнь» обоихъ, «и ей обвѣяны вдвойнѣ». То же видѣлось и Шиллеру.

Листъ выходить въ область неба,  
 Корень ищетъ тьмы ночной;  
 Листъ живетъ лучами Феба,  
 Корень—Стиксовой струей.  
 Ими таинственно слита  
 Область тьмы съ странюю дня...

(„Жалоба Цереры“.)

Царство животное—священное стадо Души-Матери.

Что жъ мое ты гонишь стадо?

(„Альпійскій Стрѣлокъ“.)

Вотъ, наконецъ, почти апокалиптическое видѣніе Міровой Души, мистики котораго сгибодь не умаляетъ его точное согласіе съ топографіей Альпійскаго хребта.

Тамъ, грозно раздавшись, стоятъ ворота;  
 Мнишь: область тѣней предъ тобою;  
 Пройди ихъ—долина, долинъ красота,  
 Тамъ осень играетъ съ весною.  
 Приютъ сокровенный! желанный предѣлъ!  
 Туда бы отъ жизни ушелъ, улетѣлъ!  
 Четыре потока оттуда шумятъ —  
 Не зрѣли ихъ выхода очи;  
 Стремятся они на востокъ, на закатъ,  
 Стремятся къ полудню, къ полночи,  
 Раждаются вмѣстѣ,—родясь, расстаются,—

Бѣгутъ безъ возврата, и вѣкъ не сольются.  
 Тамъ въ блескъ небесъ два утеса стоятъ,  
     Превыше всего, что земное;  
 Кругомъ облака золотыя кипятъ,  
     Эзира семейство младое,  
 Ведутъ хороводы въ странѣ голубой;  
 Тамъ не былъ, не будетъ свидѣтель земной.  
 Царица сидитъ высоко и свѣтло  
     На вѣчно незыблемомъ тронѣ;  
 Чудесной красой обвиваетъ чело  
     И блещетъ въ алмазной коронѣ;  
 Напрасно тамъ солнцу сиять и горѣть:  
 Ее золотить, но не можетъ согрѣть.

(„Алепійская Дорога“.)

Ворота, долина, четыре потока—все это опредѣленные величины въ христіанской символикѣ,—какъ и сама Царица...

Она же—«Дѣва изъ чужбины»; она же—много-страдальная мать—Деметра...

Позади поэта—смутная память потеряннаго рая:

Auch ich bin in Arkadien geboren...

(„Resignation“.)

Но рай утраченъ, возмущено созерцаніе чистыхъ Идей—чрезъ таинственное грѣхопаденіе.

Если хочешь быть богамъ подобнымъ,  
 Во владѣньяхъ смерти быть свободнымъ,  
 Не срывай плодовъ ея земныхъ.

(„Мечты и Жизнь“, пер. Ф. Миллера).

И, однако, достаточно одного устремленія божественной воли человѣка къ тайному Свѣту, чтобы чудо совершилось, и человѣкъ освободился изъ плѣна Ха-

оса, гдѣ все—«дымъ и парь»—и «все земное идетъ мимо» («Поминки»).

Но, покинувъ брѣнности предѣлы,  
 Вознеситесь мыслью смѣло,—  
 И исчезнетъ то, что васъ страшитъ;  
 И не будетъ бездны подъ ногами.  
 Къ божеству взлетите лишь мечтами,—  
 Къ вамъ оно само тогда слетитъ.

(„Мечты и Жизнь“, пер. В. Миллера.)

Въ «Диѳирамбѣ» поэтъ повѣствуетъ, какъ въ домъ его—

Сходятся гости небеснаго края,  
 Свѣтлыхъ пріемлетъ обитель земная..  
 Что въ угощенье сынъ праха предложитъ  
 Вѣчнымъ богамъ?  
 Вы, олимпійцы, меня одарите...

И боги отвѣтствуютъ:

Свѣтлымъ напиткомъ налей ему, Геба,  
 Полный фіалъ!  
 Влагой небесной омой ему очи...

И душа очастливлена несказаннымъ спокойствіемъ небесной полноты:

Нектаръ Олимпа, лясъ, пламенѣтъ;  
 Грудь отдыхаетъ, и око свѣтлѣтъ...

(Изд. Гербеля. стр. 50.)

Такъ Шиллеръ, поскольку въ немъ таился мистикъ, дѣлался въ минуты своихъ лучшихъ переживаній съ необычайною внезапностью душевнаго окрыленія, — экстазиномъ. Экстазь же мистическій порождаетъ диѳирамбъ, какъ только смыкается магическій токъ хо-

ровода. И поэтъ-тирсоносецъ и служитель Діониса, котораго, «не вѣдая, чтить» онъ, — былъ однимъ изъ первыхъ зачинателей грядущаго хорового дѣйства.

Свивайте вѣнцы изъ колосьевъ златыхъ,  
Ціаны лазурныя въ нихъ заплетайте!  
Сбирайтесь плясать на коврахъ луговыхъ!

(„Элевсинскій Праздникъ“.)

Тѣснѣй сомкните священный кругъ,  
И клянитесь этимъ золотымъ виномъ...

(„Гимнъ къ Радости“.)

#### IV.

Два вѣрные свидѣтеля, два избранные служителя Діониса, ручаются намъ за истинность диэирамбическаго одушевленія, владѣвшаго Шиллеромъ: Бетховень и Достоевскій. Бетховень избралъ «Гимнъ къ Радости» словесною основой своего великаго и перваго въ новомъ искусствѣ музыкальнаго диэирамба: Девятой Симфоніи. Достоевскій чтить и лелѣялъ Шиллерову память. Онъ святилъ въ поэтѣ челоуѣчности любовь къ божественному лику челоуѣка, вѣру въ челоуѣческую божественность, — ту любовь и ту вѣру, которыя не исчерпываются содержаніемъ положительныхъ «идеаловъ» жизни, но коренятся въ мистическомъ «касаніи къ мірамъ инымъ». Дмитрій Карамазовъ слишкомъ знаетъ горечь, испытанную сходящею съ небесъ Церерой, когда благая богиня

Въ униженіи глубококомъ  
Челоуѣка всюду зреть,—

какъ и пророчественный завѣтъ ея:

Чтобъ изъ низости душою  
Могъ подняться человѣкъ,  
Съ древней Матерью-Землею  
Онъ вступи въ союзъ навѣкъ.

(„Элевсин. Праздникъ“.)

Увы, онъ слишкомъ знаетъ это «униженіе», но знаетъ и этотъ «союзъ»! Онъ выстрадалъ антиномію «червя» и «ангела» въ двойственной природѣ человѣка:

Насѣкомымъ—сладострастье,  
Ангель—Богу предстоить...

(„Гимнъ къ Радости“.)

Но сполна извѣдалъ онъ и всѣ святя умиленія, всѣ чистые восторги «союза».

Душу Божьяго творенья  
Радость вѣчная поить,  
Тайной силою броженья  
Кубокъ жизни пламенить;  
Травку выманила къ свѣту,  
Въ солнца—хаосъ развила,  
И въ пространствахъ, звѣздочету  
Неподвластныхъ, разлила.

(„Гимнъ къ Радости“, пер. Тютчева.)

Оттого «воспѣть гимнъ» значитъ для Дмитрія—вспомнить родные запѣвы Шиллера... А вѣдь «гимнъ воспѣть»

— о, это значитъ возлюбить,  
Все возлюбить, и всю любовь въ груди вмѣстить,  
И все простить!.. О, это значитъ мать лобзать,  
Святую землю, и наречь ее своей,  
И ей сказать: „не пасынокъ отнынѣ я,  
И не наемникъ. Твой я сынъ, и твой я свѣтъ“.

(„Ганталъ“.)

Достоевскій, сказавшій: «ищите восторга и изступленія», — онъ, заповѣдавшій цѣловать и обливать слезами землю, — не находилъ въ поэзи болѣе огненныхъ словъ для ознаменованія этихъ экстатическихъ переживаній, чѣмъ слова Шиллера.

## V.

Но было бы, тѣмъ не менѣе, ошибочно видѣть въ Шиллерѣ совершенный типъ диѳирамбическаго поэта. Истинный диѳирамбъ (какимъ постулировали его древніе) предполагаетъ нѣкоторую постоянную полноту и изобиліе души, — глубоко согласной на всю радость и на все страданіе души, — на днѣ которой, въ пурпуровыхъ сумеркахъ, недоступныхъ бурямъ, какъ золотое кольцо таинственнаго обрученія, покоится великое Да міру.

Когда проливаютъ, не вмѣстивъ, золотые края глубокой чаши пѣнящуюся влагу чувства, тогда рождается изъ избытка и переполненія музыка вакхической пѣсни. Диѳирамбъ — наименѣе логическій и наиболѣе родной музыкальной стихіи родъ поэзи. Въ немъ всякое *что* исчезаетъ въ пучинѣ душевнаго упоенія, его породившей, — въ несказанномъ *какъ* духа. Изъ этой сущности диѳирамбической музы, очевидно, вывелъ Ницше свое различеніе между творчествомъ «изъ полноты» и творчествомъ «изъ голода».

Шиллеръ не кажется намъ творящимъ «изъ полноты»; скорѣе — «изъ голода». Отсюда — его порывъ. Его диѳирамбъ — утвержденіе его порыва. Это — взлетъ, а не переполненіе. Можно сказать, что Діонисъ былъ

не отцомъ его пѣсенъ, а ихъ воспріемникомъ. Отцомъ же ихъ былъ Эросъ,—сынъ Нужды, или Бѣдности (Πενία), по миѳу Платонова «Пира». Его вселенская любовь понесла эти порывистые, эти алчущіе восторги. Шиллеръ долженъ былъ бросать нѣкое *что* на дно своей чаши, чтобы вызвать ея внезапное кипѣніе; и тогда чаша вскипала, и жемчужная, золотая, пурпурная пѣна бѣжала черезъ края, увѣчивая неземной мигъ эпилептического блаженства... И мы пьемъ пѣну, и впиваемъ въ ней субстанцію учительнаго разума. А мы хотѣли бы только чистаго зараженія экстазомъ себя потерявшаго и всѣ грани забывшаго духа; мы хотѣли бы, чтобы въ насъ хлынулъ чреватый хаосъ, и въ самихъ насъ, въ бессознательныхъ глубинахъ нашихъ родилъ свой творческій логосъ...

Другъ Шиллера—Гете—творилъ изъ полноты и поистинѣ подобилъ переполненной чашѣ. Но его преимущественною чертой была хранительная мѣра, этотъ эстетическій аспектъ закона самосохраненія. Онъ боялся расплеснуть сосудъ. Блюститель граней, любовникъ красоты граней, онъ инстинктивно чуждался Діонисова духа. Диѳирамбъ и трагедія его страшили. Послѣ древнихъ эллиновъ, никѣмъ доселѣ не найденъ паѳосъ диѳирамба изъ полноты. Воскрешеніе, воссозданіе такового—задача, предуготовленная поэзіи будущаго. И въ Девятой Симфоніи только глубокая неудовлетворенность и лютый голодъ всѣмъ обманутаго духа, неистомнаго искателя и алчнаго титана, приводитъ его ко вселенскимъ восторгамъ соборнаго диѳирамба Радости... Съ христіанствомъ наступилъ великій голодъ духа; ибо слишкомъ высокаго и святаго возалкалъ духъ, и не завершилась еще «полнота временъ». Па-

еось всего христіанства—голодь священнаго ожиданія, сказавшійся въ призывѣ: «Ей, гряди, Господи Исусе!..» Но раньше чаемъ прихода Утѣшителя. Духъ Истины наставитъ на всякую истину. Чаемъ христіанства полноты. Живемъ и движемся въ христіанствѣ голода, алчущемъ и жаждущемъ правды... И Шиллеръ—поэтъ глубоко христіанскій по духу, несмотря на всю свою тоску художника о «богахъ Эллады».

Этой діагнозѣ Шиллерова экстазизма соотвѣтствуетъ самоопредѣленіе Шиллера, какъ «сентиментальнаго поэта», въ противоположность типу «поэта наивнаго». Его теорія «сентиментальной поэзіи» въ сущности сводится къ установленію нѣкоторой непремѣнной разности между воспріятіемъ явленія и его оцѣнкою въ духѣ, между даннымъ извнѣ и постулируемымъ изнутри; эта разность обусловливаетъ меланхолю неудовлетворенности, характерную для новой поэзіи вообще.

Итакъ, вопреки мгновеннымъ восторгамъ счастливаго забвенія, алчба поэта остается неутоленною, и его жадный Эросъ великаго свершенія поистинѣ является сыномъ Скудости.

## VI.

Какъ бы то ни было, Шиллеръ будетъ чтимъ грядущими художниками диэирамба и діонисійскаго дѣйства, какъ ихъ вѣщій предтеча. Другая черта его поэтической личности, родная первой, будетъ также сближать его съ тѣми поколѣніями, которыя увидятъ оркестры народныхъ мистерій. Мы разумѣемъ демокра-



тичeskій духъ его поэзіи. Не политическіе «идеалы» Шиллера разумѣемъ мы, не провозглашеніе «правъ», не гнѣвъ на безправіе, и не какое бы то ни было опредѣленное *что* его мечтаній. Иное важно: паеось соборнаго искусства, равно сильный въ лирикѣ Шиллера и въ его драмѣ. Рѣдко его лирика бываетъ какъ бы личнымъ признаніемъ съ глазу на глазъ. Это или вѣщанія священноучителя, или повѣсть рапсода, или—что особенно дорого намъ—запѣвъ чиновачальника пышно-увѣнчаныхъ хороводовъ. Вездѣ Шиллеръ въ толпѣ и съ толпой; вездѣ онъ глашатай ея, ея голосъ. Вся его поэзія—постоянное общеніе поэта, въ жреческомъ или трагическомъ одѣянніи, въ вѣнкѣ или въ маскѣ,—съ его идеальной общиной-народомъ. Шиллеру-драматургу предносятся картины всенародныхъ зрѣлищъ; таково было вдохновеніе, внушившее ему «Вильгельма Телля». Отсюда глубокая потребность воскресить античный хоръ драмы: эта потребность сказалась въ замыслѣ «Мессинской Невѣсты».

И, снова возвращаясь мыслью къ настоящей годовщинѣ и къ ея упрежденію на поминкахъ 1791 года, мы видимъ съ полною ясностью, что нельзя было найти формъ апофеозы, болѣе ствѣчающихъ всему духу Шиллерова творчества, чѣмъ та хоровая тризна, справленная—слишкомъ рано—почитателями гениальнаго корифея хоровъ. Слишкомъ рано! Вѣдь еще далеки мы и нынѣ (о, нынѣ, быть можетъ, всего дальше!) отъ тѣхъ вдохновенныхъ празднествъ, которымъ—мы вѣримъ—суждено нѣкогда, въ угодныхъ его тѣни обрядахъ, снова воззвать мелодіями флейтъ величавый образъ плющемъ увѣнчаннаго героя, зачинателя дѣйствъ всенародныхъ.

---

## КРИЗИСЪ ИНДИВИДУАЛИЗМА.

### I.

Триста лѣтъ исполнилось дивному творенію Сервантеса\*). Триста лѣтъ странствуетъ по свѣту Донъ-Кихоть. Три вѣка не увядаетъ слава и не прекращается свѣтлое мученичество одного изъ первыхъ «героевъ нашего времени»,—того, кто доннынѣ плоть отъ плоти нашей и кость отъ костей нашихъ.

Тургеневъ былъ пораженъ совпаденіемъ, оказавшимся хронологическою ошибкой. Онъ думалъ, что годъ появленія первой части «Донъ-Кихота» былъ вмѣстѣ годомъ перваго изданія Шекспирова «Гамлета». Мы знаемъ теперь, что трагедія вышла въ свѣтъ, повидому, уже въ 1602 году. Зато вся группа глубокомысленнѣйшихъ созданій Шекспира («Гамлетъ», «Макбетъ», «Лиръ») въ ихъ совокупности возвращаетъ наше воспоминаніе какъ-разъ къ эпохѣ обнародованія Сервантесовой поэмы. Если намъ нельзя непосредственно приобщить имя датскаго принца къ юбилею ламанчскаго рыцаря, пусть этимъ именемъ будетъ Лиръ или Мак-

---

\*) Эта статья написана въ 1905 г. — „къ трехвѣковой годовщинѣ Донъ-Кихота“.

беть. Весь сонмъ великихъ тѣней съ нами, на знаменательной годовщинѣ новаго творчества.

Эти вѣчные типы человѣка глядятъ не только въ вѣчность. Есть у нихъ, разлученныхъ отъ насъ тремя столѣтіями, особенный, проникновенный взглядъ и на насъ. Есть у нихъ и промежъ себя взаимно обмѣненный взглядъ таинственнаго постиженія. Они поднялись изъ небытія подъ общимъ знакомъ. Ихъ связываетъ между собою нѣчто пророчественно-общее.

Впервые во всемирной исторіи они явили духу запросы новаго индивидуализма и лежащую въ основѣ его трагическую антиномію. А черезъ двѣсти лѣтъ послѣ нихъ пересталъ быть только индивидуумомъ въ планѣ нашихъ земныхъ воспріятій—тотъ, чье творчество уже намѣчаетъ исходъ (или возвратъ) изъ героическаго обособленія въ хоровую соборность духовной свободы,—зачинатель дѣйствъ всенародныхъ, Шиллеръ... Сервантесъ, Шекспиръ, Шиллеръ—вотъ звѣздное сочетаніе на нашемъ горизонтѣ: пусть разгадаютъ знаменіе астрологи духа!

Но прежде всего пусть научатся живущіе достойно, какъ встарь, поминать отшедшихъ. Недаромъ же Вл. Соловьевъ наставлялъ насъ ощутить и осмыслить живую связь нашу съ отцами,—тайну отечества въ аспектѣ единства и преемства. И будущая демократія пойметъ, что, какъ въ древности, ея надежнѣйшею основой будетъ почитаніе тѣхъ, кто, ставъ во времени «старшими», стали «большими» въ силѣ (*maiores, creditores*).

Если бы культъ мертвыхъ не былъ только тѣнью и блѣднымъ пережиткомъ былой полноты религіознаго сознанія, то въ этомъ году, обильномъ новыми всходами старинныхъ заставовъ добра и зла, справляли бы

мы не однѣ священныя поминки. Надъ полемъ братской тризны сошлись бы въ облакѣ неоплаканныя тѣни Мукдена и Цусимы съ героями Крыма... И если бы зодчіе и ремесленники духа, отложивъ свои циркули и молоты, собрались на годовщину духа,—какіе нимбы поднялись бы предъ ними, какіе лики!... Но «вѣчная память» звучитъ намъ, какъ удары молота, заколачивающаго гробъ,—не какъ первый колыбельный крикъ ново-рожденной силы, умножившей силу души соборной.

«Кто не забылъ, не отдастъ»: но душа наша невмѣстительна, и сердце тѣсно. Мы отроднились. Потому ли, что возмнили быть родоначальниками новаго рода? Или просто потому, что вырождаемся?..

## II.

Трагедія «Гамлетъ» изображаетъ произвольный протестъ своеначальной личности противъ внѣшняго, хотя и добровольно признаннаго, императива. Въ оцѣнкѣ вещей Гамлетъ по существу согласенъ съ тѣми требованіями нравственнаго міропорядка, которыя онъ какъ бы слышитъ непосредственно изъ устъ внѣмірной справедливости, подземной Дики древнихъ. Онъ не только различаетъ зло отъ добра: кто видитъ яснѣе его, что міръ во злѣ лежитъ? Но новая душа человѣчества, въ его груди пустившая свой ростокъ въ старый міръ, живетъ и движется уже не въ той плоскости, въ какой дотолѣ боролись на землѣ Ормуздъ и Ариманъ.

Если бы онъ понялъ себя, то увидѣлъ бы, что не душа его «расколота», а раскололись въ ней прежнія скрижали съ начертаніями заповѣдей стараго дѣйствія.

Местъ насильственно возложена на него, какъ неудобно-носимое бремя; не дѣйствіе само по себѣ невыносимо ему въ актѣ мести, а заповѣдь древняго дѣйствія. Онъ мучится муками рожденія: новое дѣйствіе хочетъ въ немъ родиться, и не можетъ. Онъ измѣняетъ себѣ: губить свой темный, несказавшійся порывъ, и гибнетъ самъ.

Въ каждой трагедіи явно или затаенно присутствуетъ духъ богоборства (т. е. замѣны, въ планѣ религіознаго и вселенскаго самоопредѣленія личности, отношеній согласія и зависимости—отношеніями противоборства). Не дѣйственно, а въ бессознательныхъ и умопостигаемыхъ глубинахъ своихъ Гамлетъ борется. Не съ міромъ борется, а съ тѣнями, — съ тѣнью любимаго отца; въ немъ—съ собою другимъ, съ собою древнимъ. Не можетъ побороть тѣней, или своего же двойника, и обращается на себя, на свое истинное я, отступникъ себя самого, своя собственная жертва... Эллинскій Орестъ также стоялъ на трагическомъ распутьи и долженъ былъ выбирать между двумя правдами, или, если угодно, двумя неправдами: но обѣ были объективны. Не его я преслѣдовало его, послѣ рѣшеннаго имъ выбора, въ образѣ Эринній, а духъ матери, принесенной имъ въ жертву за предпочтеннаго отца. Гамлетъ—жертва своего же я.

Раньше категорическій императивъ являлся въ аспектѣ объективно-вселенскомъ. Отнынѣ онъ предсталъ духу въ субъективно-вселенской своей ипостаси. Прежде человекъ зналъ, что долженъ поступать такъ, чтобы его дѣйствіе совпадало съ естественно желательною и имъ естественно признаваемою нормой всеобщаго поведенія; нравственность сводилась къ заповѣди: «какъ

хотите, чтобы люди поступали съ вами, такъ и вы поступайте съ ними». Для новой души то же начало принимаетъ уже иное обличіе: дѣйствуй такъ, чтобы волевою мотивъ твоего дѣйствія совпадалъ съ признаваемою тобою нормой всеобщаго изволенія. Только въ такомъ (субъективномъ и волитивномъ) истолкованіи, при такомъ опосредствованіи формальной этики психологическимъ моментомъ, заповѣдь долга можетъ совпасть съ заповѣдью любви («люби ближняго своего, какъ самого себя»): ибо здѣсь рѣчь идетъ уже не о внѣшней нормѣ, но о нормѣ волевого устремленія и, когда утверждается, какъ нѣчто желательное, тожество изволенія, не предрѣшается дѣйствіе, въ которомъ оно долженствуетъ воплотиться. Индивидуализму данъ самую моралью царственный просторъ; личность провозглашена самоцѣлью, и провозглашено право каждой личности на значеніе самоцѣли. Служи духу, или твоему истинному я въ себѣ, съ тою вѣрностью, какой ты желалъ бы отъ каждаго въ его служеніи духу, въ немъ обитающему,—и пусть различествуютъ пути служенія и формы его: духъ дышитъ, гдѣ хочетъ.

Таковы правыя основы индивидуализма,—правыя, поскольку онѣ еще въ гармоніи съ началомъ вселенскимъ. Но страшна свобода: гдѣ ручательство, что она не сдѣлаетъ освободившагося отступникомъ отъ цѣлаго, и не заблудится ли онъ въ пустынь своего отъединенія? И Гамлетъ колеблется у поворота на неизвѣданный, неисхоженный путь, и возвращается на путь старый и торный. За нимъ встанутъ другіе, болѣе смѣлые, и долго будутъ влачиться, блуждая и томясь духовною жаждой, по мрачной пустынь.

## III.

Въ противоположность Гамлету, Донъ-Кихоть кажется олицетвореніемъ дѣйствительнаго пагоса соборности. Какъ Гамлетъ, онъ поборникъ началъ нравственнаго міропорядка, затемненныхъ и попираемыхъ дѣйствительностью, но въ формахъ борьбы раскольникъ и отщепенецъ. И онъ, какъ Гамлетъ, носитель своихъ скрижалей. Только не новыя и еще не выступившія письма силится онъ разобрать на нихъ: нѣтъ, ясно начертаны въ его сознаніи старыя письма, отвергнутыя міромъ. Повидимому, не новое дѣйствіе родится въ немъ, а старое воскресаетъ. Но въ бессознательной своей глубинѣ и онъ несетъ ростокъ новой души. Ново дерзновеніе противопоставить дѣйствительности истину своего міроутвержденія. Если міръ не таковъ, какимъ онъ долженъ быть, какъ постулатъ духа,—тѣмъ хуже для міра, да и нѣтъ вовсе такого міра. Донъ-Кихоть *не принимаетъ* міра, подобно Ивану Карамазову: фактъ духа новый и до толѣ неслыханный. Борется съ міромъ на жизнь и на смерть—и вмѣстѣ отрицаетъ его. Чары волшебниковъ обратили всю вселенную въ одну иллюзію. Вначалѣ герой прозрѣваетъ колдовское навожденіе только въ отдѣльныхъ несоотвѣтствіяхъ искомага и обрѣтаемаго; потомъ кольцо чародѣйства почти смыкается вокругъ одинокой души сплошною темницей обмана. Міръ, уже весь цѣликомъ, одна злая марá. Но въ плѣну темной волшбы жива неистребимая душа. Его Дульсинея существуетъ воистину: что за дѣло, что Красота несетъ искаженную личину призрачнаго ве-

щества? Онъ осужденъ на рыцарство безнадежныхъ поисковъ и безысходныхъ странствій; но его рыцарство будетъ безъ страха и упрека.

Такъ, бунтъ противъ міра, впервые провозглашенный этимъ новымъ Промеѳеемъ «печального образа», наложилъ свои стигмы на многострадальную тѣнь героя изъ Ламанчи. Отнынѣ на знамени индивидуализма начертанъ тотъ вызовъ объективно-обязательной истинѣ, то утвержденіе «насъ возвышающаго обмана», драгоценнѣйшаго «тмы низкихъ истинъ», которымъ дышитъ еще своеобразная гносеологія Ницше: истинно то, что «усиливаетъ жизнь»: всякая другая истина есть (т. е. «да будетъ») — ложь.

#### IV.

Въ Макбетѣ и Лирѣ едва-ли возможно найти черты, исключительно отличающія новую душу: тѣ же типы и участи мыслимы и въ человѣчествѣ древнемъ. Тѣмъ не менѣе, обѣ трагическія тѣни знаменательно сопутствуютъ Гамлету и Донъ-Кихоту, поскольку послѣдніе обозначаютъ утвержденіе въ поэтическомъ творчествѣ новаго индивидуализма: онѣ пророчески намѣчаютъ его двойственное предопредѣленіе — исчерпать въ духѣ весь трагизмъ голода и весь трагизмъ избытка.

Вина Макбета лежитъ въ нецѣльности его узурпаторскаго самоутвержденія. Онъ крадетъ побѣду, потому что не въ силахъ объявить себя мѣрою вещей. Онъ блѣднѣетъ предъ тѣнью своей жертвы, богоборецъ-воръ. Напротивъ, въ Лирѣ индивидуализмъ



обостренъ до послѣдняго совлеченія съ автономнаго, своеначальнаго индивидуума всѣхъ признаковъ, могущихъ оправдать его державное значеніе какою бы то ни было связью съ началомъ соборнымъ или общественнымъ. Личность не только заявляетъ себя самовластной, но и желаетъ быть таковою во всеобщемъ признаніи лишь въ силу одной своей внутренней мощи. Преклоненіе другихъ предъ величіемъ одного только тогда отвѣчаетъ послѣднимъ притязаніемъ этого одного, когда оно вполнѣ безкорыстно и ничѣмъ внѣшнимъ не обусловлено, ничѣмъ не ограничено въ своей наружной свободѣ, кромѣ внутренней законѣрности тяготѣнія слабѣйшаго къ сильному. Глубочайшій паѳосъ Лиры является въ этомъ смыслѣ апоѳеозою героической гордости.

Герой расточаетъ, благодарѣтельствуя, свои дары и силы, раздариваетъ всего себя до конечнаго обнищанія и оскудѣнія. Подобно заходящему солнцу, онъ хотѣлъ бы разбросать все свое золото, весь пурпуръ. Но въ отвѣтъ его богоравной щедрости всѣ долины должны закуриться передъ нимъ благодарными алтарями. Люди хватаютъ дары—и отвращаются отъ оскудѣвшаго...

«Макбетъ»—трагедія голода и нищеты, «Лиръ»—изобилія и расточительности. Тотъ—планета, восхотѣвшая засвѣтиться заемнымъ свѣтомъ; этотъ—солнце, истекающее всею своей божественной кровью, не вынесшее своего тяжелаго золотого избытка. Эти два паѳоса—два основныхъ трагическихъ мотива индивидуализма: имъ отвѣтятъ въ вѣкахъ голодъ Байронова Каина и страдальный избытокъ «богача Заратустры»,—богоборство обиды и богоборство исполненія.

## V.

Триста лѣтъ тому назадъ индивидуализмъ, расцвѣтшій уже съ начала эпохи Возрожденія, нашель въ себѣ внутреннія силы, чтобы создать глубокиѣ и вѣчные типы новой души. Мы не забываемъ ни предшественниковъ Шекспира, ни Боккачіо и другихъ, принадлежащихъ болѣе ранней порѣ въ лѣтописяхъ поэзіи, представителей зачавшагося движенія: но съ такою глубиной и исчерпывающей полнотой индивидуализмъ еще не говорилъ о своихъ внутреннихъ законахъ, съ такою неподкупностью не очертилъ себѣ самъ кругъ своей новой правды и не отграничилъ ея отъ неизбѣжной своей неправды — до появленія типовъ, вспоминаемыхъ нами въ ихъ трехвѣковую годовщину.

Съ тѣхъ поръ все, что истинно властвовало надъ думами людей, было лишь новымъ раскрытіемъ того же индивидуализма. Въ мірѣ прошли тѣни Донъ-Жуана, Фауста, новаго Промедея, Вертера, Карла Мора, Ренэ, Манфреда, Чайльдъ-Гарольда, Лары — и столькихъ другихъ, до новоявленнаго Заратустры. И индивидуализмъ не только не исчерпалъ своего паеоса, но притязаетъ и въ будущемъ стать послѣднимъ словомъ нашихъ исканій. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ свобода личности не понимается нынѣ въ самомъ широкомъ смыслѣ, какъ вѣнецъ общественности? Даже социализмъ стремится свести свой балансъ при минимумѣ ея ограниченія. Слово «анархія» пріобрѣтаетъ магическую силу надъ умами. Этика, ради индивидуализма, испытываетъ съ опасностью жизни крайніе предѣлы своей растяжимости. Свобода творчества въ

принципъ признана всѣми. О религіи мы хотимъ слышать только въ сочетаніи ея съ началомъ свободы, какъ въроисповѣдной, такъ и внутренней, мистической... И, несмотря на все это, какой-то переломъ совершился въ нашей душѣ, какой-то еще темный поворотъ къ полюсу соборности...

Заратустра! Не въ ницшеанскомъ-ли пророчествованіи о Сверхчеловѣкѣ индивидуализмъ достигъ своихъ заоблачныхъ вершинъ и облекся въ іератическое одѣяніе какъ бы религіозной безусловности? Мнится, вся языческая божественность сосредоточилась отнынѣ въ полновластномъ я,—этомъ вмѣстилищѣ, носителѣ, единомъ творцѣ и владыкѣ міра, новомъ подобіи древняго великаго Пана. «Все—Панъ», говорило умирающее язычество; «все—я», говорилъ индивидуализмъ,—«я—Панъ»... Но времена исполнились, и грезится, будто таинственный голосъ горъ снова оплакиваетъ «смерть великаго Пана».

Умеръ гордый индивидуализмъ? Но никогда еще не проповѣдывалось верховенство личности съ такимъ одушевленіемъ, какъ въ наши дни, никогда такъ ревниво не отстаивались права ея на глубочайшее, утонченнѣйшее самоутвержденіе... Именно глубина наша и утонченность наша кажутся симптомами истощенія индивидуализма.

И умирающее язычество стояло за своихъ боговъ съ тою ревностью, какой не знала безпечная пора, согрѣтая ихъ живымъ присутствіемъ. Безпечны сыны чертога брачнаго... И умирающее язычество защищалось углубленіемъ и утонченіемъ первоначальной вѣры. Напрасно.

Индивидуализмъ «убилъ стараго бога», и обо-

жествилъ Сверхчеловѣка. Сверхчеловѣкъ убилъ индивидуализмъ... Индивидуализмъ предполагаетъ само-довлѣющую полноту человѣческой личности; а мы возлюбили—Сверхчеловѣка. Вкусъ къ сверхчеловѣческому убилъ въ насъ вкусъ къ державному утвержде-нію въ себѣ человѣка. Мессіанисты религіозные, мес-сіанисты—общественники, мессіанисты—богоборцы,—уже всѣ мы равно живемъ хорovýmъ духомъ и со-борнымъ упованіемъ.

## VI.

Сверхчеловѣческое—уже не индивидуальное, но по необходимости вселенское и даже религіозное. Сверхчеловѣкъ—Атлантъ, подпирающій небо, несущій на своихъ плечахъ тяготу міра. Еще не пришелъ онъ,—а всѣ мы уже давно понесли въ духѣ тяготу міра, и потеряли вкусъ къ частному. Мы стали звѣздочетами вѣчности,—а индивидуумъ живетъ свой вѣкъ, не загадывая впередъ, не перенося своего центра тяжести вовнѣ себя.

Или же ловимъ мы бабочекъ—«миги»,—любовники и пожиратели «мгновенностей». Былое эпикурейство говорило: «*carpe diem*»,—«лови день». Въ погонѣ за мгновеніями личность раздроблена и разсѣяна. Цѣль-ный индивидуумъ собираетъ золото своихъ полдней, и жизнь отливаетъ изъ нихъ въ тяжелый слитокъ; а наша жизнь разрѣжена въ ткань мимолетныхъ видѣній. Слитокъ дней полновѣсенъ и непроницаемъ; ткань мгновеній просвѣчена потустороннею тайной.

Мигъ—братъ вѣчности. Мгновеніе, какъ вѣчность, глядитъ взоромъ глубины. Мы полюбили наклоняться

надъ безднами и терять себя. Мгновеніе метафизично; въ немъ сверкаетъ бабочка—Психея: нашъ индивидуализмъ сталъ безплотнымъ, а подлинное самоутвержденіе индивидуума—воплощеніе. Онъ хочетъ попить твердую землю, а не скользить надъ «прозрачностью».

Поистинѣ мы только дифференцировались, и нашу дифференціацію принимаемъ за индивидуализмъ\*). Но принципъ дифференціаціи мы обратили и на самихъ себя. Наше я превратилось въ чистое становленіе, т. е. небытіе. Поиски иного я разрушили въ насъ неустанными преодоленіями и отрицаніями всякое личное я. Мы скорѣе священнослужители и тирсоносцы «во имя» индивидуализма, чѣмъ его субъекты. Вольно ли или невольно, мы только—служимъ. Напримѣръ, въ качествѣ «эстетовъ»—красотѣ, какъ чему-то владычному и повелительному, какъ нѣкому императиву. Мы любопытны, тревожны и—зрячи: индивидуализмъ имѣетъ силу слѣпоты. Жадные, мы хотимъ «всѣмъ исполниться заразъ»: такъ далеки мы отъ паэоса индивидуализма,—паэоса разборчивости, отверженія и односторонности.

---

\*) Именно принципу дифференціаціи, не истиннаго индивидуализма служить то гибридное возрожденіе штирнеріанства (ошибочно смѣшивающее себя нерѣдко съ нищенствомъ), которое, отмечая соборность, какъ императивъ, и обоготворяя уединенное я („*den Einzigen*“), въ то же время зоветъ индивидуумы къ общенію соціальной коопераціи (напр., въ классовой борьбѣ). Здѣсь духъ атеизма (не всякая атеистическая доктрина атеистична по духу) является во всей мертвенной наготѣ своихъ притязаній—„устроиться безъ Бога“ (непремѣнно—„устроиться“!). Но какъ ни демонична закваска этого ученія, она еще не создаетъ той демонической психологіи личности, которая характеризуетъ цѣльный индивидуализмъ уединенія.

## VII.

«Умчался вѣкъ эпическихъ поэмъ»... Еще Байронъ могъ писать поэмы все же эпическія. Еще онъ былъ достаточно непосредственъ, чтобы создать своего «Донъ-Жуана». И нашъ Пушкинъ еще могъ. Индивидуализмъ—аристократизмъ; но аристократія отжила. И прежде чѣмъ восторжествовать, какъ общественный строй, демократія уже одержала побѣду надъ душой переходныхъ поколѣній.

Ослабѣлъ аппетитъ къ владѣнію и владычеству, какъ таковому. Мы еще деспотичны; но этотъ атавизмъ старинныхъ тирановъ, большихъ или малыхъ, прячется въ насъ отъ насъ самихъ и самъ себя отрицаетъ своимъ вырожденіемъ и измельчаніемъ. Едва ли мы годимся даже въ Нероны; развѣ еще въ Элагабалы, лжеслужители какого-нибудь Лжесолнца, чтобъ изнывать въ опостылѣвшихъ нѣгахъ, какъ тотъ вспоминающій свое «предсуществованіе» (*la vie antérieure*) герой Бодлэра, или «императоръ» Стефана Георге. И если есть среди насъ сильные духомъ и истинные тираны, необходимо напечатлѣвается на нихъ знакъ и образъ «Великаго Инквизитора»; но духъ «Великаго Инквизитора» уже не духъ индивидуализма, а соборной солидарности.

«Умчался вѣкъ эпическихъ поэмъ», вѣкъ Донъ-Жуана,—потому что ослабѣлъ аппетитъ къ случайному и внѣшне-исключительному,—ко всему, причудливо вырванному изъ общей связи явленій; и, какъ о томъ свидѣтельствуетъ вся область поэтической фикціи въ широкомъ смыслѣ, ослабѣла любовь къ приключенію,

къ игрѣ положеній, къ авантюризму *an und für sich*, къ событію какъ *contingence*,—«*die Lust zu fabuliren*» въ фантазіи и дѣйствительности. Внѣшне-индивидуальное въ повѣствованіи вытѣснено типическимъ; лишь внутренне-индивидуальное занимаетъ насъ; но и оно—какъ матеріалъ, обогащающій нашъ совмѣстный опытъ,—и его мы принимаемъ, обобщая, какъ нѣчто потенциально-типическое. Что бы мы ни пережили, намъ нечего рассказать о себѣ лично: довѣрчивый челнокъ нашего эпоса долженъ быть поглощенъ Спиллой социологіи или Харибдой психологіи,—однимъ изъ двухъ чудовищныхъ желудковъ, назначенныхъ отправлять функцію пищеваренія въ коллективномъ организмѣ нашей теоретической и демократической культуры.

Индивидуализмъ Фауста и авантюризмъ Вильгельма Мейстера кончаются поворотомъ къ общественной дѣятельности; и паеосъ личности, рыдающій въ глубокихъ звукахъ Девятой Симфоніи Бетховена, находитъ разрѣшеніе своей лихорадочной агоніи томленій, вызововъ, исканій, паденій, обманутыхъ надеждъ и конечныхъ отреченій—въ торжествѣ соборности. Роптать ли намъ, если всю кровь и весь сокъ нашихъ переживаній сила вещей дѣлаетъ достояніемъ и опытомъ вселенскимъ, и даже одинокій и нераздѣленный порывъ нашъ учитывается круговою порукой жизни?.. Конечно, не законъ жизни измѣнился, а мы прозрѣли на законъ жизни: но, разъ прозрѣли,—уже не тѣ, какими были въ слѣпотѣ нашей. Индивидуализмъ—феноменъ субъективнаго сознанія.

Умчался вѣкъ эпоса: пусть же зачнетъ хоровой диэирамбъ. Горекъ нашъ запѣвъ: плачь самоотрекающагося и еще не отрѣшеннаго духа. Кто не хо-

четь пѣть хоровую пѣснь, пусть удалится изъ круга, закрывъ лицо руками. Онъ можетъ умереть; но жить отъединеннымъ не сможетъ.

## VIII.

Индивидуализмъ, въ своей современной, невольной и несознательной метаморфозѣ, усваиваетъ черты соборности: знакъ, что въ лабораторіи жизни вырабатывается нѣкоторый синтезъ личнаго начала и начала соборнаго. Мы угадываемъ символъ этого синтеза въ многозначительномъ и разнозначащемъ, влекущемъ и пугающемъ, провозглашаемомъ какъ разрѣшеніе и все-же неопредѣленномъ, какъ загадка,—словѣ: «анархія».

Не та анархія можетъ притязать на значеніе этого синтеза, которая подставляетъ въ социологической планъ жизни новыя формы, оставляя въ силѣ старыя сущности (будь то функція власти при нейтрализаціи ея органовъ, или принципъ обязательства, налагаемаго участіемъ въ коопераціи). Анархія, изначала связывающая свои пути и цѣли съ планомъ внѣшняго общественнаго строительства, въ самыхъ корняхъ извращаетъ свою идею. Соціальныи процессъ можетъ тяготѣть и долженъ приближаться къ предѣлу минимальнаго ограниченія личной свободы: анархическая идея по существу отрицаетъ всякое ограниченіе.

Васъ ду хъ влечетъ,—громами брани  
Колеля міра ст ро и н ы й плѣнь,  
Вѣщать, что нѣтъ живому грани,  
Что древній бунтъ не одолѣнь.

(„Кормилъ Звѣзды“.)

Истинная анархія есть безуміе, разрѣшающее основную дилемму жизни; «сытость или свобода»—



рѣшительнымъ избраніемъ «свободы». Ея вѣрные будутъ бѣжать довольства и питаться растертыми въ рукахъ колосьями не ими вспаханныхъ полей, помогая работающимъ на одной нивѣ и насыщая свой голодъ на другой.

Анархія, если она не хочетъ извратиться, должна самоопредѣляться какъ фактъ въ планѣ духа. На роду написано ей претерпѣніе гоненій; но сама она должна быть чиста отъ преслѣдованій и насилія. Ея истиннѣйшая область—область пророчественная: она соберетъ безумцевъ, не знающихъ *имени*, которое ихъ связало и сблизило въ общины таинственнымъ сродствомъ взаимно раздѣленнаго восторга и вѣщаго соизволенія. Въ такихъ общинахъ, которыя будутъ какъ бы не отъ міра, чтобы преемственно продолжить древнюю войну съ міромъ, пріютится индивидуализмъ, не находящій себѣ мѣста въ мірѣ.

Онѣ зачнутъ новый диѳирамбъ, и изъ новаго хора (какъ было въ диѳирамбѣ древнемъ) выступитъ трагическій герой. Вѣдь и трагизму суждено уйти прочь отъ міра. Отнынѣ онъ чуждается явленія, отвращается отъ обнаруженія. Трагедія происходитъ въ глубинахъ духа. Новый сонмъ старинной Мельпомены встаетъ съ устами ; страдальчески-сжатыми,—почти бездѣйственный, почти безмолвный. Нѣтъ исхода ихъ титаническому порыву въ ярое борьбѣ; въ запечатлѣнныхъ сердцахъ совершается тайный рокъ...

## IX.

Не умираютъ боги иначе, какъ для воскресенія; и преображенные смертію—воскресаютъ. Воскреснетъ и

великій Панъ. И демоническое въ индивидуализмѣ, конечно, воскреснетъ въ иныя времена. Глубоко заложена въ человѣческой душѣ потребность фетишизма: какъ не проявиться ей и въ будущемъ увѣнчаніи и обоготвореніи отдѣльнаго человѣка? Такъ, и въ грядущемъ возможенъ и вѣроятенъ цѣльный и своеначальный индивидуализмъ. Но онъ будетъ именно цѣльнымъ и демоническимъ,—не разложеннымъ тою примѣсю чувствованія и попеченія соборнаго, какимъ является онъ въ его современномъ изнеможеніи.

Мы же стоимъ подъ знакомъ соборности, и не даромъ поминаемъ нынѣ Сервантеса и Шиллера. Мы были бы нецѣльны, какъ Макбетъ, и безсильны, какъ Лиръ, если бы еще мнили, что возможно для насъ личное самоутвержденіе, внѣ его соподчиненія вселенской правдѣ, или иная свобода, кромѣ той, которая составляетъ служеніе Духу. Итакъ, будемъ утверждать вселенское изволеніе нашего я тѣмъ глубокимъ несогласіемъ и безтрепетнымъ вызовомъ дурной и обманной дѣйствительности, съ какимъ противостоялъ ей Донъ-Кихоть. Намъ не къ лицу демоническая маска; она смѣшнѣе, нежели шлемъ Мамбрина, на любомъ изъ насъ, который только «Alonso el bueno». Сами созвѣздія слѣлали насъ (русскихъ въ особенности) глубоко добрыми—въ душѣ. Примѣръ памятенъ: лютейшій въ рѣчахъ изъ нашихъ братьевъ, завѣщавшій намъ кодексъ «иммoralизма»—«imitatio Caesaris Borgiae»,—и ставшій жертвой новаго Сфинкса, который пришелъ загадать загадку сердцу, жертвой состраданія, какъ Иванъ Карамазовъ...

---

## ИДЕЯ НЕПРІЯТІЯ МІРА.

### I.

Иванъ Карамазовъ говоритъ Алешѣ, что не Бога онъ отрицаетъ, а міра Его не принимаетъ: и Алеша называетъ это *непріятіе міра*—бунтомъ. Но не иначе «бунтуетъ» и праведный Іовъ. Непр­іятіе міра—одна изъ древнихъ формъ богоборства.

Остановимся на этомъ послѣднемъ понятіи, равно важномъ для историка и философа религіи.

Безъ противленія Божеству нѣтъ мистической жизни въ человѣкѣ,—нѣтъ внутренней драмы, нѣтъ дѣйствія и событія, которыя отличаютъ религіозное творчество и религіозность динамическую (имя ей— мистика) отъ неподвижной преданности замкнутому въ себѣ вѣроученію съ его скрижалями нравственныхъ заповѣдей и обрядовыхъ установленій.

Корни богоборства скрыты въ тѣхъ экста­тическихъ состояніяхъ, откуда проистекли первыя религіи. Божество овладѣваетъ сопротивляющейся душой, какъ у Вергилія Фебъ «одержитъ» упорствующую Сивиллу и толчками принуждаетъ ее пророчествовать. Содержаніе древнѣйшихъ оргій составляетъ священное убіеніе бога изступленными причастниками жертвы.

Богоборствующее безуміе, какъ всякій религиозный экстазъ, можетъ быть правымъ (*ὀρθῶς μακῆνα*) и неправымъ. Оно несетъ въ себѣ награду непосредственнаго общенія съ божествомъ—и опасность божественной мести. Іовъ оправданъ; и Іаковъ, борвшійся съ Незримымъ, улучилъ благословіе, хотя и остался хромъ. Промеей побѣждаетъ. Но сколько другихъ богоборцевъ сокрушено! Титаны, Гиганты, «богоравные» гордецы, дерзнувшіе мѣриться съ богами, какъ Танталъ и Танталида—Ніоба, безумцы и слѣпцы, не узнавшіе божескаго лика, какъ Пентей; у евреевъ—Каинъ и его потомство, строители вавилонскаго столпа, Люциферъ. Въ Библии самая повѣсть о грѣхопадении людей пріобрѣтаетъ черты богоборческія: «вы будете какъ боги (или: Богъ,—Элогимъ)».

Это различіе между угоднымъ и негоднымъ божеству противоборствомъ чловѣка принадлежитъ, несомнѣнно, эпохѣ позднѣйшей, когда не только первобытная оргійность уже успѣла кристаллизироваться въ опредѣленныя религиозныя формы, но и возникла потребность съ одной формы охранять эти формы отъ еще не успокоившихся вулканическихъ судорогъ оргійнаго хаоса, съ другой отстаивать и ограждать ихъ въ борьбѣ и соревнованіи съ чуждыми религиозными образованіями.

Правыми богоборцами, послѣ болѣе или менѣе упорнаго сопротивленія, признаются религиозною мыслью какъ тѣ, которые кончаютъ преклоненіемъ и покорствомъ, подобно Вергиліевой Сивиллѣ, осиленной Фебомъ (—самъ Промеей у Эсхила надѣваетъ вѣнокъ изъ *agnus castus* на голову и желѣзное кольцо на руку, символы покорствующаго духа),—такъ и тѣ, коимъ удастся

вынудить у божества уступки для своего рода или всего рода человѣческаго и заключить съ нимъ сдѣлку, договоръ, «завѣтъ» (Промеѳей, Израиль). Эти послѣдніе суть факторы постепеннаго расширенія, смягченія и очеловѣченія идеи божества, прогрессивные моменты религіозноисторическаго процесса.

Въ эпоху такой гуманизации представленій о божествѣ возникаетъ впервые проблема теодицеи (богооправданія), подсказанная тѣмъ углубленіемъ религіозной идеи, вслѣдствіе котораго божество мыслится уже какъ сила отвѣтственная за мірозданіе, какъ его обусловливающая, а не имъ обусловленная. Зачинается судьбище между Богомъ и Іовомъ.

\* \*  
\* \*  
\* \*

Въ лонѣ еврейства родился *мистическій энергетизмъ*, ставшій душою христіанской культуры и связанный съ нашими конечными чаяніями. Еврейство дало намъ въ спутницы вѣчную Надежду,—она же распространяетъ свои радуги надъ всѣмъ нашимъ дѣланіемъ, надъ всѣмъ творчествомъ европейской души, хотя бы душа эта и забыла до времени о своемъ таинственномъ и навѣки дѣйственномъ крещеніи.

Еъ самомъ дѣлѣ, евреи, съ исключительною среди всѣхъ племенъ земли настойчивостью, провозгласили право человѣка на свое свободное самоутвержденіе; они поставили его судьей надъ міромъ и истцомъ передъ Богомъ. Напротивъ, элины не могли преодолѣть унынія, взрошеннаго въ нихъ сознаниемъ природнаго неравенства безсмертной семьи и рода смертныхъ; вѣдь и Промеѳей ихъ только потому былъ столь могущественнымъ и успѣшнымъ поборникомъ человѣчества,

что самъ родился безсмертнымъ титаномъ и полубогомъ. Эллинамъ оставалось или подчиниться безсмертнымъ, или отрицать міръ, и по отношенію къ міру—или принимать его какъ извнѣ и насильственно данный (хотя бы, по мысли позднѣйшихъ философовъ, и не сущій во истину), или искать изъ него выхода въ самоубійствѣ. Индусы же растворили человѣческое самоутвержденіе въ единомъ цѣломъ міровой жертвы и круговой поруки вселенской; на идеѣ отверженія феноменальнаго, на морали отрѣшенности отъ всего даннаго въ обманчивомъ представленіи и призрачномъ раздѣленіи, построили они глубочайшія идеалистическія системы, философскія и религіозныя: но ихъ отверженіе значило только пессимизмъ, ихъ непріятіе міра заключало въ себѣ только идеалистическое «нѣтъ» міру, ихъ возмущеніе, лишенное реальнаго объекта борьбы, было только «угашеніемъ».

Для арійской мысли міръ остался безусловно данною, насильственно навязанною познающему духу наличностью явленій. Евреямъ же предсталъ онъ какъ результатъ сочетанія свободы и принужденія, какъ форма взаимодействія воли дающей и воли принимающей, какъ взаимный долгъ и обязательство Творца и сотвореннаго. Эта почти юридическая концепція первоначальной, едва ограниченной свободы, древняго правонарушенія со стороны человѣка, его отсюда проистекшей кабалы и, наконецъ, дальнѣйшихъ договоровъ, смягчившихъ кабальныя отношенія,—была закрѣплена въ почти недвижныхъ формулахъ прочно сложившейся религіи; но мистика продолжала свое творческое дѣло и при этомъ не терпѣла въ общемъ стѣсненій со стороны положительнаго вѣроученія вслѣдствіе принципиальнаго

допущенія возможности «новаго завѣта», въ смыслѣ обновленнаго, пересмотрѣннаго договора. Пророки посвятили себя предуготовленію этого новаго завѣта, съ нѣкоторой поры уже, быть можетъ, вдохновляемые и вѣяніями чужеземной мистики, пока Второму Исаи не удалось убѣдить сердца людей, что рай, «золотой вѣкъ» и «Сатурново царство» древнихъ, «новый Іерусалимъ» Апокалипсиса, «Гармонія» Достоевскаго, иными словами—міръ «преображенный», т. е. міръ, по отношенію къ которому наше свободное Нѣтъ обращается въ свободное Да,—не позади, а впереди живущихъ поколѣній.

Замѣна договорныхъ отношеній довѣріемъ любви и сыновства—въ этомъ было содержаніе осуществленнаго Новаго Завѣта. Если есть бореніе воли въ ихъ любовномъ сляніи, наложеніе своего я въ беззавѣтной его отдачѣ, требованіе въ поцѣлуѣ,—то и Христось—боготорецъ, Богомъ возлюбленный болѣе всѣхъ. Христось раскрылъ идею неприятія міра во всей антиномической полнотѣ ея глубочайшаго содержанія. Онъ велитъ «не любить міръ, ни всего, что въ мірѣ»,—и самъ любить міръ въ его конкретности, міръ «ближнихъ», міръ окружающій и непосредственно близкій, съ его лиліями полевыми и птицами небесными, веселіями и благовоненіями, и прекрасными лицами людей, какъ въ солнечной разоблаченности прозрачнаго мгновенія, такъ и подъ дымною мглой личинъ грѣха и недуга. Онъ говоритъ, что царство Его не отъ міра сего,—и вмѣстѣ благовѣствуетъ, что оно «здѣсь, среди насъ». Онъ го-скуеть въ мірѣ, потому что «міръ лежитъ во злѣ»; но каждое мгновеніе самъ снимаетъ зло и возстановляетъ міръ истинный, который внезапно становится

видимымъ и ощутимымъ тронутой Имъ душѣ, какъ исцѣлившемуся слѣпорожденному.

Такое непріятіе міра мы называемъ правымъ, ибо оно—«непримиримое Нѣтъ», изъ коего уже сіяетъ въ своихъ сокровенныхъ возможностяхъ «слѣпительное Да». Здѣсь отрицающій духъ уподобляется погруженному въ землю зерну, которое не прозябнетъ, если не умретъ. Это христіанское непріятіе міра составляетъ принципъ мистическаго энергетизма, движущей силы нашей—явно или латентно—христіанской души. «Ибо знаемъ, что вся тварь совокупно стонаетъ и мучится донныѣ; и не только она, но и мы сами, имѣя начатокъ Духа, и мы въ себѣ стонаемъ, ожидая усыновленія, искупленія тѣла нашего» (Посл. къ Римл. 8, 22).

\* \* \*

Непріятіе міра въ душѣ и на устахъ Ивана Карамазова есть, прежде всего, пережитокъ (survival) стариннаго богоборства. Интеллектуально онъ атеистъ, хотя и не такой, какъ другіе,—«иного сорта, аристократъ»... Но творить и переживаетъ онъ свою поэму какъ бы сверхсознательно и пророчественно. Въ ней самъ онъ раздвояется на двухъ богоборцевъ—соперниковъ, двухъ печальниковъ о мірѣ, соревнующихъ о спасеніи міра. И поскольку, въ творческомъ своемъ экстазѣ, онъ соединяется со Христомъ, уже видитъ Отца; и поскольку сливается съ личиною Великаго Инквизитора, не вѣруетъ въ Бога. Инквизиторъ борется отрицаніемъ Бога, потому что не довѣряетъ, не вѣряется Ему. Отрицающаго Бога,—утверждаетъ міръ данный: подъ свою опеку пріемлетъ міръ,—слѣдовательно,



все же пріемлетъ. Христось поэмы не пріемлетъ безмолвіемъ, не пріемлетъ покорствомъ; поцѣлуемъ борется за свой міръ, и осуществляетъ его самымъ своимъ существованіемъ. Истинно сущій истинно волишь; волящій воистину—воистину творить. И знаетъ творящій, что самъ по себѣ ничего творить не можетъ. Отсюда: «не Моя да будетъ воля, но Твоя». Истинная воля, творческая, сверхличная, излучается только чрезъ прозрачную среду личного безволія. Христось истинно волишь, а потому и сознаетъ непосредственно, что въ Немъ волишь самъ Отець: «Я въ Отцѣ, и Отець во Мнѣ». Но моментъ пророчественнаго экстаза, подсказавшаго Ивану даже поцѣлуй Христа, этотъ истиннѣйшій символъ Его непріятія міра,—прошелъ, и душа Ивана опять «расколота». Не то для него отличительно, что духъ времени заставилъ его мыслить атеистически, а то, что онъ атеистъ въ силу своего умпостигаемаго характера, или, точнѣе, своей умпостигаемой безхарактерности. Его атеизмъ—неспособность къ сверхличной волѣ, безволіе въ категоріи сверхличнаго. Есть тому и эмпирической симптомъ: головное непріятіе міра, оскверненнаго несмываемымъ страданіемъ, вовсе не дѣлаетъ Ивана въ личной жизни добрымъ.

Мистическая воля отнюдь не обусловливается какими бы то ни было теологическими допущеніями. Она не только автономна, она — сама внутренняя свобода. Если она осознаетъ себя, какъ вѣру въ Бога, она дѣлается внутреннимъ разумомъ. Если же не опредѣлится въ этихъ терминахъ сверхраціональнаго разума, то неизбѣжно предстоить, при сличеніи со сферой раціональнаго, какъ нѣкое безуміе. Пусть! Кто изъ сильныхъ духомъ не предпочтетъ остаться безумнымъ и

свободнымъ въ своемъ внутреннемъ самоутвержденіи и мятежѣ противъ всего даннаго, нежели разсудительнымъ рабомъ необходимости? Европейская душа не можетъ отказаться и отъ этого безумія, ибо ядь его—*vigus* христіанства—въ нашей крови.

Можно быть, въ извѣстномъ, условномъ смыслѣ, иррелигіознымъ и вмѣстѣ мистикомъ. Ибо мистика, лозунгъ которой «*ab exterioribus ad interiora*» («отъ внѣшняго къ внутреннему») —чувствованіе и утвержденіе моей волевой монады, коренной и внѣ рациональнаго сознанія лежащей воли моей, подобной волѣ сѣмени, предопредѣляющей его ростъ. Непріятіе міра должно, чтобы стать дѣйственнымъ, корениться въ этомъ моемъ сокровенномъ и сверхличномъ изволеніи, въ неизреченномъ «Да» и «Нѣтъ», спящемъ въ глубинахъ моего микрокосма.

Это утвержденіе свободы моего истиннаго я въ отношеніи ко всему, что не я истинное, есть утвержденіе мистическое. Если бы человѣкъ былъ изначала «позитивистъ», никогда не вышелъ бы онъ изъ заклатаго круга явленій и ничего не задумалъ бы отвергнуть изъ даннаго. Въ нѣдрахъ религіи прозябла и пустила ростокъ свобода своеначальнаго духа. И мы остаемся въ этомъ смыслѣ религіозными и внѣ ограды положительныхъ вѣроученій, если дерзаемъ противопоставить очевидной и необходимой дѣйствительности свой внутренній голосъ. Въ насъ живъ ростокъ мистическаго дѣйствія, и мы, сознательно или безсознательно, оказываемся органами творчества религіознаго.

Въ какихъ же типахъ душевнаго настроенія и устремленія проявляется неприемлющая воля? Поскольку рѣчь идетъ о мистическомъ энергетизмѣ, какъ утвержденіи бытія должнаго и истиннаго, ясно, что мы не имѣемъ въ виду тѣхъ формъ внутренняго дѣйствія, въ которыхъ цѣлью этого дѣйствія полагается угашеніе самой воли къ бытію,—т. е. мистической морали пессимизма (vīcus буддизма). Съ другой стороны, поскольку мистическій энергетизмъ есть самоутвержденіе сверхличное, мы не имѣемъ въ виду и того бунта уединившейся личной воли, который извращается въ отрицаніе самаго принципа внутренняго дѣйствія—въ самоистребленіе личности,—другими словами, того круга идей, какой мы находимъ у Достоевскаго въ «Письмѣ Самоубійцы» \*).

---

\*) „1) Такъ какъ на вопросы мои о счастья, я чрезъ мое же сознаніе получаю отъ природы лишь отвѣтъ, что могу быть счастливъ не иначе, какъ въ гармоніи цѣлаго, которой я не понимаю и, очевидно для меня, и познать никогда не въ силахъ;

2) такъ какъ природа не только не признаетъ за мною права спрашивать у нея отчета, но даже и не отвѣчаетъ мнѣ вовсе, и не потому что не хочетъ, а потому что не можетъ отвѣтить;

3) такъ какъ я убѣдился, что природа, чтобы отвѣчать лишь на мои вопросы, предназначила мнѣ (безсознательно) меня же самого и отвѣчаетъ мнѣ моимъ же сознаніемъ (потому что я самъ это все говорю себѣ);

4) такъ какъ, наконецъ, при такомъ порядкѣ я принимаю на себя въ одно и то же время роль истца и отвѣтчика, подсудимаго и судьи, и нахожу эту комедію со стороны природы глупою, а переносить эту комедію съ моей стороны считаю даже унижительнымъ:

— то въ моемъ несомнѣнномъ качествѣ истца и отвѣтчика, судьи и подсудимаго, я присуждаю эту природу, которая такъ

Три великихъ современника эпохи Возрожденія оставили вѣкамъ въ трехъ религіозныхъ твореніяхъ кисти символы трехъ типовъ непріятія міра. Мы разумѣемъ «Страшный Судъ» Микель-Анджело, «Преображеніе» Рафаэля и «Тайную Вечерю» Леонардо да Винчи.

«Страшный Судъ» грандіозно ветхозавѣтенъ по духу. Художникъ здѣсь мститель міру за его зло и неправду. На фрескѣ Христосъ,—но мы не узнаемъ милующаго Лица. Это внѣшнее утвержденіе поруганной справедливости, возстановленіе нарушеннаго права есть торжество вѣры, какою знали ее до Христа, когда она еще не сочеталась нерасторжимо съ надеждою и любовью. Непріятіе міра, поскольку оно не пессимизмъ и не буддизмъ, а энергетизмъ, провозглашено въ этомъ ужасающемъ и какъ бы звучащемъ оглушительною музыкой созданіи—какъ пламенная стихія священнаго,

---

безцеремонно и нагло произвела меня на страданія, вмѣстѣ со мною къ уничтоженію“...

Любопытно это: „могу быть счастливъ не иначе, какъ въ гармоніи цѣлаго, котораго не понимаю“. Но если въ гармоніи цѣлаго все же предчувствую себя счастливымъ, значить—и понимаю ее чувствомъ. Остается лишь *волить* ея; но не умѣющей волить хочетъ только познавать. „Природа“ именно предназначила чело-вѣка отвѣчать ей на вопросы, но отвѣчать своею *волей*,—всею полнотою своего сознанія, объемлющей сверхсознательное и сверхличное самоопредѣленіе человѣческаго духа. Все разсужденіе продиктовано опять-таки „умопостигаемою безхарактерностью“ индивидуума. И чѣмъ ощутительнѣе, въ послѣднихъ словахъ цитаты, привкусъ солипсизма, тѣмъ явственнѣе выступаетъ метафизическое безволіе Самоубійцы, осуждающаго природу „вмѣстѣ съ собою“ къ уничтоженію, когда чудо его воли могло бы повлечь природу „вмѣстѣ съ нимъ“—къ преображенію.

пророческаго гнѣва. «Любовью ненавидящей огонь омоетъ міръ». Мы видимъ «непримиримое Нѣтъ»; но «святое Да» еще не возставлено.

«Преображеніе» Ватиканской Пинакотеки новозавѣтно, какъ все Рафаэлево творчество. Здѣсь неприятіе міра выражено съ пронзающею сердце горечью, и все-же сквозитъ лучомъ новой надежды, но какимъ холодно-бѣлымъ и потустороннимъ! Есть какое-то отдаленіе, отчужденіе отъ міра въ линияхъ, свѣтахъ и слишкомъ сгущенныхъ (отчасти по винѣ довершителей незаконченнаго произведенія) сумракахъ этого холста, какъ будто на немъ напечатлѣлась тѣнь Смерти, уже стоявшей за плечами художника. Въ этомъ великомъ и впервые болѣзненнымъ твореніи Рафаэль отрицаетъ самого себя. Кажется, будто жизнь отъ него отлетѣла вослѣдъ его гению, которому уже ничего болѣе не оставалось открыть міру послѣ этой послѣдней своей и потрясающей исповѣди, внезапно обнаружившей, на какомъ фонѣ души художника, счастливаго любимца боговъ, отражалась дотолѣ сама гармонія, сама полнота, само блаженство... Въ самомъ дѣлѣ: этотъ страдальческій крикъ невольника земной юдоли, этотъ тоскливый порывъ, этотъ неутоленный голодъ, эта призрачность естественнаго и сверхприроднаго, этотъ побѣгъ изъ земнаго въ мерцаніе безплотнаго, это отсутствіе рая на землѣ и земли въ небесахъ, этотъ кошмаръ внизу, гдѣ бьется бѣсноватый отрокъ между умоляющей женщиной и отчаявшимися апостолами, и трансъ тамъ, наверху, гдѣ, въ бѣломъ свѣтѣ, что-то свершается и еще не свершилось,—все это мистическое и пессимистическое «Преображеніе»—что это какъ не Рафаэлево предсмертное «Илои, Илои, лама

савахѳани» («Боже, Боже, зачѣмъ Ты меня оставилъ»)?..

Но непріятіе міра—не только аскетическое «Доколы?»). Оно и жертвенное нисхождение духа въ міръ, жертвенно имъ пріемлемый, дабы преображень былъ міръ его любовнымъ лобзаніемъ и кроткимъ лучомъ его таинственнаго Да. Въ «Вечерѣ» Леонардо мы видимъ типъ непріятія міра въ категоріи любви, которая антиномически говоритъ ему: «любовно пріемлю», и тѣмъ преобразаетъ его въ міръ должный, желанный, прекрасный и истинный. Такъ исполняется завѣтъ внутренней воли человѣку: «творящей Матери наслѣдникъ, воззови преобразование вселенной, и на лицѣ земномъ напечатлѣй въ любви свой идеаль богоявленный» \*).

Христось Леонардовой «Вечери» пріемлетъ міръ, Его не пріемлющій, предающій и жертвоприносящій, пріемлетъ грустнымъ склоненіемъ покорно-божественнаго, прекрасно-духовнаго лика и солнечно-кроткимъ жестомъ распростертыхъ по столу блѣдныхъ рукъ,—одной, обращенной ладонью книзу, другой жертвенно открытой,—раздающихъ пищу жертвы своей... Тишина въ горницѣ. Вечера ужаснувшихся святыхъ. Молчаливое смятеніе дѣтей міра въ присутствіи брата—«сына погибельнаго»... А внѣ дома умильная природа какъ-бы упреждаетъ преобразование, тщетно отвергаемое злою волей человѣка, пусть еще упорствующей и только стоящей на порогѣ послѣдняго страшнаго сопротивленія, но уже внутренне побѣжденной, уже себя осудившей въ лицѣ нравственно сраженнаго Іуды.

---

\*) „Кормчія Звѣзды“, стр. 40.

...Здѣсь міра скорбь, и желчь потира.  
 Изъ тѣсныхъ оконъ свѣтитъ вечерь синій...  
 Се, Красота изъ синяго зѣира,  
 Тиха, нисходитъ въ жертвенный триклиній... \*)

## II.

Идея непріятія міра—идея мистико-анархическая поскольку раскрытіе ея необходимо вводитъ насъ въ кругъ мистическихъ переживаній личности, и, противопоставляя необходимости послѣднюю свободу человека, постулируетъ соборность, какъ послѣднюю свободу человечества, исключаящую въ сферѣ общественныхъ отношеній всякое принужденіе. Съ другой стороны, мистическій анархизмъ до конца утверждаетъ свою подлинную сущность только въ этомъ спорѣ противъ міра даннаго во имя міра долженствующаго быть, — такъ что идея непріятія является ближайшимъ опредѣленіемъ мистическаго анархизма.

Терминъ «мистическій анархизмъ», впервые насколько мнѣ извѣстно, употребленный Георгіемъ Чулковымъ съ цѣлью въ одной обобщающей формулѣ охарактеризовать тяготѣнія нѣкоторой группы писателей, преимущественно художниковъ слова-символа, — несомнѣнно терминъ мѣткій и выразительный, и потому позволительно принять его, не взирая на недоумѣнія, вызванныя необычнымъ соединеніемъ словъ «анархія» и «мистика», съ одной стороны, — нѣкоторое формально-логическое его несовершенство — съ другой.

---

\*) „Кормчія Звѣзды“, стр. 195 („Вечера“, Леонардо).

Недоумѣнія, о которыхъ мы говоримъ, сводятся къ утвержденію «оксиморности» термина, какъ будто анархія и мистика—понятія, взаимно другъ друга исключаютъ. На самомъ дѣлѣ, однако, можно было бы развѣ лишь исторически пытаться доказать, что мистики вовсе не были анархистами, ни особенно анархисты мистиками. Намъ кажется, что исторія мистики столь же мало можетъ считаться закончившейся, какъ исторія анархіи. Послѣднее наименованіе не составляетъ, напримѣръ, монополіи бакунинскаго или кропоткинскаго толка. Всякое новое теченіе требуетъ своей терминологіи, всякая новая терминологія составляетъ неологизмъ. Истинные анархисты не могутъ бояться, что ихъ идея, въ смыслѣ конечнаго идеала ихъ чаяній, будетъ ограничена въ своей полнотѣ тѣмъ или инымъ сочетаніемъ съ мистикой. Мы думаемъ, напротивъ, что такой союзъ единственно ее оправдываетъ и утверждаетъ до конца.

Скорѣе, чѣмъ несомѣстимость частей составнаго термина, можно было бы поставить ему въ упрекъ скрытую въ немъ, но легко обнаруживаемую анализомъ тавтологію. Въ самомъ дѣлѣ, не трудно доказать, что мистика, будучи сферой послѣдней внутренней свободы, уже анархія. Верховныя переживанія, составляющія ея содержаніе, въ такой мѣрѣ запечатлѣны характеромъ безусловности, что они, оказываясь въ противорѣчьи съ какими бы то ни было извнѣ данными нормами, снимаютъ ихъ цѣнность и дѣлаютъ ихъ для мистика или необязательными, или прямо враждебными. Истинный мистикъ уже есть *eo ipso* личность безусловно автономная. Даже въ своемъ отношеніи къ религіи — той сферѣ, которая всего естественнѣе могла бы быть



опасной для внутренней свободы мистика—онъ сохраняетъ всю полноту своей независимости: органъ религіознаго творчества, какъ пророкъ, онъ измѣняетъ себѣ, склоняясь предъ авторитетомъ извнѣ преподаваемой, а не внутри себя обрѣтенной истины. Но и это обрѣтеніе становится измѣною свободѣ, если оно не поддерживается постояннымъ переживаніемъ истины и какъ бы непрерывнымъ и непосредственнымъ ея зрѣніемъ, т. е. утрачиваетъ тотъ динамическій и текучій характеръ вѣчнаго въ своей разнообразно повторяющейся мгновенности событія, который не позволяетъ душѣ мистика стать замкнутымъ и однажды навсегда устроеннымъ храмомъ, а превращаетъ ее въ корабль, плывущій подъ звѣзднымъ небомъ, гдѣ восходятъ и заходятъ, извѣчно тѣ же, но въ постоянно новыхъ сочетаніяхъ, знакомыя и все же иныя, и другія, еще неузнанныя, другія, дотолѣ невиданныя, звѣзды.

Равно идея безвластія есть уже мистика, или по крайней мѣрѣ является несостоятельной, если отчуждена отъ корней мистическихъ. Ибо провозглашеніе своеначалія личности цѣльно лишь тогда, когда личность понимается не въ эмпирическомъ только, но и въ умопостигаемомъ ея значеніи и когда (какъ хотя бы даже въ иррелигіозной формулѣ Бакунина: «человѣкъ свободенъ; слѣдовательно, Бога нѣтъ») свободѣ человѣка придается смыслъ безусловно самоопредѣляющейся волевой монады, утверждающей себя независимо отъ всего, что не она, будь то воля Божества, или міровая необходимость. Вѣдь въ свободѣ и священномъ безуміи этого волевого акта, противопоставляющаго себя всему наличному и извнѣ налагаемому на человѣка, мы и усматриваемъ существо мистики.

Хотя, въ силу вышесказаннаго, понятіе мистическаго анархизма совпадаетъ съ понятіемъ мистики и понятіемъ анархіи, взятыми во всей полнотѣ ихъ содержанія,—все же разсмотрѣнный терминъ цѣлесообразенъ, какъ ясное означеніе нашихъ разногласій съ тѣми, кто называютъ себя анархистами, не дѣлая послѣднихъ выводовъ изъ своего же лозунга, а подчасъ и первыхъ соображеній о смыслѣ анархіи, какъ идеи метафизической; — цѣлесообразенъ и какъ рубежная черта, раздѣляющая насъ отъ тѣхъ религіозныхъ мыслителей, которые думаютъ что мистика ancilla theologiae и что можно быть мистикомъ, не утвердивъ прежде всего своей неограниченной внутренней свободы.

Возможно было бы, наконецъ, замѣнить терминъ мистическаго анархизма, какъ вышепринятымъ терминомъ мистическаго энергетизма, такъ и терминомъ сверхъ-индивидуализма. Этотъ послѣдній былъ бы по преимуществу ознаменованіемъ генетическимъ въ широкомъ и тѣсномъ смыслѣ: въ широкомъ — поскольку онъ указывалъ бы на историческую связь какъ мистики, такъ и анархіи съ индивидуализмомъ (анархія выросла изъ индивидуализма, индивидуализмъ осозналъ себя какъ сверхъ-индивидуализмъ чрезъ мистику); въ тѣсномъ — поскольку онъ характеризовалъ бы генезисъ новѣйшихъ теченій философской мысли и художественнаго творчества. Объемъ настоящей статьи не допускаетъ подробнаго развитія этихъ положеній, и я ограничусь, по данному вопросу, ссылкой на опытъ о «Кризисѣ индивидуализма».

Естественно ожидать, чтобы вступительная статья къ книгѣ, являющей конкретный примѣръ формирова- нія идей, насъ одушевляющихъ \*), содержала отвѣтъ на вопросъ: какое мѣсто, по мнѣнію пишущаго эти строки, притязаетъ занять мистическій анархизмъ въ ряду культурныхъ факторовъ современности, въ какое отношеніе къ нимъ онъ становится? И, прежде всего, какъ относится онъ къ двумъ смежнымъ мистикѣ и анархіи сферамъ культурной жизни: къ религіи съ одной стороны, къ политикѣ съ другой?

Объимъ, поскольку обѣ равно устанавливаютъ обя- зательныя нормы внѣ «Да» и «Нѣтъ», метафизически заложенныхъ въ глубинѣ индивидуальнаго сознанія, и полагаютъ заповѣдныя грани индивидуальной свободѣ,— мистическій анархизмъ отвѣчаетъ отказомъ отъ этихъ нормъ и этихъ граней. Предъ лицомъ обѣихъ онъ яв- ляется съ чисто отрицательными признаками религіоз- наго адогматизма и общественно-правового аморфизма; но съ тѣмъ большею настойчивостью утверждаетъ ди- намическое самоопредѣленіе, какъ религіознаго, такъ и общественнаго начала: религію, какъ жизнь и внутрен- ній опытъ, какъ пророчество и откровеніе, обществен- ность—какъ становящуюся соборность.

Ибо мистическій анархизмъ, если можно говорить объ немъ какъ о доктринѣ, принадлежитъ той области духовныхъ исканій, которую можно было бы назвать *одегетикой*, т. е. субординируется подъ родовое понятіе философствованія о п у т я х ъ (не цѣляхъ) свободы. Онъ измѣнилъ бы своей сущности, если бы предрѣшалъ

---

\*) Георгій Чулковъ, „О мистическомъ анархизмѣ“. СПб. 1906. Книгоизд. „Факелы“.

положительное содержаніе внутренняго опыта, имъ постулируемаго, или пытался облечь въ статическія формы творческую жизнь началъ, которыя онъ утверждаетъ, какъ текуція энергіи безпредѣльно освобождающагося духа. Въ этомъ смыслѣ мистическій анархизмъ лишь формальная категорія современнаго сознанія, взятаго въ его динамическомъ аспектѣ.

Будучи попыткой противопоставить познанію, стремящемуся осознать сущее въ категоріи необходимости, практической разумъ, устремленный на осуществленіе должнаго въ категоріи свободы, мистическій анархизмъ—не мораль, поскольку не предопредѣляетъ дѣйствія, и вмѣстѣ мораль, поскольку признаетъ императивъ свободнаго и цѣльнаго самоутвержденія нашей конечной воли, императивъ энергетизма. А это самоутвержденіе есть уже непріятіе міра—хотя бы на одинъ только мигъ, первый мигъ новой жизни въ свободѣ,—непріятіе міра, какъ міра даннаго и наличнаго, и противоположеніе ему своей автономной оцѣнки и вольнаго избранія.

Такъ мистическій анархизмъ не предрѣшаетъ и путей дѣланія общественнаго, полагая, однако, какъ цѣль, послѣднюю свободу и общественныхъ отношеній. Онъ не строитъ, и не скрѣпляетъ скрѣпами; развязываетъ, а не связываетъ энергіи, и не знаетъ между ними иной связи, кромѣ соприсущаго имъ тяготѣнія къ полюсамъ сверхличнаго. Ибо соборность — сверхличное утвержденіе послѣдней свободы \*).

---

\*) Напомню, что и *religio* такъ часто истолковывается въ смыслѣ „связи“ только въ силу этимологической ошибки, обычной, правда, уже въ эпоху христіанскихъ апологетовъ, искавшихъ въ этомъ словѣ символическаго означенія „соборности“. Вмѣстѣ

Внѣшнюю формою соборной связи, единственно приѣмлемою для мистическаго анархизма, но тѣмъ болѣе ему желанною, были бы общины—союзы мистическаго избранія по сродству взаимно угаданнаго ихъ членами другъ въ другѣ послѣдняго «Да» и «Такъ да будетъ», погребеннаго въ ихъ послѣднемъ Молчаніи. Когда эти общины обрѣтутъ и назовутъ Имя, ихъ связавшее, пусть онѣ и отшатнутся одна отъ другой, и пусть будетъ между ними рознь и раздѣленіе. Ибо разное не приѣмлется міръ; и есть изгоняющіе бѣсовъ рабства и сна духовнаго именемъ Божиимъ, и есть изгоняющіе именемъ Веельзевула. И всякой правдѣ надлежитъ исполниться. Только бы ожили мы, мертвые, и не занимались лишь погребеніемъ своихъ мертвецовъ!

Было бы напрасно искать въ мистическомъ анархизмѣ односторонняго утвержденія какого-либо эстетическаго принципа; но изъ существа дѣла явствуетъ, что, съ эстетической точки зрѣнія, его стихія опредѣляется какъ начало трагическое. Съ другой стороны, связь мистическаго анархизма съ символизмомъ не случайна. Теченіе символизма естественно окрашивается въ цвѣта мистическаго анархизма, будучи пронизано лучомъ соборности. Сверхъ-индивидуализмъ былъ, въ

---

съ тѣмъ, я не могу не привѣтствовать мысль С. Н. Булгакова, что принципъ внутренней религіозности есть уже принципъ внутренней соборности въ человѣкѣ. Религіозность „динамическая“ и „келейная“—поистинѣ соборность, даже церковность, въ таинственномъ значеніи этого слова, поистинѣ „связь“ и благодать связующая, и во внѣшнемъ одиночествѣ нашемъ, и въ самомъ отстраненіи формальныхъ и внѣшнихъ связей, хотящихъ подмѣнить тайну Церкви незримой эмпирическою наличностью религіозно-общественной организаціи.

лонѣ символизма, преодоленіемъ «искусства интимнаго», эрой «келейнаго творчества», «уединеніе» котораго изъ внутренняго и сознательнаго, стало только внѣшнимъ и вынужденнымъ \*).

Крушеніе формальной морали, ознаменовавшее собою судьбу индивидуализма въ XIX в., раскрыло въ культурномъ сознаніи динамическую и энергетическую ея природу и придало ей формально характеръ патетическій. Мораль поведенія стала моралью страстныхъ устремленій духа. Мистическій анархизмъ есть также патетика. Его паѳосъ — паѳосъ неприятія міра — есть Эросъ Невозможнаго. Эта любовь къ невозможному — принципъ всей религіозной жажды, всей творческой фантазіи, всѣхъ порывовъ и дерзновеній, совершавшихся донинѣ подъ знаменемъ «Excelsior» \*\*), — есть патетическій принципъ современной души. И тотъ не анархистъ, кто примиряется съ инымъ, чѣмъ свобода безусловная; и не мистикъ, кто не знаетъ, что то, что зовется «невозможнымъ» на языкѣ рациональнаго сознанія, «чудомъ» на языкѣ сознанія религіознаго, имѣетъ въ его внутреннемъ Словѣ (оно же его Молчаніе) иное Имя, общее всему, что мудрецы прозрѣваютъ какъ во истину сущее, какъ единую реальность міра.

---

\*) Срв. о символизмѣ съ этой точки зрѣнія статью „Предчувствія и Предвѣстія“; объ интимномъ и келейномъ искусствѣ — „Копье Аевны“.

\*\*) Объ отношеніи этой патетики къ романтизму срв. „Предчувствія и Предвѣстія“.

## БАЙРОНЪ И ИДЕЯ АНАРХИИ.

### I.

Свободолюбіе Байрона своеобразно утверждается въ его послѣднемъ эпическомъ произведеніи, въ эпилліи «Островъ»,—этой полу-были, полу-сказкѣ о «добытомъ преступленіемъ раѣ» (guilt-won paradise) на «миломъ», «зеленомъ», «благодатномъ» островѣ («gentle island», «green island», «genial soil») «младенческаго міра» («infant world»), гдѣ «закона нѣтъ» («the happy shores without a law») и «никто не предъявляетъ владѣльческихъ правъ на поля, лѣса и рѣки»,—гдѣ «царствуетъ золотой вѣкъ, не знающій золота»;—о постигшей вину мести гражданственнаго міра и его законовъ, обеспечивающихъ имя и отрицающихъ душу свободы,—о пощадѣ, исторгнутой у судьбы подвигомъ вѣрнаго сердца, и о любви, все искупившей и завоевавшей любящимъ право гражданства на «островахъ любви» («loving isles»).

Задумываясь надъ причинами, остановившими вниманіе поэта на этой темѣ въ пору его короткаго роздыха въ Генуѣ, въ эту пору относительнаго покоя и ясности душевной, послѣ разочарованій и горечи не-

давняго карбонарства и на рубежѣ послѣдняго, рокового поворота жизни, какимъ было принятое вскорѣ затѣмъ рѣшеніе плыть въ Грецію,—мы прежде всего различаемъ по внутреннимъ признакамъ, что поэма задумана была не въ творческой бурѣ, какъ большая часть Байроновыхъ твореній, а въ творческомъ затишьѣ. Она возникла какъ «рагергон», какъ привычное наполненіе поэтического досуга, какъ пріятное занятіе неутомимой фантазіи, не могущей не видѣть со всею отчетливостью галлюцинаціи,—безъ особенно настойчиваго призыва Музы, безъ того накопленія геніальной энергіи, изъ котораго рождаются внутренне необходимыя для ихъ творцовъ и какъ-бы неизбѣжныя созданія. Знакомство съ книгами, приводимыми въ качествѣ источниковъ самимъ поэтомъ въ краткомъ предисловіи къ «Острову», естественно должно было населить эти досуги образами глубоко сродной его таланту и отвѣтствующей настроенію фабулы. Пѣвецъ дерзновенія и мятежа пораженъ картиною корабельнаго бунта, значительнаго по своимъ послѣдствіямъ, яркаго по обстановкѣ, романтическаго по приключеніямъ, его сопровождавшимъ, и по участию въ немъ молодого мятежника, униженнаго потомка Стюартовъ. А утомленный Европой и людьми пессимистъ, мечтавшій о переселеніи въ Южную Америку, былъ увлеченъ образами тропической природы и быта океанскихъ дикарей. Наконецъ, поэтъ, испытавшій въ своемъ духовномъ развитіи рѣшительное вліяніе Жанъ-Жака Руссо и, вѣроятно, сжившійся съ дѣтства съ идилліей Бернардэна де С. Пьерра, въ эти дни усталости и душевнаго успокоенія не могъ не вспомнить и не вмѣстить въ рамки плѣнившаго его разсказа издавна дорогой ему грезы о



дѣвственномъ мірѣ, о не затемненныхъ общественными условіями, не отравленныхъ «ядомъ гражданственности» отношеніяхъ первобытной свободы и первобытнаго братства,—объ этихъ «естественныхъ» отношеніяхъ между людьми, естественно добрыми и еще не отлученными отъ сосцовъ общей матери и кормилицы—Природы, а потому способными снова «очеловѣчить» ожесточенныхъ своихъ братьевъ, озвѣрѣлыхъ въ гражданственномъ строѣ («civilize Civilisation's son»).

Если именно въ «Островѣ» Байронъ обнаруживаетъ склонность отдаваться раннимъ воспоминаніямъ и впечатлѣніямъ первоначальнымъ («а дѣтства сонъ что бъ намъ ни затемняло, все ищетъ взоръ, что дѣтскій взоръ плѣняло»,—II, 12),—склонность вообще, впрочемъ, присущую его характеру \*),—то мы едва-ли ошибемся, предположивъ, что въ его послѣднемъ эпосѣ воскресли первые его сны о всемірномъ счастіи, что магія давняго, юношескаго увлеченія придала такую силу и яркость поздней мечтѣ «разочарованнаго» поэта о вождѣнномъ «островѣ» полуденныхъ морей, гдѣ нѣтъ ни власти надъ людьми, ни суда и законнаго принужденія, ни собственности и полевыхъ межей, гдѣ земля—мірской садъ («general garden») и общественная пустыня («social solitudes»), по которой природа разсыпала свой рогъ изобилія, сдѣлавъ ненужными споры о дѣлежѣ вселенскаго богатства.

Эта послѣдняя сторона многообъемлющей темы развита поэтомъ со всею энергіей. Какъ показываетъ са-

---

\*) Magnus Blümel, die Unterhaltungen Lord Byron's mit der Gräfin Blessington. Breslauer phil. Diss. 1900, S. 59. Th. Moore Life of Lord Byron, pp. 24. 33b.

мое заглавіе, здѣсь-то и должно искать «идеи» произведенія. «Островъ» Байрона—своего рода «Утопія». И подобно тому, какъ слово «Утопія» означаетъ страну, не имѣющую мѣста на землѣ,—символь «острова» вызываетъ въ насъ представленіе уединенной, обособленной области, потерянной въ даяхъ океана, исключенной изъ міра и исключительной, изъятой изъ сферы дѣйствія общихъ законовъ, подчиненной своимъ уставамъ и своей необходимости, какъ тѣ мифическіе «острова блаженныхъ», гдѣ обитали избранныя души, исхищенные изъ мірового круговорота жизни и смерти святыя герои. Быть можетъ, припомнились поэту въ этой связи идей и «Пловучіе острова» («les Isles flottantes») аббата Морелли, гдѣ осуществляется мечта XVIII вѣка о коммунистическомъ общественномъ строѣ.

Такъ новыя сны поэтической фантазіи роднились съ юношескими воспоминаніями, тоска по идеалу мужественной поры съ великодушными и трогательными порывами отрочества. И идиллическая греза, въ самыхъ корняхъ своихъ связанная съ глубоко серьезными исканіями блага вселенскаго, естественно должна была сочетаться съ вольнолюбивымъ паѳосомъ тогдашняго Байрона-Тиртея, Байрона—пѣвца и борца всемірной демократіи. Именно потому что Байронъ, создающій почти одновременно съ «Островомъ» «Бронзовый Вѣкъ» и пламенѣющій идеей греческаго освобожденія, не могъ не пѣть вольности прежде всего,—изъ утопической идилліи возникаетъ—быть можетъ, неожиданно для него самого—новое исповѣданіе правъ, и въ «Островѣ» мы встрѣчаемъ одну изъ любопытнѣйшихъ формъ Байронова утвержденія свободы.

## II.

Въ другихъ своихъ произведеніяхъ Байронъ—то поборникъ народныхъ правъ и Гармодій гражданской вольности, то глашатай крайнихъ притязаній первоначальной личности, Геростратъ уединеннаго самоутвержденія. Дерзновенная независимость и самодовлѣніе полновластнаго я въ типахъ Корсара и Лары, Гарольда или Манфреда, Каина или Донъ Жуана, являетъ героя то какъ бы мимовольно отчужденнымъ отъ міра общественнаго, то прямо враждебнымъ началу соборности, т. е. принципу внутренняго подчиненія личной воли чувствованію и попеченію вселенскому. Между народолюбомъ-трибуномъ и индивидуалистомъ-сверхчеловѣкомъ крылось въ Байронѣ глубокое противорѣчіе и противоборство. Другъ демоса и врагъ тирановъ, онъ самъ, подъ масками своего творчества, нерѣдко кажется тираномъ безъ демоса. Сомнительнымъ представляется, какъ разрѣшилъ бы онъ конфликтъ между героемъ и свободой: онъ, требовавшій отъ героя служенія свободѣ въ смыслѣ, если можно такъ выразиться, ея высвобожденія,—не сдѣлалъ ли бы свободу завоеванную—добычею «достойнѣйшаго»? Судьба не подвергла поэта свободы этому искусству. Довольно того, что онъ провозгласилъ съ неслыханною силою лозунгъ: «да будетъ горды и воленъ человѣкъ!»—равно возлюбивъ гордость и вольность человѣка, не изслѣдуя роковаго противорѣчія между обѣими, коренящагося въ еще глубже лежащей антиноміи человѣкобожества и богочеловѣчества.

Въ ту эпоху, когда Байронъ писалъ свою повѣсть

о мятежѣ матросовъ Блэя, пожелавшихъ иной воли, чѣмъ та, какую знаетъ гражданственность,—онъ уже исчерпалъ поэтически свой паеосъ индивидуализма, давъ ему окончательное выраженіе въ твореніяхъ безсмертной красоты, и съ такою же полнотою сказалъ все, что имѣлъ, въ защиту свободы, понимаемой какъ торжество демократической законности, какъ формальное осуществленіе политическаго народоправства. Оставалось развѣ только запечатлѣть это народолубіе завершительнымъ подвигомъ борца — и, быть можетъ, мечтать о такомъ же воплощеніи притязаній царственнаго индивидуализма въ своихъ личныхъ судьбахъ. Тому и другому стремленію вскорѣ долженъ былъ представиться исходъ въ борьбѣ за независимость Греціи, о которой пѣвецъ «Острова» не забываетъ и въ своихъ мысленныхъ скитаніяхъ по тихоокеанскому архипелагу. Но внутренній споръ двухъ противоположныхъ тяготѣній духа долженъ былъ смутно чувствоваться поэтомъ въ тѣ дни затишья, когда въ душѣ равно умолкла музыка личной гордости и музыка гражданскихъ гимновъ, когда въ ней воскресли плѣнительные напѣвы первоначальныхъ грезъ о дѣйствительномъ, не формальномъ только счастьѣ освобожденнаго человѣчества, когда въ глубоко неудовлетворенной душѣ все соблазнительнѣе сталъ звучать новый призывъ—оставить все и уйти самому въ дѣвственные земли.

Эти вождедѣнія мира и блага истиннаго, эти настроенія временной отрѣшенности какъ бы неяснымъ шепотомъ подсказали поэту едва нарождавшуюся въ мірѣ мысль о возможности примиренія личной воли и воли соборной въ торжествѣ безвластія или безнача-

лія, идею синтеза обоихъ началъ—личнаго и соборнаго—въ общинѣ анархической.

„На Отаити!“—слышенъ общій крикъ.  
Какъ странно сладокъ буйный ихъ языкъ!..  
Такъ вотъ что снится морякамъ суровымъ...

Вотъ что снилось тогда поэту гордости и вольности! Къ этому анархическому синтезу дерзкій Байронъ приближается робко, неуверенно и нецѣльно утверждаетъ новое начало. Въ письмѣ къ Ли Ханту отъ 25-го января 1823 г. онъ говоритъ, что не хочетъ «выступать противъ царящей глупости» и опасается, какъ бы не сказали, будто онъ восхваляетъ мятежъ,—почему и старается «укрощать» себя.

Нѣтъ сомнѣнія, что всѣ симпатіи поэта на сторонѣ дерзновенныхъ. Еще разрѣшительное слово не произнесено: роковое противорѣчіе между постулатомъ безвластія и правовымъ порядкомъ, какъ палладіумомъ свободы гражданственной, слишкомъ очевидно. Байронъ—слишкомъ націоналистъ, государственникъ, либераль,—и отщепенцы должны быть наказаны, не потому только, что преступленіемъ завоевали себѣ иную, неслыханную свободу, но и за самое своеволие своихъ темныхъ поисковъ, за самое отступничество отъ гражданственнаго, хотя и дурного, міра. Но все-же это были ихъ «лучшія чувства» («better feelings»,—III, 2), все-же сладко звучало имя «Отаити» въ ихъ свято-татственномъ кличѣ, все-же герой повѣсти добываетъ себѣ желанный рай первобытной воли.

Поэтъ, представляя конфликтъ между гражданскимъ и естественно-человѣческимъ самоопредѣленіемъ, какъ-бы дѣлаетъ насъ свидѣтелями судебного процесса, гдѣ

выведенныя имъ лица являются подсудимыми, самъ онъ — вмѣстѣ обвинителемъ ихъ и защитникомъ, судьба—судьею и исполнителемъ приговора. Но приговоръ этотъ—вымыселъ, а не историческая дѣйствительность, и, слѣдовательно, позволяетъ судить, какowymi представлялись поэту требованія того морально-эстетическаго императива, что зовется «поэтическою справедливостью». Мятежники, «грѣхомъ стяжавшіе то, въ чемъ отказано праведнымъ»,—всѣ, кромѣ одного,—осуждены и сокрушены. Часть ихъ—герои—геройски гибнутъ. Смерть Христіана, отвѣтственнаго за все и за всѣхъ, «рожденнаго, быть можетъ, для лучшихъ дѣлъ», вмѣстѣ ожесточеннаго и сострадательнаго, благороднаго и злобно-коварнаго, была бы героическою апопеезой, если бы не омрачена была осужденіемъ отечества и угрызениями отягченной совѣсти. Но Торквиль—спасень (вопреки исторіи). И если на вѣсахъ поэтическаго правосудія естественная правота его стремлений перевѣсила условно-человѣческую неправоту дѣяній, это значитъ, что послѣднее слово поэта—оправданіе свободолюбиваго дерзновенія, что онъ не хочетъ оставить своихъ слушателей, плѣненныхъ грезю счастливаго «острова», не давъ имъ намека на возможность отраднаго чуда, не утѣшивъ ихъ надеждою на исполнимость невозможнаго. Гимнъ надеждъ открываетъ послѣднюю часть поэмы, какъ уже въ первой части надежду возвѣщаетъ поразительный образъ радуги, какъ и въ концѣ третьей пѣсни поэтъ властительно пробуждаетъ въ насъ настроеніе упованія; и заключительныя строки, прославляющія спасеніе влюбленной четы и ликование приемлющаго ее въ свою счастливую

семью народа, содержатъ знаменательныя слова: «все было надежда».

«Надежда» — вотъ окончательный завѣтъ поэта, противопоставившаго неволѣ нашей дурной дѣйствительности мирный идеаль тѣхъ невинныхъ, не запятанныхъ грѣхами нашей культуры, природныхъ формъ общежитія, при которыхъ нѣтъ размежевки и тяжбы, нѣтъ собственности, нѣтъ повиновенія и самая война носить характеръ вольнолюбивый и героическій. Человѣку естественно желать этого «золотого безъ золота вѣка» («the goldless Age, where Gold disturbs no dreams»), этого безгрѣшнаго, непосредственнаго единенія съ Природой, готовой питать его, радостнаго и безпечнаго, у своихъ всегда обильныхъ грудей. Байронъ говоритъ намъ, подобно Руссо, о возвращеніи къ природѣ, но говоритъ по-иному: онъ останавливается на первичномъ моментѣ общественной эволюціи по Руссо, предшествующемъ «договору» (договоръ уже предполагаетъ обязательство)—и какъ бы замѣняетъ правильно разбитый садъ романской доктрины, по существу враждебной началу индивидуальной свободы, дикимъ англійскимъ паркомъ сѣвернаго варвара.

Анархическая идея—идея именно варварская, т. е. не эллинская и, слѣдовательно, внѣ-культурная по духу, какъ варварскій и геніальный индивидуализмъ новой Европы, не до конца понятный тѣмъ народностямъ, въ лонѣ которыхъ родилась идея гражданственности и гражданской общины (πόλις) и человѣкъ опредѣлилъ себя какъ «животное гражданственное» (πολιτικὸν ζῷον). Правда, и эллины помнили доэллинскій миѳъ о золотомъ вѣкѣ всеобщаго мира и счастья безъ законовъ;

правда, и они слышали изъ устъ своихъ софистовъ анархическіе парадоксы: но не отъ нихъ, отвергшихъ «анархію» во имя «эвноміи»,—безначаліе во имя благоустройства и строя, — зажглась варварская Европа священнымъ безуміемъ грезы о послѣдней волѣ.

Байрону, ближайшимъ и непосредственнымъ образомъ, могла она быть подсказана повѣствованіями путешественниковъ\*), ихъ условными изображеніями анархіи счастливыхъ дикарей: варваръ могъ заразиться своимъ пророческимъ недумомъ отъ прикосновенія къ стихіи варварской. Такъ, идеи Рэйналя, автора «Философской Исторіи обѣихъ Индій» (1772), этого обвинительнаго акта противъ бѣлыхъ колонизаторовъ и диэирамба первобытному состоянію человѣчества во вкусѣ Тацитовой «Германіи», не могли остаться неизвѣстными пѣвцу «Острова». Но есть и другая возможность. На поэмѣ лежитъ отпечатокъ философскаго вліянія Шелли. Послѣдній, въ тѣхъ бесѣдахъ съ Байрономъ, въ которыхъ, по выраженію автора «Юліана и Маддало», наряду съ другими міровыми вопросами, обсуждалась поэтами и будущность человѣчества («all that earth has been or yet may be»),—могъ сообщить ему анархическія теоріи своего знаменитаго тестя, Вильяма Годвина \*\*). Вѣроятность такого вліянія подкрѣпляется общностью основныхъ предпосылокъ у Годвина и Байрона: мысли о достаточности естественныхъ богатствъ

\*) Срв. Bligh, Narrative of the Mutiny, p. 10: «in the midst of plenty... where they need not labour».

\*\*\*) Намекомъ о возможности вліянія на Байрона идей В. Годвина чрезъ посредство Шелли пишущій эти строки обязанъ Н. А. Котляревскому, мнѣніемъ котораго онъ искалъ провѣрить свой взглядъ на анархическую тенденцію разбираемой поэмы.



для всеобщаго благополучія и вѣры въ естественную доброту человѣка. Въ самомъ дѣлѣ, Байронъ, всегдашній пессимистъ,—онъ, и въ разговорахъ съ Шелли любившій выставлять на видъ тѣневую сторону («the darker side») созидаемыхъ воображеніемъ друга-идеалиста возможностей,—въ поэмѣ «Островъ» удивляетъ своимъ довѣріемъ къ природной святости и чистотѣ человѣческой души, не растлѣнной заразою цивилизаціи.

Конечно, этотъ антропологическій оптимизмъ въ значительной мѣрѣ обусловливалъ и соціальныя теоріи XVIII вѣка; и нельзя отрицать, что слѣдующія строки Руссо могли бы послужить эпиграфомъ къ «Острову»: «Сколько преступленій, войнъ, бѣдствій и ужасовъ отвратилъ бы отъ человѣческаго рода тотъ, кто вырвавъ пограничныя знаки и засыпавъ канавы, закричалъ бы себѣ подобнымъ: берегитесь слушать этого обманщика, вы погибли, разъ вы забудете, что плоды принадлежатъ всѣмъ, а земля никому... Пока люди довольствовались грубыми хижинами, пока они одѣвались въ звѣриныя шкуры, спитыя рыбьими костями, украшались перьями и раковинами, расписывали тѣло красками,—они жили вольными, здоровыми, добрыми и счастливыми, поскольку къ тому способны отъ природы, и наслаждались прелестью свободныхъ взаимныхъ отношеній».

Характеристично, во всякомъ случаѣ, что «Островъ» рисуетъ идеаль не только политическаго безвластія, но и соціальнаго блага. Лежатъ ли въ основѣ этого интереса къ вопросу соціальному опять-таки старыя теоріи XVIII вѣка, коммунизмъ Мабли, мысль Руссо о нарушеніи естественнаго равновѣсія людскихъ отношеній первымъ возникновеніемъ собственности,—или же и новыя теченія мысли XIX вѣка, поставившія, напри-

мѣръ, для старика Гете социальный вопросъ въ центрѣ его общефилософскихъ исканій, отразились (быть можетъ, именно чрезъ посредство Шелли) на общественныхъ воззрѣнїяхъ Байрона?.. Замѣчательны въ этой связи строки одного его письма къ Томасу Муру: «Я очень упростилъ свою политику въ смыслѣ полной ненависти ко всѣмъ существующимъ правительствамъ. Первый моментъ общей республики обратилъ бы меня въ защитника деспотизма. Дѣло въ томъ, что богатство—сила, а бѣдность—рабство. По всей землѣ, тотъ или другой образъ правленія для народа не хуже, не лучше» \*).

### III.

Такое настроеніе, по справедливости могущее быть названо анархическимъ, сообщило поэмѣ «Островъ» ея этический паѳосъ (ибо мораль «гражданина» и англичанина составляетъ не паѳосъ, а разсудочную сторону повѣствованія) и показало мечтателю природу въ ясномъ зеркалѣ довѣрчиво приникшаго къ ней чело-вѣческаго духа, не знающаго посредниковъ между собой и душой міра. Отсюда—особенная нѣжность въ описанїяхъ природы и ея скрытой жизни въ «Островѣ» и, какъ музыкальное истолкованіе основной темы, глубокая пѣснь моря, звучащая изъ строфъ поэмы такъ, какъ—среди произведеній, вышедшихъ не изъ-подъ пера пѣвца Гарольда,—быть можетъ, въ одной «Одиссеѣ» немолчный шумъ свободной стихіи безсмѣнно слышится чрезъ гексаметры іонійскаго аэда.

---

\*) Н. Котляревскій. «Міровая скорбь въ концѣ прошлаго и въ началѣ нашего вѣка». СПБ. 1898, стр. 186.

Оттого эта поэма, одно изъ оригинальнѣйшихъ твореній Байрона, не оцѣненное по достоинству современною критикой и лишь отчасти оцѣненное критикою новѣйшей,—несмотря на нецѣльность замысла и двойственность полу-вдохновеннаго, полу-разсудочнаго отношенія поэта къ предмету его изображенія, несмотря на всѣ неровности и недостатки стороны чисто повѣствовательной,—кажется намъ свѣжею, какъ утро на морѣ, плѣнительною, какъ утро міра. Ея движеніе полно глубокой внутренней музыки; и эта широкая симфонія, сотканная изъ своенравной пѣсни волнъ, великолѣпныхъ гармоній природы и идиллическихъ мелодій естественнаго человѣческаго состоянія, съ мастерствомъ геніальнаго композитора разнообразится то воинственными *brío* мятежа и войны, то торжественными *adagio* мистическихъ созерцаній, то мгновенными молніями лирическаго гнѣва и смѣха, то болѣе длительными юморесками неожиданнаго бытового реализма, умѣстность которыхъ въ общей структурѣ музыкальнаго цѣлаго, вопреки сужденію многихъ, кажется намъ столь же очевидною, какъ и мастерство ихъ выполненія.

Если мы не ограничимся этою общою характеристикой лирическаго тона поэмы, то болѣе точное разсмотрѣніе музыкальныхъ идей ея обнаружить намъ наличность четырехъ основныхъ темъ. Идиллической темѣ приволья и счастья противопоставлена мрачная тема мятежа и мятежности (человѣческаго духа и океана), и въ соотвѣтствіи съ этими двумя темами намѣчены, также во взаимномъ противоположеніи, тема мести и тема надежды,—причемъ первая изъ четырехъ и послѣдняя преобладаютъ, сообщая цѣлому характеръ свѣт-

мый и радостный. Объ идеѣ надежды въ «Островѣ» сказано было выше; господствующій же элементъ лиризма—чувство приволья, отрадной довѣрчивости и удовлетворенности, счастливой полноты и мирной свободы—достигается постоянными сопоставленіями естественнаго благополучія человѣка на лонѣ любовной Природы и самодовлѣющей жизни другихъ, безгласныхъ чадъ ея—будь то дельфины или тюлень, моллюскъ «ботикъ» или черепаха, летучія рыбы или вольныя охотницы пучины—морскія птицы. Этимъ божественнымъ привольемъ все упоено, все дышитъ; ибо живо все—Океанъ и Мракъ—«древній зодчій» подземныхъ гротовъ, прядающій къ морю ключъ и—дитя пучины—раковина, вынутая изъ влаги, и волна, плеснувшая въ глубину жадной пещеры, и вѣтеръ, играющій на вечеровой арфѣ, и закатное тропическое солнце, что «въ ярости, какъ бы на вѣкъ оно съ сіяющей землей разлучено, багряной внизъ кидается головой, какъ въ бездну прядаетъ стремглавъ герой». И когда гибнетъ человѣкъ, отступникъ природы, самъ онъ выходитъ изъ вѣчно свѣтлаго круга вселенскихъ радостей, и кругъ замыкается за нимъ, а «равнодушная природа» продолжаетъ сіять своею вѣчною красотой. Когда же онъ въ мирѣ съ цѣлымъ мірозданія, онъ или не менѣе счастливъ въ природѣ, чѣмъ любое изъ ея твореній, или же бесконечно, неизреченно блаженъ, выростая въ духѣ до мірообъятнаго экстаза божественныхъ созерцаній и таинственныхъ приобщеній къ Единому и Великому \*).

\*) Въ нижеслѣдующемъ представляемъ опытъ анализа музыкальнаго движенія поэмы:

*Письмъ первая. Мятель. I. Утро на морѣ; бѣгъ корабля (largo).*

Такова лирическая гармонія «Острова», по раскрытіи которой намъ уже не представляются существенными для общей оцѣнки произведенія тѣ явныя несовершенства, отсутствіе которыхъ въ поэмѣ такого «несовершеннаго» при всей его геніальности художника, какимъ былъ Байронъ, явилось бы, несмотря на свою желательность, все-же аномаліей. Нельзя отрицать, что Христіанъ, напрімѣръ, до нѣкоторой степени мелодраматиченъ; что изображеніе Блэя и условно, и далеко отъ исторической правды; что поэтъ, подробно излагающій «возможности», скрытыя въ характерѣ Торквилля (въ любопытной характеристикѣ «байроновскаго» героическаго типа, данной самимъ поэтомъ,—II, 8), не только не представляетъ ихъ въ осуществленіи, но и вообще обрекаетъ своего юнаго героя на роль исключительно пассивную, обидно зави-

---

II. Шумъ мятежа. Мелодія вождельннаго, идиллическаго міра. III—V. Бунтъ. VI. Мотивы буйной вакханаліи; опять тема идилліи, прерываемая далекой угрозой мести. VII. Грусть отплытія товарищей Блэя. Идиллическое *intermezzo* о молоскѣ «ботикѣ». VIII. Драма предъ отплытіемъ. IX. Трагическія странствія Блэя. X. Звуки далекой мести смѣняются мелодіей идилліи. Финаль: вольный бѣгъ корабля.

*Пѣснь вторая. Идиллія.*—А.—Дѣтство міра; I—III. Пѣсни островитянъ. IV. Контрастъ диссонансовъ гражданскаго міра. V. Гармонія старины.—В.—Любовь: VI. Идиллія любви, тропическаго дня, пещеры. Мистика любви. VII. Идиллическій образъ Ньюги; мистическое раздумье о рокѣ. VIII—IX. Образъ Торквилля («бурѣ свой,—дита качаль ея напѣвный вой»); фатумъ. X. Возвратъ къ мелодіи островитянъ. XI. Гармонія бѣлаго и чернаго міровъ. XII. Она воплощается въ четѣ влюбленныхъ. Мелодія младенчества и горныхъ далей. XIII. Самозабвеніе любви. Сатирическое *intermezzo* противъ тирановъ. XIV. Ньюга—дита пустыни; радуга. XV. Идиллическое забвеніе времени. XVI. Мистика самозабвенія

симумъ. Наконецъ, наслажденіе плѣнительнымъ образомъ Ньюги отчасти испорчено для насъ узостью ея личнаго пристрастія къ возлюбленному и не достаточно оправданною беззаботностью объ участи другихъ товарищей.

Принимая эти недочеты, мы вознаграждены, какъ красотою цѣлаго, какъ бы поглощающаго въ своемъ универсальномъ лиризмѣ отдѣльныя и личныя черты, такъ и блескомъ словесной и стихотворной формы, соединяющей крайнюю поэтическую сжатость съ яркостью, силой и чисто-звуковою музыкальностью стиха, выливающагося изъ-подъ пера мастера, достигшаго полного обладанія своими техническими средствами,—стиха, обильнаго внутренними аккордами, и эффек-

въ мировомъ цѣломъ и единомъ. XVII. Идиллія сумерекъ; напѣвъ раковины. XVIII. Музыка сумерекъ прерываютъ звуки дѣйствительности—С.— Scherzo: XIX—XXI.—Финаль: угроза отмщенія; героическая рѣшимость; заключительная шутка.

*Пѣснь третья. Местъ.* I. Грозное затишье послѣ роковой бури. II. Трагическая жалоба; крикъ Тиртея. III. Бѣглецы у скалы. Музыка ручья. Трагическое молчаніе. IV—V. Героическіе аккорды переходятъ въ scherzo. VI. Драма Христіана. VII. Бурный прибой и освобожденіе. VIII—IX. Восторги любящихъ на фонѣ отчаянія Христіана. X. Угроза и надежда. Бѣгство челновъ. «Ковчегъ любви, лети»...

*Пѣснь четвертая. Пѣснь торжествующей любви.* I. Пѣсня о надеждѣ. II. Идиллія природы. III. Преслѣдованіе. IV. Исчезновеніе преслѣдуемыхъ любовниковъ въ волнахъ. V—VI. Музыка морского дна. Гротъ. —VII. Музыка грота. VIII—IX. Идиллія любви въ пещерномъ сумракѣ, подъ гулы волнъ. X—XII. Тема угрозы. Егѳса; битва по уступамъ скалъ; мятежникъ excelsior. Развязка. XIII. Трагическое затишье. Гибель человѣка и идиллія равнодушной природы. XIV. Утро; надежда; счастье влюбленныхъ. XV. Финаль: праздничное ликованіе, мелодія островитянь.

тами звуковой красочности, энергичнаго и неожиданнаго, звучнаго, какъ металл. Это—старинный «героическій стихъ» (heroic verse) Спенсера, только что использованный Байрономъ въ «Бронзовомъ Вѣкѣ»,—стихъ вмѣстительный, отнюдь не исключаящій тона шутки и въ особенности сатиры, но вообще приподнятый, удобный для лирическихъ подъёмовъ и риторической пышности, могущій быть то гѳератическимъ, то—качество важное для защиты точки зрѣнія государственной—въ мѣру официальнымъ. Въ своей совокупности все вышеприведенное служить достаточнымъ оправданіемъ той самооцѣнки, какую мы находимъ въ упомянутомъ письмѣ Байрона къ Ханту, гдѣ онъ говоритъ, что пишетъ нѣчто высшее обычнаго уровня журнальной поэзіи и что въ «Островѣ» будутъ мѣста отнюдь не банальныя («uncommon places»).

Говоря объ отдѣльныхъ «мѣстахъ» поэмы, привлекающихъ вниманіе своею необычною красотой, нельзя не отмѣтить значенія «Острова», какъ одной изъ главныхъ сокровищницъ мистико-философскихъ прозрѣній, характерныхъ для поздней поры Байронова творчества. Источникомъ этой метафизики должно признать преимущественно Шелли \*).

---

\*) Это съ убѣдительностью раскрыто въ диссертациі Гиллардона. Послѣдній указываетъ на пантеистическую лирику 16-ой главы II-й пѣсни (сопоставляя это мѣсто съ 89 строфой III-ей пѣсни «Гарольда» и съ «Королевой Мабъ» Шелли I, 264 сл.) и на мистику экстазовъ любви, дающей на землѣ предвкушеніе потусторонней жизни («и ихъ экстазы — смерть»...—II, 6), — чему прямо соотвѣтствуютъ въ сочиненіяхъ Шелли ст. 1123 и сл. «Розалинды и Елены» и ст. 169 и сл. «Эпипсихидіона». (Heinrich Gillardon, Shelley's Einwirkung auf Byron. Karlsruhe 1898. S. 16; 50 ff.).

Міросозерцаніе Байрона, поскольку оно сказалось въ «Островѣ», тѣмъ не менѣе, вовсе не тождественно съ шеллианствомъ или спинозизмомъ. Религіозная настроенность, въ смыслѣ тяготѣнія къ христіанству, несомнѣнно чувствуется наряду со всегдашнимъ скептицизмомъ поэта. Такъ, онъ энергически подкрѣпляетъ свою мораль инстанціей небеснаго суда, но вмѣстѣ обнаруживаетъ какъ бы неувѣренность въ вопросѣ о посмертныхъ судьбахъ человѣка, и болѣе чѣмъ загадочнымъ представляется ему общій смыслъ міровой смѣны возникновеній и уничтоженій («мы умираемъ, какъ умрутъ міры, чтобы на развалинахъ ихъ паденія поднялся и торжествовалъ нѣкій Духъ»). Преобладающимъ, однако, и наиболѣе роднымъ Байрону въ этотъ періодъ настроеніемъ является мистика самозабвенія въ мірообъемлющемъ восторгѣ (—сама любовь только путь къ этимъ верховнымъ переживаніямъ, наряду съ аскезой святого подвижника)—и блаженная утрата своего личнаго, тѣснаго я въ божественномъ единствѣ расширеннаго, вселенскаго Я: тогда—«впервые въ насъ Я лучшее свободно»; тогда природа становится царствомъ этого новаго Я въ человѣкѣ, а любовь (Эросъ Платона)—его престоломъ («all Nature is his realm, and Love his throne»,—II, 16).

Къ выше раскрытымъ элементамъ эстетическаго дѣйствія присоединяются два другихъ, чтобы сдѣлать музыку и грезу «Острова» равно проникновенными и плѣнительными: подлинныя отголоски туземныхъ напѣвовъ, непосредственно сближающіе насъ съ оргійными восторгами дѣтей дубравы и моря, съ ихъ культомъ отшедшихъ героевъ и воинствующаго героизма,—и отголоски міроваго міѳа объ исчезновеніи героя въ



волнахъ морскихъ, его чудесномъ пребываніи въ подводныхъ обителяхъ и побѣдномъ возвратѣ изъ пучины, благодаря покровительству нѣжной богини моря.

Пѣсни островитянь, не безынтересныя для изслѣдователя религіи, обряда и обычая \*), не придуманы Байрономъ, — онѣ заимствованы изъ достовѣрныхъ записей. Эпизодъ пребыванія влюбленныхъ въ пещерѣ, не доступной иначе какъ чрезъ потайной, подъ поверхностью моря скрытый ходъ,—построенъ на данныхъ мѣстнаго островнаго преданія, являющихъ несомнѣнныя черты переродившагося въ легенду мифа. Знакомый съ исторіей мифовъ не усомнится въ томъ, что князь, принятый дружинниками за призракъ при неожиданномъ появленіи своемъ изъ волнъ, долго та-

---

\*) Такъ, эти пѣсни живо рисуютъ, прежде всего, культъ умершихъ, культъ героевъ. На ихъ могилахъ пышнѣе растительность: они—плодоносныя, подающія изобиліе злаковъ, благотворящія живымъ хтоническія силы. Болотру соответствуетъ, повидимому, Элисію грековъ. Пиршественная вечеря сопровождается молитву героямъ; участники воспроизводятъ обрядовымъ пиромъ блаженную трапезу предковъ-духовъ въ мірѣ загробномъ. Кажется, что веселое купаніе въ морѣ имѣетъ цѣлью очищеніе вступившихъ въ общеніе съ мертвыми: такъ мисты въ Элевсинѣ выходили „къ морю“. Увѣнчаніе цвѣтами, собранными на могилахъ, имѣетъ магическое значеніе, ясно выраженное: цвѣты являются проводниками героической силы, сообщаемой живымъ отшедшими и благорасположенными къ нимъ «сильными». Пляска при факелахъ носитъ воинственно-экстатическій характеръ и служить продолженіемъ обряда. Женщины, участвующія въ празднествѣ, повидимому, также исполняютъ функціи религіозныя. Любопытно смутное упоминаніе о веселомъ Лику, населенномъ какъ бы обособленными станами женщинъ—жрицъ любви, вакханокъ или нимфъ.

ившихъ его отъ міра, и его спутница, сочтенная ими за одну изъ богинь океана, суть только личины первоначальныхъ реальностей народнаго вѣрованія—истиннаго героя, или бога, и истинной морской богини. Передъ нами, въ затемненномъ вариантѣ сказанія—вездѣсущій «Таucher» всемірнаго миѳотворчества, знакомый грекамъ, какъ Діонисъ, спасающійся отъ преслѣдованія на лоно Фетиды, или какъ Фесей, ныряющій въ море за вѣнцомъ Амфитриты,—новгородцамъ, какъ Садко, богатый гость.

---

## О «ЦЫГАНАХЪ» ПУШКИНА.

---

### I.

Мысль большого лироэпического стихотворенія, сопоставляющаго мирную вольность полудикихъ кочевій, величавую въ своемъ смиреніи, невинную и радостную въ первобытной простотѣ и безпечной нищетѣ своей, но ужасающую «сына городовъ», который «для себя лишь хочетъ воли», самую свою безусловностью,—съ байроническимъ мятежомъ первоначальной личности противъ общественнаго начала, равно съ нею несомвѣстимаго въ органически бытовыхъ, какъ и въ искусственно осложненныхъ формахъ общежитія,—мысль стихотворенія, которое бы музыкально сплело обѣ эти темы и обострило ихъ противорѣчіе до трагическаго конфликта «роковыхъ страстей», свободно развивающихся въ обѣихъ сферахъ по присущему каждой изъ нихъ внутреннему закону,—эта общая идея болѣе или менѣе смутно или отчетливо предносилась Пушкину, быть можетъ, уже въ послѣднюю пору его пребыванія въ Бессарабіи; но утверждать, что онъ покинулъ Кишиневъ съ готовымъ замысломъ «Цыганъ» или хотя бы съ пер-

выми и отрывочными опытами его осуществленія въ словѣ—мы не имѣемъ твердаго основанія.

Установлено, что поэма «Цыганы», являющая торжество таланта уже возмужалаго, создавалась поэтомъ въ Одессѣ, въ началѣ 1824 года, или уже ранѣе, но совершенно созрѣла въ столь благотворномъ для его художественнаго творчества уединеніи села Михайловскаго, гдѣ онъ закончилъ ее 10 октября 1824 года. Изъ связи письма къ кн. П. Вяземскому, въ которомъ поэтъ сообщаетъ другу: «сегодня кончилъ поэму *Цыганы*,—только что кончилъ», мы видимъ, что это завершеніе потребовало еще значительной и пристальной работы, а также, что работа эта не была только трудомъ послѣдней редакціи, но и созданіемъ не-написанныхъ дотолѣ частей произведенія \*). Тѣмъ не менѣе, поэтическій матеріалъ, положенный въ основу «Цыганъ», былъ однимъ изъ приобрѣтеній кишиневскаго періода.

## II.

Извѣстно, что вниманіе Пушкина въ Кишиневѣ съ живостью устремлялось на все, что дѣлалось ему непосредственно доступнымъ изъ области этнографическихъ наблюдений и, въ частности, изъ народной поэзіи племенъ, съ коими прямо или косвенно знакомила его мѣстность и сближала среда \*\*). Такъ, на ряду съ южнославянскими пѣснями, которыя поэтъ при любомъ представившемся случаѣ записывалъ, онъ

\*) „Переписка“, акад. изд. подъ ред. Саитова, № 98.

\*\*\*) Незеленовъ, „А. С. Пушкинъ, ист.-лит. изслѣд.“. Спб. 1903, стр. 135.

переложилъ двѣ румынскія: осенью 1820 г.—пѣсню, услышанную имъ отъ молдаванки Мариулы (Мариолицы, или Маргёлы), прислуживавшей въ одномъ кишиневскомъ трактирѣ,—«Черную Шаль»; позднѣе—хору «Ардима, фриджима», исполнявшуюся капеллой дворовыхъ цыганъ, «лаутарей», въ одномъ изъ кишиневскихъ боярскихъ домовъ \*). Эта хора, вольно, но съ приблизительнымъ сохраненіемъ стихотворнаго размѣра пересказанная Пушкинымъ, была включена имъ въ задуманную поэму и оказалась въ ней «Пѣснею Земфиры».

Намъ кажется, что именно эта молдаванская хора была зерномъ, изъ котораго выросла поэма, зародышемъ лирическаго одушевленія и драматическаго паѳоса, естественно раскрывшихся въ дѣйствіи, которое только произволь художника, или — точнѣе — его вкусъ къ приѣмамъ Байрона, облекъ въ форму романтическаго эпоса, тогда какъ по существу этотъ эпосъ остается лирическою драмой. Хора представила воображенію поэта характеръ Земфиры и съ нимъ вмѣстѣ всю пламенную страстность полудикаго народа въ ея вольнолюбивой безудержности и роковой неукротимости. Прибавимъ, что впечатлѣніе хоровой поддержки и общности лирическаго энтузіазма должно было предопредѣлить съ самаго начала важнѣйшую особенность поэмы: ея, напоминающую древнія трагедіи, скрытую хорическую структуру, сказавшуюся

---

\*) А. И. Яцимирскій, „Черная Шаль Пушкина и рум. пѣсня“. (Изв. Отд. рус. яз. и слов. Имп. Ак. Наукъ, т. XI, 1906, кн. 4, стр. 372 сл.). — Срв. его же „Пѣсня Земфиры и цыг. хора“ (ibid., IV, кн., I, стр. 301 сл.).

въ противопоставленіи уединенной воли и судьбы героя внутренне согласному и потому столь цѣльному и незыблемому нравственному міропониманію и верховному суду свободной общины.

### III.

Этимъ первоначальнымъ внушеніемъ объясняется, на нашъ взглядъ, легко замѣтная односторонность поэмы въ изображеніи страстей бродячаго племени, мятежность которыхъ является въ ней какъ бы удѣломъ однѣхъ женщинъ: кажется, будто въ этомъ раю первобытной гармоніи нарушеніе равновѣсія живыхъ силъ возникаетъ не иначе, какъ по винѣ извѣчно той же древней Евы или Пандоры. Основнымъ въ цыганской стихіи Пушкинъ воспринялъ именно женскій типъ и его же сдѣлалъ носителемъ болѣе или менѣе выявившагося въ кочевой и соборной жизни индивидуального начала, предоставивъ, изъ обоихъ мужескихъ, представителей цыганства, одному (молодому Цыгану) роль формально и внутренне второстепенную, другому (старику)—роль какъ бы предводителя хора, почтенный санъ мудраго соборною мудростью выразителя началъ общиннаго, сверхличнаго сознанія. Этотъ основной женскій типъ сочетался въ фантазіи поэта съ глубоко женственнымъ и музыкальнымъ именемъ: Маріула.

Кто бы ни была знакомая Пушкину носительница этого имени—дѣвушка изъ «Зеленаго Трактира», или дочь табора, съ которымъ нѣсколько дней странствовалъ Пушкинъ, какъ потомъ вспоминалъ самъ, по

Буджакской степи \*), или, наконецъ, ни та ни другая,—важно единственно то, что синтетическій типъ Цыганки сроднился для поэта съ этимъ звукомъ: Мариулой окрестилъ онъ мать Земфиры, очерченную въ рассказѣ стараго Цыгана почти съ болшею яркостью, чѣмъ съ какою выступаетъ характеръ главной героини изъ самого дѣйствія; и стихи поэмы, предшествующіе заключительному трагическому аккорду о всеобщей неизбѣжности «роковыхъ страстей» и о власти «судебъ», отъ которыхъ «защиты нѣтъ», опять воспроизводятъ, какъ мелодическій лейтмотивъ, основныя созвучія, пустынные, унылыя и страстныя:

Въ походахъ медленныхъ любилъ  
Ихъ пѣсень радостные гулы,  
И долго милой Мариулы  
Я имя нѣжное твердилъ.

Эти звуки, полные и гулкіе, какъ отголоски кочевій въ покрытыхъ сѣдыми волнами ковыля раздольяхъ, грустные какъ развѣваемый по степи пепелъ безыменныхъ древнихъ селищъ или тѣхъ костровъ случайнаго становья, которые много лѣтъ спустя наводили на поэта сладкую тоску старинныхъ воспоминаній, приближаютъ насъ къ таинственной колыбели музыкальнаго развитія поэмы, обличаютъ первое чисто звуковое зараженіе пѣвца лирическою стихіей бродячей вольности, умѣю-

---

\*) Хотя Вельтманъ въ своихъ Воспоминаніяхъ и увѣряетъ, что „посреди таборовъ нѣтъ женщинъ, подобныхъ Земфирѣ“.— Мнѣнія объ обстоятельствахъ возникновенія поэмы рассмотрѣны въ статьѣ г. Яцимирскаго „Пушкинъ въ Бессарабіи“. („Библиографическія Записки Великихъ Писателей (ред. Венгерова)—Пушкинъ“, т. II, стр. 171 и сл.).

щей радостно дышать, дерзать, любя, даже до смерти, и покорствовать смиренномудро. Фонетика мелодическаго стихотворенія обнаруживаетъ какъ бы предпочтеніе гласнаго звука *у*, то глухого и задумчиваго, уходящаго въ былое и минувшее, то колоритно-дикаго, то знойнаго и узывно-унылаго; смуглая окраска этого звука или выдвигается въ риѣмѣ, или усиливается отгѣнками окружающихъ его гласныхъ сочетаній и аллитераціями согласныхъ; и вся эта живопись звуковъ, смутно и бессознательно почувствованная уже современниками Пушкина \*), могущественно способствовала установленію ихъ мнѣнія объ особенной, магической напѣвности новаго творенія, изумившей даже гѣхъ, которые еще такъ недавно были упоены соловьиными трелями и фонтанными лепетами и всею влажною музыкой пѣсни о садахъ Бахчисарая \*\*).

---

\*) Срв. Библ. для Чтенія 1840 г. т. 39 (Зелинскій, Крит. Лит. о Пушк., изд. 2, IV, стр. 149): „Звучные стихи П. достигли въ *Цыганахъ* высшей степени развитія. Они исполнены невыразимой мелодіи; отъ нихъ дышетъ и вѣетъ какой то обворожительной музыкой“.

\*\*) Уже и начинается поэма со звуковъ: „*Цыганы шумною толпой по Бессарабіи кочуютъ; — — — ночуютъ*“. И пѣсня, о которой мы говоримъ,—со звуковъ: „*Старый мужъ, грозный мужъ*“... Риѣмы: „гула“, „блеснула“, „Кагула“—отвѣчаютъ основному звуку: „*Маріула*“. Для дальнѣйшаго подтвержденія нашего общаго наблюденія ограничимся простыми цитатами нѣсколькихъ мѣстъ поэмы:

*Уныло юноша глядѣлъ  
На опустѣлую равнину,  
И грусти тайную причину*



## IV.

Этотъ музыкальный запасъ лирической энергіи былъ одновременно удвоенъ инымъ по своему почти религіозному оттѣнку, но родственнымъ по существу настроеніемъ, породившимъ какъ стихотвореніе: «Въ чужбинѣ свято наблюдаю», такъ и другое, вошедшее въ составъ поэмы: «Птичка Божія не знаетъ»... Поэта умиляетъ участь птицъ небесныхъ, не сѣющихъ, не жнущихъ, празднующихъ вѣчный праздникъ беспеч-

---

Истолковать себѣ не смѣлъ.  
 — *Могильный гулъ*, хвалебный гласъ,  
 Изъ рода въ роды *звукъ бггушій*,  
 Или подъ сѣнью *дымной кущи*  
 Цыгана дикаго *разсказъ*...  
 — *Кочуя* на степяхъ *Кагула*...  
 — Ахъ, я не вѣрю *ничему*:  
 Ни снамъ, ни сладкимъ увѣреньямъ,  
 Ни даже *сердцу твоему*.  
 — *Утѣшься, другъ*; она дитя.  
 Твое *умьенье безразсудно*:  
 Ты *любишь* горестно и *трудно*,  
 А сердце женское *шутя*.  
 Вгляни: подъ отдаленнымъ сводомъ  
*Гуляетъ* вольная *лума*...  
 — Ахъ, быстро молодость моя  
 Звѣздой *надучею мелькнула!*  
 Но ты, пора любви, *минула*  
 Еще *быстрѣе*; только годъ  
 Меня *любила Маріула*.  
 Однажды, близъ *Кагульскихъ* водъ  
 Мы *чуждый* таборъ *повстрѣчали*.—  
 Ушла за ними *Маріула*,  
 Я мирно *спалъ*; заря *блестула*,

ной радости; это чувство сладостно мирить его съ міромъ и Божествомъ; самъ онъ выпускаетъ изъ клѣтки плѣнную птичку, согласуя свою душу съ небеснымъ закономъ вольности и дорожа волею каждаго отдѣльнаго творенія Божія. Съ какимъ-то ясно-видѣніемъ почувствовалъ онъ, при созданіи второго

---

*Проснулся я: подруги нѣтъ!  
Ищу, зову—пропаль и слѣдъ...  
— Клянусь, и тутъ моя нога  
Не пощадила бы злодѣя;  
Я въ волны моря, не блѣднѣя,  
И беззащитнаго бь толкнулъ;  
Внезапный ужасъ пробужденья  
Свирѣпымъ смѣхомъ упрекнулъ,  
И долго мнѣ его паденья  
Смѣшонъ и сладокъ былъ бы гулъ.  
— Нѣтъ, полно! не боюсь тебя,  
Твои угрозы презираю,  
Твое убійство проклиная.—  
Умри жъ и ты! Умру любя.  
— Или подь юртой остяка,  
Въ глухой разсѣлинѣ утеса...*

Прибавимъ къ этимъ выдержкамъ весь эпилогъ, собирающій основные элементы поэтической гармоніи цѣлаго творенія отъ музыкальнаго представленія „туманности“ воспоминаній, черезъ глухіе отголоски бранныхъ „гуловъ“, до сладостной меланхоліи звука „Маріула“, чтобы завершиться созвучіемъ трагическаго ужаса, которыми дышатъ послѣднія строки:

*И подь издранными шатрами  
Живутъ мучительные сны.  
И ваши сѣни кочевья  
Въ пустыняхъ не спаслись отъ бѣдъ,  
И всюду страсти роковыя,  
И отъ судьбъ защиты нѣтъ.*

изъ названныхъ стихотвореній, всю живую прелесть и мудрую святость невинно-беззаботной, младенчески довѣрчивой къ природѣ и Богу, бездомной, нищей, легкой свободы.

Дохнулъ ли уже самъ поэтъ вольнымъ воздухомъ кочевій или потому и пошелъ дохнуть имъ, что вдохновенно воскресло въ его такъ часто омраченной душѣ еще и это «видѣнне первоначальныхъ чистыхъ дней»,— во всякомъ случаѣ настроеніе «Птички» обращаетъ насъ къ той порѣ 1822 или концу 1821 года, когда Пушкинъ незначительнымъ въ прагматической связи его біографіи, но серьезнымъ по внутреннему опыту личнымъ переживаніемъ могъ измѣрить глубину пропасти, раздѣляющей его байроническое свободолубіе отъ естественной вольности дѣтей природы.

Если своему поэтическому бѣглецу отъ закона, сдружившемуся съ цыганскимъ таборомъ, поэтъ даетъ свое имя въ цыганской его формѣ, не свидѣтельствуемъ ли это о сравненіи двухъ нравственныхъ идеаловъ, которое предстало поэту, во время его кочевыхъ досуговъ и ночлеговъ «подъ издранными шатрами», какъ острый вопросъ личной душевной жизни? И если изображеніе цыганъ въ поэмѣ «Цыганы» кажется идеализованнымъ, несмотря на то, что трезвость безошибочнаго наблюдателя, какимъ былъ Пушкинъ, не вполнѣ измѣняетъ ему даже здѣсь, то, помимо романтической условности поэтическаго рода, имъ избраннаго, нельзя въ этой идеализаціи не усмотрѣть психологическаго момента нравственной самопровѣрки, при которой положительныя стороны предмета, служащаго мѣриломъ, могли естественно представиться наблюденію съ большею яркостью и существенностью,

а несовершенства—показаться случайными и не отличительными признаками; что, несомнѣнно, было лишь благоприятно въ эстетическомъ отношеніи для творенія, задуманнаго въ грандіозно-простомъ, обобщающемъ стилѣ.

## V.

Итакъ, мы различаемъ въ «Цыганахъ» Пушкина три формации, послѣдовательное наслоеніе которыхъ, несмотря на художественную законченность произведенія, внимательному взгляду выдаетъ постепенность его вызрѣванія и хранитъ отпечатокъ моментовъ душевнаго роста художника; такъ что разбираемая поэма не можетъ быть признана непосредственнымъ и внезапнымъ, а потому и внутренне цѣльнымъ изліяніемъ, твореніемъ «aus einem Gusse».

Первою формацией, итогомъ поэтическихъ переживаній кишиневскаго періода, мы считаемъ первоначальное лирическое настроеніе, обусловившее всю музыкальную стихію поэмы, ея пафосъ безпечной вольности, при совершенномъ согласіи хорового начала съ началомъ личнымъ, и, наконецъ, трагическое чувство роковой отчужденности индивидуалиста-мятежника, скитальца Каина, отъ этой естественной гармоніи обоихъ началъ. Вторую формацией, приобрѣтеніемъ одесскаго періода, въ который дано было Пушкину изжить, въ принципъ, свой байронизмъ до конца, мы признаемъ все описательное и романтически повѣствовательное въ поэмѣ, все, что обличаетъ въ ней общую зависимость пушкинской Музы отъ Музы Байрона. Третью формацию составляютъ элементы, въ которыхъ сказы-

вается преодоленіе Байрона и—мы сказали бы—торжество хора надъ утвержденіемъ уединенной воли: слѣдовательно, по преимуществу сцена какъ бы хороваго суда надъ Алеко въ формѣ заключительной рѣчи стараго Цыгана, какъ и эпилогъ поэмы, своими послѣдними строками, похожими на хоровыя заключенія греческихъ трагедій, сообщающій цѣлому резонансъ древней трагедіи рока. Сюда же, по нѣкоторымъ внутреннимъ и внѣшнимъ признакамъ, склонны мы отнести и отступленіе объ изгнаніи Овидія.

Разсказъ объ Овидіи понадобился Пушкину въ экономіи поэмы не только какъ дорогой ему лично лирической мотивъ, или какъ элегическое украшеніе, мечтательная колоритность котораго усиливаетъ настроеніе пустыни и ея младенческихъ обитателей, для коихъ столѣтъя—годы, и годы—вѣка, но и для характеристики стараго Цыгана, хорега и корифея общины, которому именно этотъ разсказъ, во всемъ предшествующемъ сценѣ «суда» теченія поэмы, придаетъ черты какой-то библейской важности и вмѣстѣ младенческой ясности духа. Разсказъ выдержанъ въ родѣ, согласномъ съ заключительною рѣчью старца, тогда какъ его реплики въ бесѣдѣ съ Алеко о невѣрности женской и о любовной ревности, несмотря на ихъ возвышенную прелесть и кроткую мудрость, все еще не содержатъ безусловнаго осужденія всякаго насилія, себялюбивой мстительности и деспотизма. Стилъ разсказа, совершенно соотвѣтствующій концу поэмы, различается отъ стилиа окружающихъ частей своею безыскусственной народностью, простотой и спокойствіемъ, свойственными просвѣтленному познанію вещей, мало того—какимъ-то прикровеннымъ гіератиз-

момъ, вспыхивающимъ въ выраженіяхъ чисто библейскихъ (какъ: «имѣлъ онъ пѣсенъ дивный даръ и голь, шуму водъ подобный»).

Эту третью формацію въ образованіи поэмы мы въ правѣ отнести къ тому времени, когда поэтъ уединяется въ селѣ Михайловскомъ и одновременно работаетъ, кромѣ «Онѣгина», надъ завершеніемъ «Цыганъ» и первыми сценами «Бориса Годунова». Хронологическая близость этого завершенія въ эпохѣ созданія 4-ой сцены «Годунова» (сцены въ Чудовомъ монастырѣ) позволяетъ намъ осмыслить внутреннюю связь, объединяющую первый замыселъ лѣтописца съ окончательнымъ поворотомъ поэмы къ преодолѣнію байроническаго индивидуализма. Связь дана основнымъ настроеніемъ, овладѣвшимъ душою поэта въ первую пору его заточенія: это было настроеніе духовнаго трезвенія и смиренномудрой отрѣшенности. И слова, набросанныя въ черновой рукописи сцены между Пименомъ и Григоріемъ: «приближаюсь къ тому времени, когда перестало земное быть для меня занимательнымъ» \*), кажутся намъ не только помѣтой, опредѣляющей планъ изображенія личности лѣтописца, но на половину лирическимъ изліяніемъ, автобіографической вѣхой, оставленной художникомъ посреди матеріаловъ его творчества. Такъ, между старымъ Цыганомъ и Пименомъ устанавливается прямое отношеніе, объясняющее не только общія внутреннія особенности того и другого характера, но и замѣтную родственность художественной манеры въ ихъ поэтической обрисовкѣ и словесномъ воплощеніи.

---

\*) Анненковъ, Матеріалы (стр. 141, 143).

## VI.

Поэма была закончена. Ея завершенію поэтъ посвятилъ много творческаго жара и художнической сосредоточенности. Онъ создалъ наиболѣе зрѣлое изъ большихъ произведеній, дотолѣ имъ написанныхъ. Взыскательный художникъ могъ быть доволенъ; и мощно растущему самосознанію поэта были открыты и величіе его замысла, превосходящаго своей глубиной все прежде завершенное, и гармоническое осуществленіе задуманнаго. Но въ то же время поэма была переходомъ отъ прежняго къ чему-то новому и еще не вполне выясненному ни для самого поэта, ни, въ особенности, для тѣхъ, кому онъ пѣлъ. Между тѣмъ, Пушкинъ привыкъ нравиться, и казаться себѣ самому общепонятнымъ, для всѣхъ безусловно вразумительнымъ. Онъ могъ жаловаться на холодность толпы, на ея неспособность раздѣлять его лирической пылъ, его священный восторгъ. Но, по завершеніи «Цыганъ», онъ впервые оказался не до конца понятнымъ себѣ самому.

Дѣло шло не о лирической настроенности, а о нѣкоторомъ внутреннемъ кризисѣ и поворотѣ, существо котораго было непостижимо, неясно самому тому, кто превыше всего цѣнилъ и любилъ живую ясность. Онъ словно куда-то позвалъ, но самъ не зналъ—куда. Не прочь ли отъ «жизни», отъ воплощенной дѣйствительности конкретныхъ людей и наличныхъ, реальныхъ условій существованія? Художникъ, принимающій трагедію только какъ художникъ — не какъ человѣкъ, привелъ къ общей трагической антиноміи

запросовъ правой жизни, которая должна быть, но которой нѣтъ, и законовъ жизни не должной, но осуществленной; любовникъ ясной красоты заблудился въ туманномъ и какъ бы только мечтательномъ. Отъ байронизма, который былъ оживленъ для Пушкина кровью страсти и ярокъ кровью убійства, не ступилъ ли онъ самъ въ отвлеченный мiръ Ленскаго, который не несправедливо осудилъ \*)?

Пушкинъ чувствовалъ, что расколъ его съ Байрономъ—уже совершившееся внутреннее событіе, и вмѣстѣ не зналъ, почему откололся (какъ не зналъ до конца, и отъ чего откололся), ни куда идти. Его успѣхъ тѣсно былъ связанъ съ увлеченіемъ современниковъ Музою Байрона, или, точнѣе, ослѣпительнымъ и дерзкимъ ея уборомъ. Скоро, правда, художникъ опережая толпу, опредѣленно узналъ, куда идти: въ народность, въ старину, въ живую, данную дѣйствительность, «ins volle Menschenleben». Но высшіе, чѣмъ само художество, запросы вѣщаго поэта остались неразрѣшенными; едва забрезжило, подсказанное пророчественнымъ вдохновеніемъ, нѣчто далекое и чистое, какая-то религія въ глубинѣ зримаго мiра; но далекій, полу-разслышанный и все-же настойчивый

---

\*) Выраженіе этого недоумѣнія мы находимъ и въ современной поэту критикѣ. П. Кирѣевскій пишетъ въ „Моск. Вѣстникѣ“ 1828 г. (Зелинскій, Крит. лит. о Пушкинѣ, изд. 3, II, стр. 132): „Подумаешь, авторъ хотѣлъ представить золотой вѣкъ, гдѣ люди справедливы, не зная законовъ,—гдѣ все свободно, но ничто не нарушаетъ общей гармоніи... Цыганскій бытъ привлекаетъ сначала нашу мечту, но, при первомъ покушеніи присвоить его нашему воображенію, разлетается въ ничто, какъ туманы Ледовитаго моря“.



призывъ породилъ только случайные отклики поэта-эхо, пугливое и бесплодное желаніе исправиться и остепениться, въ смыслѣ подчиненія своего геніальнаго произвола и мятежа человѣческимъ и признаннымъ нормамъ, да мгновенія душевнаго ужаса, когда безмолвное воспоминаніе медленно развиваетъ предъ человекомъ, въ пустынѣ глухой полночи, свой длинный свитокъ.

Смутная тревога и странная неувѣренность овладѣли Пушкинымъ настолько, что кажется, будто онъ боится за свою новую поэму; онъ не только отлагаетъ ее обнародованіе, но избѣгаетъ и друзьямъ сообщать ее иначе, какъ въ отрывкахъ \*). Вскорѣ, однако, ему

---

\*) Переписка (ред. Саитова) №№ 121, 124.—25 января 1828 г. Пушкинъ пишетъ Вяземскому (Переписка № 122): „Я, кажется, писалъ тебѣ, что мои *Цыганы* никуда не годятся; не вѣрь — я совралъ — ты будешь ими очень доволенъ“. Въ концѣ января Бестужеву (№ 125): „Рылѣевъ доставитъ тебѣ моихъ *Цыгановъ*. Пожюри моего брата, зато что онъ не сдержалъ своего слова: я не хотѣлъ, чтобы эта поэма извѣстна была раньше времени. Теперь нечего дѣлать: принужденъ ее напечатать, пока не растаскаютъ ее по клочкамъ“. Въ февралѣ 1825 г. Рылѣевъ благодарить Пушкина за „прелестный“ отрывокъ изъ „Цыганъ“ и совѣтуетъ поспѣшить изданіемъ неизвѣстной публикѣ, но уже шумѣвшей и нетерпѣливо ожидаемой поэмы (Переписка № 127). И тогда же Пушкинъ обѣщаетъ брату Льву (№ 128): „*Цыгановъ*, нечего дѣлать, перепишу и пришлю къ вамъ, а вы ихъ тисните“. А 19 февраля упрекаетъ Муханова, въ письмѣ къ Вяземскому (№ 130): „Онъ безъ спросу взялъ у меня начало *Цыгановъ* и выпустилъ его по свѣту. Варвары! Вѣдь это кровь моя, вѣдь это деньги! Теперь я долженъ *Цыгановъ* распечатать, а вовсе не во время“. Все же поэтъ медлитъ, и Рылѣевъ въ мартѣ торопитъ его (№ 136). Въ апрѣлѣ (№ 152) онъ же сообщаетъ впечатлѣнія отъ прочтенной Л. С. Пушкинымъ поэмы; Рылѣевъ слышитъ ее

представилась возможность убѣдиться, что его высшія и ему самому еще не выяснившіяся стремленія непоняты въ такой мѣрѣ, которая обезпечивала ему полную безопасность разоблаченія его поэтической работы. Молва о необычайной красотѣ послѣдняго законченнаго имъ произведенія упредила самое появленіе его въ свѣтъ; то, что стало изъ поэмы общеизвѣстнымъ, окончательно упрочило эту славу; отзывы друзей были восклицаніями восторга; новое и сомнительное въ смѣломъ и вѣщемъ твореніи вовсе не было замѣчено. Въ маѣ 1825 г. Жуковскій пишетъ въ Михайловское: «Я ничего не знаю совершеннѣе по слогу твоихъ *Цыганъ*. Но, милый другъ, какая цѣль? Скажи, чего ты хочешь отъ своего генія? Какую память хочешь оставить о себѣ отечеству, которому такъ нужно высокое? Какъ жаль, что мы розно». На что Пушкинъ съ естественною досадою отвѣчаетъ правымъ провозглашеніемъ автономіи искусства, единственно умѣстнымъ въ случаяхъ такой глухоты имѣющихъ уши слышать и не слышащихъ: «Ты спрашиваешь,

---

уже въ четвертый разъ; все, что онъ „придумалъ“ въ смыслѣ критическихъ возраженій, сводится къ тому, что „характеръ Алеко нѣсколько униженъ“, ибо приличнѣе ему быть, напримѣръ, кузнецомъ, чѣмъ водить медвѣдя; кромѣ того, Рылѣевъ усматриваетъ „небрежность“ слога въ „началѣ“ и осуждаетъ гіератическое „рекѣ“, вводящее заключительныя слова стараго Цыгана. Въ „Полярной Звѣздѣ“ появляется, наконецъ, отрывокъ поэмы, и въ маѣ Раевскій-сынъ пишетъ Пушкину (№ 159): „votre fragment — — est, peut-être, le tableau le plus animé, du coloris le plus brillant que j'aie jamais lu dans aucune langue“, — убѣждая его дать въ руки публики все произведеніе.

какая цѣль у *Цыгановъ*? Вотъ на! Цѣль поэзіи—поэзія... *Думы* Рылѣева и цѣляютъ, а все невпопадъ» \*).

Тѣмъ не менѣе, Пушкинъ продолжаетъ оттягивать появленіе поэмы, которая, по его словамъ, ему «противѣла», потому что о ней заговорили \*\*). Онъ стыдится ея предъ литературными консерваторами и классиками, но недоволенъ и восторгами романтиковъ, не различающихъ въ ней первой попытки высвобожденія изъ-подъ власти ходячихъ цѣнностей, штемпелеванныхъ фальшивою маркою «байронизма»; впрочемъ, и самъ не склоненъ почестъ эту попытку удавшеюся — такъ неувѣренъ онъ въ своемъ новомъ словѣ — и не уважаетъ своего творенія, относя его къ категоріи модно-байроническихъ \*\*\*).

Въ 1827 году, наконецъ, поэма дѣлается достояніемъ публики, и вспыхиваетъ борьба критической мысли вокругъ новаго произведенія, — медленный процессъ усвоенія общественнымъ сознаниемъ высокаго поэтического завѣта. Этотъ процессъ обнимаетъ собою

\*) Переписка №№ 162, 166. Срв. отзывъ Вяземскаго (ib. № 189): „Ты ничего жарче этого еще не сдѣлалъ... Это, кажется, полнѣйшее, совершеннѣйшее, оригинальнѣйшее твое твореніе“.

\*\*\*) Переписка № 206 (сентябрь 1825 г.). Правда, уже въ іюль онъ поручилъ было представить поэму въ цензуру (№ 181).

\*\*\*) 4 декабря 1825 г. (Переписка № 222). Пушкинъ пишетъ Катенину, классику, на его совѣтъ издать „*Цыгановъ*“ (ib. № 218): „Мнѣ, право, совѣстно, что тебѣ такъ много наговорили о моихъ *Цыганахъ*. Это годится для публики, но тебѣ я надѣюсь представить что-нибудь болѣе достойное твоего вниманія“. — Плетневу, въ мартѣ 1826 г., поэтъ предлагаетъ (Переп. № 242): „Знаешь ли? Ужъ если печатать что, такъ возьмемся за *Цыгановъ*... А то, всякій разъ, какъ я объ нихъ подумаю или прочту слово въ журн., у меня кровь портится“.

періодъ русскаго духовнаго развитія отъ эпохи спора между романтиками и классиками до тѣхъ торжественныхъ дней, когда пророчествованіе Достоевскаго разоблачило впервые внутренней смыслъ вдохновеннаго творенія и въ образѣ, который былъ только поэтическимъ образомъ для поколѣній старѣйшихъ, открыло вѣщій символъ. Но задачею первой критики была начальная и поверхностная эстетическая оцѣнка «Цыганъ» и предварительное выясненіе вопроса о самобытности поэмы, о степени ея оригинальности или подражательности. Прежде всего, должно было рѣшить вопросъ о зависимости отъ Байрона: и раньше, чѣмъ мы рассмотримъ, какъ судили объ этомъ современники, намъ предлежитъ подвергнуть тотъ-же вопросъ особенному изслѣдованію, при помощи болѣе точныхъ результатовъ, добытыхъ новѣйшими изученіями.

## VII.

Прикосновеніе къ поэзіи Байрона было нужно Пушкину для преодоленія, точнѣе—просто и только расширенія той идейной и формальной сферы культурныхъ интересовъ, эстетическихъ оцѣнокъ и умственныхъ предрасположеній, въ которой онъ воспитался и которая наиболѣе отвѣчала глубочайшимъ потребностямъ его личности; мы разумѣемъ французскій XVIII-ый вѣкъ.

Ясность, четкость и замкнутость образовъ, легкость, грація и веселость вымысла, опредѣлительность и подчасъ разсудочность мысли, любовь къ pointe, вѣрность премственному канону формы, весь строй, вся мѣра, все остроуміе пушкинской поэзіи тѣсно свя-

заны съ этимъ духовнымъ наслѣдіемъ. За него держалось все, что было въ Пушкинѣ умственно консервативнаго; а былъ онъ по природѣ консерваторъ и лишь временно и какъ-бы случайно революціонеръ, въ какой бы области ни наблюдали мы его міросозерцаніе и самоопредѣленіе. Пушкинъ унаслѣдовалъ и пристрастіе вѣка, при концѣ котораго онъ родился, къ анекдоту. «Евгеній Онѣгинъ»—распространенный анекдотъ. Анекдотическая заостренность иногда обращается въ мораль, какъ въ томъ же «Онѣгинѣ». Методъ Пушкина, при созданіи большей части стихотвореній, французскій и «классическій»: Пушкинъ, именно какъ сынъ XVIII вѣка,—великій словесникъ, ибо убѣжденъ, что все въ поэзіи разрѣшимо словесно. Изъ полного отсутствія сомнѣній въ адекватности слова проистекаетъ живая смѣлость простодушной живописи. Часто кажется, что поэтъ вовсе не подзрѣваетъ оттѣнковъ и осложненій. Что значать эти очень простыя и скупыя слова и очень обычныя, почти неестественно здоровыя и румяныя эпитеты?—непремѣнно ли преодоленіе внутренняго избытка? И подчасъ какъ-то жутко становится отъ пушкинской ясности, отъ пушкинской быстроты. Мы думали: *ars longa*; но у него искусство—*ars brevis*. Такова мощартовская сторона его генія, взлелѣянная преданіемъ XVIII-го столѣтія, и именно французскимъ преданіемъ; не даромъ юноша Пушкинъ съ увлеченіемъ хвалитъ Вольтѣра-поэта.

Но отъ односторонняго вліянія этихъ воспоминаній нужно было освободиться; и такъ какъ нѣмецкая поэзія была Пушкину въ общемъ чужда, онъ естественно искалъ приблизиться къ пониманію своего времени и

«стать съ вѣкомъ наравнѣ» чрезъ посредство поэзіи англійской; а здѣсь неизбежно было ему встрѣтиться съ общимъ «властителемъ думъ» эпохи—съ Байрономъ. Онъ не замедлилъ стать, отвлеченно и поверхностно, мятежникомъ, простирая свое рвеніе до «уроковъ чистаго аэизма» и увлеченія гетеріей; но подлиннаго содержанія «міровой скорби» усвоить себѣ не могъ. Зато нарядилъ своихъ героевъ въ байроническій и восточный костюмъ и, если не сумѣлъ вдохнуть въ нихъ истинное дерзновеніе, все-же сдѣлалъ ихъ и несчастными, и гордыми. Важнѣе было, однако, при этомъ прикосновеніи къ міру Байрона, расширеніе внѣшне-поэтическаго діапазона, обогащеніе чисто техническое. Байронъ открылъ Пушкину-художнику много формальныхъ средствъ и пріемовъ, новый ритмъ лирическаго и эпическаго движенія въ ходѣ повѣствованія и въ теченіи рѣчи. Нашъ поэтъ подражаетъ ему и въ обрисовкѣ лицъ и положеній, и въ стилѣ описаній, въ отступленіяхъ и переходахъ, въ паузахъ и позахъ. Формальное изученіе Байрона должно было смѣниться преимущественнымъ изученіемъ Шекспира; но Пушкинъ не терялъ пріобрѣтеннаго; истиннымъ же пріобрѣтеніемъ для него всегда было только формальное, только канонъ стили, въ наиболѣе широкомъ значеніи этого слова. Ибо, когда говорятъ о способности Пушкина «перевоплощаться» подобно Протей, не учитываютъ обычно того обстоятельства, что, отражая чуждыя сферы духа, онъ неизмѣнно уменьшаетъ содержаніе отражаемой идеи, въ совершенствѣ возсоздавая законъ ея воплощенія, ея поэтическую форму.

## VIII.

Другимъ средствомъ выйти въ XIX вѣкъ изъ родныхъ граней XVIII-го вѣка было приобщеніе къ исканіямъ самой французской мысли; и здѣсь особенное значеніе приобретаетъ въ развитіи пушкинской поэзіи Шатобріанъ, на вліяніе котораго было въ новѣйшей критической литературѣ о Пушкинѣ съ энергіей указано \*).

Но высоко цѣнимый Пушкинымъ родоначальникъ французскаго романтизма не былъ стихотворцемъ, и потому прямое воздѣйствіе его на Пушкина труднѣе уловить и опредѣлить, чѣмъ воздѣйствіе Байрона. Поскольку Пушкинъ подчинялся чужому вліянію, онъ познавалъ новый законъ поэтической формы, новый ладъ и строй пѣсенъ. Идеинное содержаніе твореній, служившихъ ему образцами, не раздѣлялось въ его воспріятіи отъ ихъ словеснаго выраженія и ритмическаго движенія; усвоеніе формы естественно обусловливало и нѣкоторое, неполное отраженіе духовныхъ перспективъ, развертывавшихся въ изучаемыхъ твореніяхъ,—воплощенной въ нихъ мысли и одушевившаго ихъ паэоса. Поэтому возможно съ вѣроятностью утверждать лишь косвенное вліяніе типовъ Шатобріана на замыселъ «Кавказскаго Плѣнника» и разбираемой нами поэмы.

Нельзя не видѣть, что въ этой послѣдней характеръ героя, «гордаго человѣка»,—характеръ байронов-

---

\*) В. Сиповскій, „Пушкинъ, Байронъ и Шатобріанъ“. Спб. 1899, стр. 27 и сл.

ской семьи своевольныхъ мятежниковъ противъ общаго закона; этотъ характеръ совершенно чуждъ природѣ Шатобриановыхъ жертвъ міровой скорби—этихъ скитальческихъ, правда, и повсюду бездомныхъ душъ, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, душъ глубоко покорныхъ долго не обрѣтаемому ими и все-же непрестанно призываемому высшему, сверхличному началу. Только самое скитальчество и бѣгство въ пустыни и въ общество первобытныхъ людей устанавливаютъ сходство между Алеко и Ренэ; однако, и здѣсь оба различны, поскольку все устремленіе послѣдняго направлено къ идеалу не зараженной старыми язвами, дѣвственной гражданской культуры, тогда какъ Алеко ненавидитъ всякую культуру и всякую гражданственность. Только ясная кротость и строгая покорность души, умудренной страданіями любви и отреченіемъ примиренной съ божественнымъ закономъ жизни, составляетъ общую черту характеровъ Шактаса и отца Земфиры; но если старый туземецъ саваннъ у Шатобриана всецѣло проникнутъ духомъ христіанства и взираетъ на міръ съ высотъ глубоко усвоенной имъ въ ея основныхъ началахъ религіозно-нравственной философіи, старый Цыганъ Пушкина выражаетъ самобытный синтезъ внутреннихъ опытовъ полудикой общины, отдѣленной отъ міра чужихъ идей и выработавшей исключительно изъ условій своего обособленнаго существованія собственный нравственный законъ и собственное абсолютное представленіе о нерушимой и неприкосновенной свободѣ человѣка.

Эти сопоставленія существенно ограничиваютъ предположеніе о непосредственномъ влияніи повѣстей «Atala» и «René» на поэмъ «Цыганы». Преобладаю-



щимъ является, во всякомъ случаѣ, общее вліяніе духа Байроновой поэзіи,—вліяніе общее потому, что близкой аналогіи замыслу «Цыганъ» у Байрона вовсе нѣтъ. Тѣмъ знаменательнѣе извѣстный параллелизмъ въ рѣшеніи проблемы индивидуализма и свободы у обоихъ поэтовъ: почти одновременно Байронъ писалъ поэму «Островъ», въ которой возславилъ идеаль anarchической вольности невинныхъ дѣтей природы. Сходство результата исканій подтверждаетъ ихъ изначальную однородность: Пушкинъ сдѣлалъ проблему Байрона своей и разрѣшилъ ее самостоятельно.

Такъ, если анализъ поэтическихъ вліяній обнаруживаетъ въ «Цыганахъ» присутствіе извнѣ воспринятыхъ элементовъ, общій итогъ изслѣдованія утверждаетъ оригинальность Пушкина, какъ въ переработкѣ этихъ элементовъ, такъ и въ разрѣшеніи противорѣчій, открытыхъ его предшественниками въ понятіяхъ индивидуализма и свободы. Геній Пушкина, едва прикоснувшись къ этимъ антиноміямъ современнаго ему сознанія, овладѣлъ ихъ философскимъ содержаніемъ неполно и поверхностно, но въ художественныхъ образахъ воплотилъ ихъ съ большею яркостью и большею простотой и намѣтилъ пути ихъ преодоленія болѣе смѣлые и болѣе простые. Вопросъ о «гордомъ человѣкѣ» и общественномъ идеалѣ безвластія и безначалія поставленъ русскимъ поэтомъ прямѣе, чѣмъ поэтами Запада, и отвѣтъ на этотъ вопросъ у него долженъ быть признанъ болѣе опредѣленнымъ и болѣе радикальнымъ, нежели у тѣхъ.

#### IX.

Послѣдовавъ за Байрономъ въ первоначальномъ замыслѣ поэмы и преодолевъ его вліяніе въ творче-

скомъ выполненіи этого замысла, Пушкинъ долго самъ не отдаетъ себѣ отчета въ новизнѣ и цѣнности своего обрѣтенія и только смутно сознаетъ, какъ совершившееся событіе, свое освобожденіе отъ недавняго властителя его поэтическихъ думъ. Общество встрѣчаетъ нетерпѣливо ожидаемое произведеніе необычайными восторгами \*). Критика того времени, въ значительной мѣрѣ отразившая эти восторги \*\*), немедленно поднимаетъ вопросъ объ отношеніи поэмы къ ея первоисточникамъ и разрѣшаетъ его въ общемъ вѣрно: отказывается назвать Пушкина подражателемъ Байрона \*\*\*) и въ то же время ставитъ на видъ его неоспоримую зависимость отъ послѣдняго \*\*\*\*), поскольку онъ «слѣдствіе вѣка и поэзіи байроновской» \*\*\*\*\*), зави-

---

\*) Немногіе протесты, въ родѣ мнѣнія той дамы, которая, по сообщенію самого Пушкина, находила въ поэмѣ только одного честнаго человѣка, а именно, медвѣдя,—конечно, не должны быть приняты въ расчетъ.

\*\*) Зелинскій, Крит. лит. о произвед. Пушкина, изд. 3, т. II, стр. 69, 70, 71 („Лучшее созданіе Пушкина. Ощущенія новыя; впечатлѣнія сильныя... Неужели нѣтъ подражанія? Кажется, рѣшительно нѣтъ“. Моск. Телегр. 1827); 132 („Мастерство стихосложенія достигло высшей степени своего совершенства“. Моск. Вѣст. 1828); 170 („Характеры Земфиры и старца—chefs d'oeuvre“. Сынъ Отеч. 1829) и пр.

\*\*\*) Н. Полевой въ Моск. Тел. 1825 г.—Зелинскій II, стр. 32. И. Кирѣевскій въ Моск. Вѣстн. 1828.—Зелинскій II, стр. 129.

\*\*\*\*) „Вѣроятно, не будь Байрона, не было бы и поэмы Ц. въ настоящемъ ея видѣ“ (Моск. Тел. 1827.—Зелинскій II, стр. 72). „Въ *Цыганахъ*, кто не видитъ байроновской тѣни?“ (Камашевъ въ С. Отеч. 1831 г.—Зелинскій III, стр. 107).

\*\*\*\*\*) Булгаринъ въ С. Отеч. и Сѣв. Арх. 1833 (Зелинскій III, стр. 177).—К. Полевой въ Моск. Тел. 1829 г. (Зелинскій II, стр. 159): „Поэма сія (*Кавк. Штлунникъ*), какъ и другія поэмы Пушкина,

симость, не уменьшающую, однако, самобытности русского художника \*), поскольку поэзія его—«его собственная, не байроновская» \*\*), и байроновскую скорбь онъ «чувствуетъ русскимъ сердцемъ» \*\*\*).

Таково, по крайней мѣрѣ, господствующее и рѣшительное мнѣніе критики 20-хъ и 30-хъ годовъ, котораго не могутъ затемнить и ослабить ни отдѣльныя попытки представить Пушкина сколкомъ съ Байрона \*\*\*\*),

слѣдовавшія за нею, были слѣдствіемъ Байрона, овладѣвшаго на время всѣмъ міромъ. Байронъ—только положилъ на ноты пѣсню своего времени.—По вопросу объ отношеніи „Цыганъ“ къ интеллектуально-нравственнымъ запросамъ вѣка, уже критикъ Моск. Телеграфа въ 1827 г. дѣлаетъ характерное замѣчаніе, что Алеко— „лицо, перенесенное изъ общества въ новѣйшую поэзію, а не изъ поэзіи наведенное на общество, какъ многіе полагаютъ“ (Зелинскій II, стр. 75).

\*) И. Кирѣевскій въ Моск. Вѣстн. 1828 г. (Зелинскій II, стр. 134): „Всѣ недостатки въ *Цыганахъ* завязаны отъ противорѣчія двухъ разногласныхъ стремленій: одного самобытнаго, другого—байроническаго; посему самое несовершенство поэмы есть для насъ залогъ усовершенствованія поэта“.

\*\*) Булгаринъ въ С. От. и Сѣв. Архивѣ 1833 г.—Зелинскій III, стр. 177.

\*\*\*) „Но и тогда уже П. освобождался по временамъ отъ этихъ тяжелыхъ оковъ и гордо и свободно запѣвалъ русскимъ голосомъ, какъ въ *Братьяхъ-Разбойникахъ*, чувствовалъ русскимъ сердцемъ, какъ въ *Цыганахъ*“. (Библ. для Чтенія, 1840 г., т. 39.—Зелинскій, изд. 2, т. IV, стр. 130).

\*\*\*\*) „Блѣденъ и ничтоженъ его *Кавк. Пльнникъ*, нерѣшительны его *Б. Фонтанъ* и *Цыганы*, и легокъ *Онѣгинъ*, русской снимокъ съ лица Донъ-Жуана, какъ Пльнникъ и Алеко были снимками съ Чайльдъ-Гарольдова лица. Все это было вдохновлено Пушкину Байрономъ и пересказано съ французскаго перевода прозою—литографическіе эстампы съ прекраснѣйшихъ произведеній живо-

ни покушенія Надеждина провозгласить его Байроновой пародіей \*). Въ смыслѣ эстетическаго и философскаго изученія эта критика дала немногое, но, быть можетъ, достаточное для первой, еще поверхностной оцѣнки исключительнаго по своей красотѣ и силѣ произведенія; отдѣльныя нападенія на нѣкоторыя частности

---

писи“ (М. Тел. 1833 г.—Зелинскій III, стр. 206). Впрочемъ, критикъ признаетъ, что Пушкинъ дѣлается все „выше и самобытнѣе“, что въ „*Цыганавъ* видна уже мысль“ (стр. 208).

\*) „Его герои, въ самыхъ мрачнѣйшихъ произведеніяхъ его фантазіи, каковы *Братья-Разбойники* и *Цыганы*, суть не дьяволы, а бѣсенята. И ежели иногда случается ему понегодовать на міръ, то это бываетъ просто съ сердцовъ, а не изъ ненависти. Какъ же можно сравнивать его съ Байрономъ?—Пускай спорятъ прочіе: *Б. ли Фонтану* или *Цыганамъ* принадлежитъ первенство между произведеніями Пушкина. По моему мнѣнію, самое лучшее его твореніе есть *Графъ Нулимъ*... Здѣсь поэтъ находится въ своей стихіи, и его пародіальный геній является во всемъ своемъ арлекинскомъ величіи. А *Б. Фонтанъ*, а *Кавк. Пл.*, а *Бр.-Разб.*, а *Цыганы*, а *Полтава*? Это все также пародіи? Безъ сомнѣнія, не пародіи, и тѣмъ для нихъ хуже. Но, между тѣмъ, во всѣхъ ихъ проскакиваетъ болѣе или менѣе характерное направленіе поэта; даже, можетъ быть, противъ собственной его воли. Это, конечно, и не удивительно: привыкши зубоскалить, мудрено сохранить долго важный видъ, не измѣняя самому себѣ, вѣроломныя гримасы прорываются украдкой сквозь личину поддѣльной сановитости“ (Вѣстн. Европы 1829, 8 — Зелинскій, II, стр. 195—198). — „*Нулина*-то и понынѣ читаютъ съ жадностью, а о *Борисѣ* спроси-ка у публики... Правду сказать, Пушкинъ самъ избаловалъ ее своими *Нулиными*, *Цыганами* и *Разбойниками*. Она привыкла отъ него ожидать или смѣха, или джюсти, оправленной въ прекрасныя стишки, которые можно написать въ альбомъ или положить на ноты“. Телескопъ 1831 г.—Зелинскій III, стр. 104.

поэмы не были ни мѣткими, ни прочными по своему влиянію на общее мнѣніе \*).

Амплитуда колебаній критической мысли по вопросу о самобытности поэмы достигаетъ своихъ предѣловъ уже въ концѣ 30-хъ годовъ, когда Фарнгагенъ фонъ-Энзе, подъ еще свѣжимъ впечатлѣніемъ смерти Пушкина, предпринимаетъ трудъ доказать, что онъ, какъ «выраженіе полноты современной русской жизни, въ высокой степени націоналенъ», что «творенія его полны Россіи во всѣхъ отношеніяхъ», что поэзія его, которая «кажется часто подражаніемъ, не будучи таковою»,— «происходитъ изъ собственнаго духа даже въ тѣхъ случаяхъ, въ которыхъ не всегда бываетъ отличительна». По Фарнгагену, поэма «Цыганы»—«одно изъ сильнѣйшихъ и самобытнѣйшихъ созданій Пушкина; она, безъ сомнѣнія, основана на какомъ-нибудь дѣйствительномъ происшествіи; обработка цѣлаго превосходна; въ нѣкоторыхъ мѣстахъ она становится совершенно драматическою; съ каждою строкою усиливается дѣйствіе; проис-

---

\*) Сюда относятся мнѣнія о неумѣстности разсказа объ Овидіи и объ униженности промысла Алеко въ таборѣ; признаніе стиха: „И отъ судьбы защиты нѣтъ“,—„слишкомъ греческимъ для мѣстоположенія“ (послѣ чего, однако, критикъ Моск. Телеграфа за 1827 г. мѣтко замѣчаетъ: „Подумаешь, что этотъ стихъ взятъ изъ какого-нибудь хора древней трагедіи“); осужденіе заключительныхъ словъ Земфиры: „Умру, любя“,—какъ „эпиграмматическихъ“; порицаніе строчки: „И съ камня на траву свалился“,—которое возбудило въ Пушкинѣ гнѣвъ, приводившій въ восторгъ Бѣлинскаго. Прибавимъ, что въ старомъ Цыганѣ критикъ М. Телеграфа (1827 г.) видитъ „безчувственность старика, въ которомъ одна только память еще пріемлетъ впечатлѣнія“.

шествіе проносится подобно грозной бурѣ и оставляетъ за собою ночь и безмолвіе» \*).

Шевыревъ, продолжая мысль И. Кирѣевского, что «всѣ недостатки поэмы зависятъ отъ противорѣчія двухъ разногласныхъ стремленій: одного—самобытнаго, другого—байроническаго»,—утверждаетъ, что «противоположность между существомъ обоихъ поэтовъ была причиною того, что вліяніе Байрона скорѣе вредно было, нежели полезно, Пушкину: оно только нарушало цѣльность и самобытность его поэтическаго развитія». И въ «Цыганахъ» критикъ видитъ «два элемента, которые между собою враждуютъ и сойтись не могутъ»,—замѣчаніе, которое было бы вѣрнымъ, если бы продумано было до постиженія антиноміи, лежащей въ самой основѣ произведенія: но, по мысли критика,—«элементъ Байрона является въ призракахъ идеальныхъ лицъ, лишенныхъ существенной жизни, элементъ же самого Пушкина—въ картинахъ степей бессарабскихъ и кочевого быта» \*\*).

Какъ бы то ни было, благодаря этимъ усиліямъ критической мысли, въ самомъ воспріятіи поэмы, эстетическомъ и философскомъ, началась внутренняя дифференціація: въ большей или меньшей мѣрѣ осознанъ былъ элементъ, привнесенный въ творчество Пушкина извнѣ, и элементъ самостоятельнаго преодоленія этой чуждой стихіи. Поскольку дальнѣйшіе споры о вліяніи Байрона сводились къ количественному опредѣленію того и другого изъ обоихъ сопричастующихъ элементовъ, они

---

\*) Сынъ Отеч. 1839, т. 7 — Зелинскій IV (изд. 2), стр. 108, 110, 120.

\*\*\*) Москвитянинъ 1841 г., 5,39.—Зелинскій IV, стр. 204.

кажутся намъ мало плодотворными. Критики настаиваютъ на разности обоихъ поэтовъ «въ направленіи и духѣ таланта» (по выраженію Бѣлинскаго) и естественно выносятъ впечатлѣніе преобладающей самобытности Пушкина. Они придаютъ этому вопросу большое значеніе, не всегда сознавая отчетливо, что изслѣдованіе вліянія само по себѣ принадлежитъ иной сферѣ разсмотрѣнія художественныхъ произведеній, чѣмъ ихъ эстетическая и философская оцѣнка, и что понятіе оригинальности таланта не совпадаетъ съ понятіемъ его художественно-исторической изолированности.

Бѣлинскій и Чернышевскій, Аполлонъ Григорьевъ и Катковъ, Страховъ и Анненковъ, касаясь роли Байрона въ пушкинскомъ творествѣ вообще, разбираютъ спорный вопросъ (о степени самобытности послѣдняго) именно съ этой точки зрѣнія и въ этихъ предѣлахъ \*). Между тѣмъ важнѣйшимъ по внутреннему значенію моментомъ въ спорѣ было доведеніе выше указанной дифференціаціи до той грани, гдѣ ясно предстало бы постиженіе, что элементъ заимствованный былъ элементъ философской и психологической проблемы, элементъ же самобытный и по преимуществу творческій заключался въ попыткѣ самостоятельнаго рѣшенія этой проблемы. Такъ поставилъ вопросъ только Достоевскій.

---

\*) Сиповскій, „Пушкинъ, Байронъ и Шатобрианъ“, стр. 8 сл. стр. 32: „Байронъ далъ Пушкину образчикъ для героя *Цыганъ*\*. О байронизмѣ Алеко говоритъ и А. Веселовскій, „Запад. вліяніе въ новой русской литературѣ“, изд. 3, стр. 168. По Спасовичу, „Цыганы знаменуютъ выходъ П. изъ области байроновскаго вліянія\* (Соч. II, стр. 323).

## X.

Первою попыткой раскрыть внутренней смыслъ поэмы была критика Бѣлинскаго. Для него «Цыганы» — «произведение великаго поэта», и притомъ поэта, опередившаго свое время. Съ эпохи созданія «Цыганъ», говоритъ Бѣлинскій, «Пушкинъ уже пересталъ быть выразителемъ нравственной настроенности современнаго ему общества и явился уже воспитателемъ будущихъ поколѣній... Поэма заключаетъ въ себѣ глубокую идею, которая большинствомъ была совѣмъ не понята, а немногими людьми, радушно привѣтствовавшими поэму, была понята ложно».

Какова же эта идея, по мнѣнію Бѣлинскаго?— «Идея *Цыганъ* вся сосредоточена въ героѣ... Въ Алеко Пушкинъ хотѣлъ показать образецъ человѣка, который до того проникнутъ сознаниемъ человѣческаго достоинства, что въ общественномъ устройствѣ видитъ одно только униженіе и позоръ этого достоинства». Увѣривъ насъ, что именно это «хотѣлъ Пушкинъ изобразить въ лицѣ своего героя», Бѣлинскій ищетъ далѣе убѣдить читателя, что поэтъ «не успѣлъ» въ исполненіи своего предназначенія. «Желая и думая изъ этой поэмы создать апоэозу Алеко, какъ поборника правъ человѣческаго достоинства, поэтъ вмѣсто этого сдѣлалъ страшную сатиру на него и на подобныхъ ему людей, изрекъ надъ нимъ судъ неумолимо трагической и вмѣстѣ съ тѣмъ горько иронической». Ясно, что при такомъ несоотвѣтствіи замысла и исполненія, невозможнымъ оказывается, въ конечномъ счетѣ, усмотрѣть въ поэмѣ иное, чѣмъ «только могучій порывъ къ истинно-



художественному творчеству, но еще не полное достиженіе желанной цѣли стремленія».

Алеко, по Бѣлинскому, — «обладающій такою силой жечь огнемъ устъ своихъ», — долженъ быть «существомъ высшаго разряда, — исполненнымъ свѣтлаго разума и пламенной любви къ истинѣ, глубокой скорби объ униженіи человѣчества». На самомъ дѣлѣ онъ не таковъ: «сердцемъ Алеко овладѣваетъ ревность». Далѣе, критикъ разсматриваетъ ревность какъ «страсть, свойственную людямъ по самой натурѣ эгоистическимъ, или людямъ неразвитымъ нравственно». Надѣливъ Алеко, который никогда не дѣлалъ тайны изъ того, что для *себя* хотѣлъ воли, миссіей «мученичества» за «высшія, недоступныя толпѣ откровенія», Бѣлинскій негодуетъ, не видя въ «героѣ убѣжденій» простой гуманности въ томъ смыслѣ, въ какомъ это понятіе стало руководящею этической нормой передового русскаго общества въ теченіе трехъ слѣдующихъ десятилѣтій.

Читая разсужденія о томъ, что «человѣкъ нравственно развитой любить спокойно, увѣренно, потому что уважаетъ предметъ любви своей» и т. д., естественно усомниться: неужели Пушкинъ «сказалъ въ самомъ дѣлѣ» только это и именно это, хотя «думалъ сказать» нѣчто иное, — такъ какъ «непосредственно творческій элементъ въ Пушкинѣ былъ несравненно сильнѣе мыслительнаго, сознательнаго элемента», — неужели въ самомъ дѣлѣ Пушкинъ попытался провозгласить поэтическую безнравственность, а «сказалъ» — прозаическую мораль? Не потому ли, напротивъ, поэма является «страшнымъ, поразительнымъ урокомъ нравственности», по признанію самого Бѣлинскаго, — что

урокъ этотъ преподанъ въ ней изъ устъ кроткой свободы и запечатлѣнъ святою покорностью страданія, и такъ непохожъ на головные уроки просвѣтительнаго доктринерства?

Въ связи съ узостью общей оцѣнки, и отдѣльныя сужденія Бѣлинскаго о частностяхъ поэмы обнаруживаютъ недостаточное проникновеніе въ таинство ея красоты. Такъ какъ онъ, морализируя, видитъ въ Алеко только «чудовищный эгоизмъ», воспріятіе трагическаго, естѣственно, ослаблено; слова: «и отъ судебъ защиты нѣтъ» — утрачиваютъ свой страшный смыслъ. Старый Цыганъ, по словамъ Бѣлинскаго, «способствуетъ, *самъ того не зная*, преподаванію намъ великаго урока»; и если читатель недоумѣваетъ, какъ мужъ Маріулы и отецъ убитой Земфиры можетъ самъ не знать, чему онъ учитъ, надъ трупомъ дочери, ея убійцу, «гордаго человѣка», — то критикъ уже поучаетъ: «Несмотря на всю возвышенность чувствованій стараго Цыгана, онъ — не высшій идеаль человѣка: этотъ идеаль можетъ реализоваться только въ существѣ сознательно-разумномъ, а не въ непосредственно-разумномъ, не вышедшемъ изъ-подъ опеки у природы и обычая, — иначе развитіе человѣчества черезъ цивилизацію не имѣло бы никакого смысла, — бываютъ собаки одаренныя»... и пр. Sic!

Критикъ воленъ предпочитать кованный и вѣскій стихъ «Полтавы» напѣвно-нѣжному стиху «Цыганъ»; но свысока называть «погрѣшностями въ слогѣ» особенности словесной формы, художественная преднамѣренность и расчетъ которыхъ ему непонятны, есть ошибка эстетическаго сужденія. Глаголь «рекъ», передъ заключительною рѣчью старца, очевидно, приго-

товляетъ слушателя къ чему-то чрезвычайно торжественному и священному; для Бѣлинскаго онъ просто «отзывается тяжелою книжностью». «Издранные шатры» критикъ свободно поправляетъ въ «изодранные». Стихи: «медвѣдь, бѣглець родной берлоги, косматый гость его шатра»,—кажутся ему «ультраромантическими»: почему-де онъ «бѣглець»? почему—«гость»? Но, вѣдь, и Алеко—гость шатровъ и бѣглець изъ человѣческихъ берлогъ, обитаемыхъ такими же звѣрями какъ онъ самъ (ибо гордый человѣкъ—звѣрь въ мирномъ таборѣ): символизмъ пушкинскихъ метафоръ прозраченъ. Бѣлинскій именно не понимаетъ, что Алеко съ самаго начала задуманъ и представленъ не какъ герой и апостоль просвѣтительной или гуманной общественной идеи (зачѣмъ бы тогда и бѣжалъ онъ отъ просвѣщеннаго общества?),—но какъ своевольникъ, мятежникъ, волкъ въ стадѣ, уединенный и ожесточенный индивидуалистъ и ин-нормалистъ, незаконникъ въ принципѣ и по совѣсти, абсолютистъ страстей.

Основоположительное значеніе критики Бѣлинскаго заставило насъ подробно рассмотреть его сужденія о разбираемой поэмѣ; и каковы бы ни были въ нашихъ глазахъ недочеты этой критики, мы должны признать всю правильность окончательнаго опредѣленія идеи «Цыганъ», которое мы находимъ въ слѣдующихъ словахъ 7-ой главы критическаго опыта «о сочиненіяхъ А. С. Пушкина»: «Замѣтьте этотъ стихъ: *ты для себя лишь хочешь воли*,—въ немъ весь смыслъ поэмы, ключъ къ ея основной идеѣ».

## XI.

Послѣ Бѣлинскаго русская критика не сказала ничего новаго и значительнаго о «Цыганахъ» — до рѣчи Достоевскаго въ пушкинскіе дни 1880 года \*). Произведеніе, посвященное проблемѣ индивидуализма и міровой скорби, не привлекало къ себѣ вниманія въ ту пору, когда, при общемъ ослабленіи интереса къ пушкинскому творчеству, русская мысль сосредоточилась на вопросахъ морали общественной и скорби гражданской. И самъ Достоевскій предпринимаетъ разсмотрѣніе «Цыганъ» съ общественной точки зрѣнія; но эта точка зрѣнія опредѣляется взглядомъ на религиозное призваніе русскаго народа и потому является у Достоевскаго существенно иною, чѣмъ у его предшественниковъ, уже разглядѣвшихъ въ Алеко заблудившійся типъ отвлеченнаго и нецѣльнаго про-

---

\*) Такъ, по Каткову, первыя поэмы Пушкина „внутренняго безотносительнаго достоинства, за исключеніемъ нѣкоторыхъ мѣстъ, особенно въ *Цыганахъ*, не имѣютъ. Имъ не достаетъ высшаго условія художественности: индивидуальности изображеній... Въ *Цыганахъ* и первыхъ главахъ *Евгенія Онегина* видимъ — большую зрѣлость представленія. Мысль въ этихъ произведеніяхъ, очевидно, свободнѣе и зорче... Герои этихъ поэмъ представляютъ собой только-что пробудившуюся потребность жить собственнымъ сердцемъ и умомъ; они хотятъ держаться на своихъ ногахъ, быть нравственными единицами, но остаются еще при самыхъ скудныхъ элементахъ сознанія... Алеко бѣжитъ изъ города въ степь отъ мучительныхъ сновъ сердца, тамъ ищетъ свободы отъ страстей, но увлекается новыми страстями и возмущаетъ не очень завидный миръ цыганской вольности. Что бы такое могло изъ него выйти, право, не знаемъ“ (Русскій Вѣстникъ 1856 г. Зелинскій VII, изд. 2, стр. 154, 164—166).

теста противъ дурной общественной дѣйствительности, или у современныхъ Достоевскому либеральныхъ противниковъ его проповѣди о «пророческомъ» значеніи пушкинской поэзіи для нашего національнаго самосознанія. Это обусловило новыя проникновенія въ историческую роль и въ религіозно-общественный смыслъ изслѣдуемаго творенія.

Какъ замѣчено было выше, Достоевскій первый отвѣтилъ на вопросъ о байронизмѣ въ «Цыганахъ» утвержденіемъ за Пушкинымъ заслуги самобытнаго рѣшенія байроновской проблемы. Выводя отъ Алеко типъ русскаго «скитальца»,—«отрицательный типъ нашъ, человѣка безпокоящагося и непримиряющагося, Россію и себя самого, т. е. свое же общество, отрицающаго, дѣлать съ другими не желающаго и искренне страдающаго» \*),—Достоевскій съ силой указываетъ на «чрезвычайную самостоятельность» пушкинскаго гения. «Въ подражаніяхъ»,—говоритъ онъ,—«никогда не появляется такой самостоятельности страданія и такой глубины самосознанія, которыя явилъ Пушкинъ, напримѣръ, въ *Цыганахъ*... Не говорю уже о творческой силѣ и о стремительности, которой не явилось бы столько, еслибъ онъ только лишь подражалъ. Въ типѣ Алеко сказывается уже сильная и глубокая, совершенно русская мысль... Въ Алеко Пушкинъ уже отыскалъ и гениально отмѣтилъ того несчастнаго скитальца въ родной землѣ, того историческаго русскаго страдальца, столь исторически необходимо явившагося

---

\*) „Объяснительное слово по поводу рѣчи о Пушкинѣ“ (Дневникъ Писателя, августъ 1880 г.).

въ оторванномъ отъ народа обществѣ нашемъ. Отыскаль же онъ его, конечно, не у Байрона только. Типъ этотъ вѣрный и схваченъ безошибочно, типъ постоянный и надолго у насъ, въ нашей русской землѣ, поселившійся».

Итакъ, Пушкинъ, по Достоевскому, заимствуя у Байрона отвлеченную тему, ознаменовалъ ею конкретную особенность русской жизни; съ общекультурной проблемой связалась у него частная и особенная проблема нашей общественности. Такъ какъ литературный типъ «скитальца» отъ «гордаго человѣка» — Алеко до «не приѣмлющаго міръ» Ивана Карамазова несомнѣненъ, въ смыслѣ своей исторической достовѣрности, и впервые ощутительно означается именно въ героѣ «Цыганъ», то нельзя не признать вмѣстѣ съ Достоевскимъ, что такое воспріятіе западной идеи нашимъ поэтомъ было, само по себѣ, поистинѣ глубоко самобытно.

Но Пушкинъ, по Достоевскому, не останавливается на перенесеніи общекультурной проблемы въ планъ русской дѣйствительности: онъ почерпаетъ въ глубинѣ русскаго духа и самобытныя нормы ея рѣшенія. «Нѣтъ», — съ энергіей восклицаетъ Достоевскій, — «эта гениальная поэма не подражаніе! Тутъ уже подсказывается русское рѣшеніе вопроса, проклятаго вопроса, по народной вѣрѣ и правдѣ. Смирись, гордый человѣкъ, и прежде всего сломи свою гордость; смирись, праздный человѣкъ, и прежде всего потрудись на родной нивѣ, — вотъ это рѣшеніе по народной правдѣ и народному разуму».

## XII.

Сличая это рѣшеніе съ подлиннымъ свидѣтельствомъ поэмы, нельзя не видѣть, что оно на половину принадлежитъ самому Достоевскому, хотя послѣдній настаиваетъ преимущественно на тѣхъ чертахъ, которыя привнесены имъ самимъ въ истолкованіе пушкинскаго завѣта. «Смирись, гордый человѣкъ»—есть дѣйствительная мысль Пушкина; но ни о «праздномъ человѣкѣ», ни о «родной нивѣ» поэтъ, явно, не думалъ. Далеко было отъ него и представленіе о томъ, что мудрость кочевого табора можетъ совпадать съ нашею народною мудростью, незаконная свобода цыганства съ нравственными устоями нашей «правды народной». Можно сказать, что старый Цыганъ учитъ Алеко какой-то свободной и возвышенно-кроткой религіи; но какое примѣненіе этой религіи, какое воплощеніе ея духа избереть слушающій—это не подсказано содержаніемъ преподаваемаго урока: онъ выдержанъ отвлеченно, какъ независимою отъ условій данной дѣйствительности является въ своей вселенской всеобщности истинная религіозная идея.

Здѣсь Достоевскій слишкомъ узко понялъ Пушкина; если бы онъ принялъ его обрѣтеніе во всей вольной широтѣ его,—широтѣ, до которой не возвышался Байронъ,—новою опорой стало бы это постиженіе для его ученія объ идеѣ всечеловѣчества, какъ нашей національной идеѣ. Поистинѣ, Пушкинъ добылъ самобытное и русское рѣшеніе «проклятаго вопроса»; но это рѣшеніе не имѣетъ ничего общаго

съ историческимъ укладомъ нашей народной жизни ни, въ частности, съ «трудомъ на родной нивѣ», т. е. въ эмпирическихъ условіяхъ нашего религіознаго, нравственнаго и бытового уклада.

Скиталець, именно въ мѣру своей вѣрности идеѣ вселенской,—она же есть идея русская,—захочетъ остаться скитальцемъ, сознавать себя бездомнымъ гостемъ чужихъ шатровъ, и какъ бы человѣкомъ не отъ міра сего, равно у себя на родинѣ или на чужбинѣ,—она же въ свѣтѣ религіозной идеи—той, которая освобождаетъ,—уже и не чужбина.

И даже не можетъ опредѣлить себя иначе скиталець, если проникнется завѣтами, которые раскрываетъ Достоевскій въ строгомъ напутствіи пушкинскаго старца изгоняемому изъ общины «гордому человѣку»: «Не внѣ тебя правда, а въ тебѣ самомъ; найди себя въ себѣ, подчини себя себѣ, овладѣй собой,—и узришь правду. Не въ вещахъ эта правда, не внѣ тебя, а прежде всего въ твоёмъ собственномъ трудѣ надъ собою. Побѣдишь себя, усмиришь себя—и станешь свободенъ, какъ никогда и не воображалъ себѣ, и начнешь великое дѣло, и другихъ свободными сдѣлаешь... Не у цыганъ и нигдѣ міровая гармонія, если ты первый самъ ея недостоинъ, злобенъ и гордъ». Именно, не у цыганъ и нигдѣ, не въ границахъ и историческихъ условіяхъ той или другой страны, а тамъ, гдѣ Духъ; Онъ же дышетъ, гдѣ хочетъ.

Недостатокъ толкованія Достоевскаго, по нашему мнѣнію, въ томъ, что онъ выдвигаетъ, несоотвѣтственно съ намѣреніями Пушкина, на первый планъ національно-общественный вопросъ и чрезъ него ищетъ подхода къ религіозному содержанію поэмы, тогда какъ Пуш-



кинъ прямо противопоставляетъ богоборству абсолютно самоутверждающейся личности идею религиозную— идею связи и правды вселенской—и въ этой одной видитъ основу истинной и цѣльной свободы: «птичка Божія не знаетъ ни заботы, ни труда».. Въ религиозномъ рѣшеніи проблемы индивидуализма мы и усматриваемъ величайшую оригинальность и смѣлость пушкинской мысли.

Пушкинъ принимаетъ исканія и притязанія Алеко въ ихъ послѣднемъ, безусловномъ значеніи: личность своеначальна. Что же можно противопоставить этому демоническому самоопредѣленію гордаго человѣка если не антитезу религиозную?

„Прости! да будетъ миръ съ тобою“...

Какою же должна быть эта религиозная антитеза? Шатобрианъ, въ аналогическихъ условіяхъ, прибѣгаетъ къ антитезѣ религиозной *условности*—къ вѣроученію и нравоученію, основаннымъ на церковномъ авторитетѣ. У Пушкина, напротивъ, естественно и самопроизвольно, какъ бы изъ устъ самой матери-Земли, поднимается въ обличеніе уединившейся и превознесшейся личности голосъ религиозной безусловности. На утверженіе своеначалія поэтъ отвѣчаетъ не отрицаніемъ его («смирись», какъ толкуетъ Достоевскій, какъ учитъ Шатобрианъ),—но уже провозглашеніемъ положительнаго религиознаго синтеза: «Наученный горькимъ опытомъ роковыхъ страстей и послѣдняго изгнанія, ты, кто былъ гордь и золь, будь нынѣ впервые и воистину—*свободенъ*».

## XIII.

Взглядъ Достоевскаго на поэму «Цыганъ» еще сохраняетъ замѣтный слѣдъ вліянія Бѣлинскаго. Какъ, по мнѣнію этого, герой поэмы—поборникъ чловѣческихъ правъ, такъ, по Достоевскому, Алеко «въ своемъ фантастическомъ дѣланіи» стремится къ цѣлямъ «всемірнаго счастья». Только «еще не умѣетъ правильно высказать тоски своей: у него все это какъ-то еще отвлеченно, у него лишь тоска по природѣ, жалоба на свѣтское общество, міровыя стремленія..—Тутъ есть немножко Жанъ-Жака Руссо». Но духъ Руссо давно перевоплотился въ исканія Байрона, и въ мрачномъ Алеко ничего не осталось отъ того идиллическаго прекраснодушія, какъ и его индивидуализмъ совершенно противоположенъ закваскѣ «Общественнаго Договора».

Не можетъ Достоевскій, по примѣру своихъ предшественниковъ, не гадать и объ общественномъ положеніи Алеко до бѣгства въ таборъ: «принадлежа, можетъ быть, къ родовому дворянству и даже, весьма вѣроятно, обладая крѣпостными людьми, онъ позволилъ себѣ, по вольности своего дворянства, маленькую фантазію: прельстился людьми, живущими безъ закона, и на время сталъ въ цыганскомъ таборѣ водить и показывать Мишку». Но въ таборѣ проводитъ Алеко до послѣдней катастрофы цѣлыхъ два года и живетъ нищимъ среди нищихъ; мы знаемъ, что онъ «кинулъ» все—утратилъ и положеніе свое, и состояніе, мы знаемъ, что онъ подлинно «изгнанникъ» и «бѣглець», котораго «преслѣдуетъ законъ». Эти факты исклю-

чаютъ разъ на всегда гипотезу о «фантазіѣ» и подмигиванія по поводу «крѣпостныхъ людей». Дѣломъ жизни Алеко отвергъ «блистательный позоръ». И если бы это было не такъ,—не дѣлается ли поэма, прославленная нашими подозрительными по пункту общественной морали критиками, изъ «геніальной»—просто мелкой и смѣшной, какъ эта нарисованная Достоевскимъ «фантазія»?

Достоевскому все еще мерещится общественная «сатира». Если поведеніе Алеко заставляетъ предполагать ее, то искать ее должно въ отношеніи Пушкина къ тѣмъ общественнымъ условіямъ, которыя сдѣлали Алеко врагомъ всякаго общества и врагомъ до конца; но самъ Алеко, какъ типъ, не есть для Пушкина предметъ сатиры, и менѣе всего—сатиры общественной; вина же его, въ глазахъ поэта,—вина трагическая:

И всюду страсти роковыя,  
И отъ судебъ защиты нѣтъ.

Для Достоевскаго Алеко—«отрицательный типъ», потому что онъ—«скиталецъ». Скитальцевъ русскихъ, съ исторической точки зрѣнія, отрицать нельзя; но и оцѣнивать этотъ типъ, какъ непременно отрицательный, также нельзя: поголовное или огульное осужденіе ихъ было бы неправдой. Да и въ самомъ понятіи «скитальца», какъ уже замѣчено было, нѣтъ ничего завѣдомо осудительнаго. Намъ кажется, что было бы правильнѣе назвать этотъ типъ, поскольку онъ является отрицательнымъ, «бѣглецами». Мы произнесемъ этимъ свой судъ надъ «забеспокоившимися», поскольку они виновны въ побѣгѣ и дезертировали отъ жизни, а не боролись честно и стойко. «Бѣглецъ» ли Алеко съ

общественной точки зрѣнія, мы не знаемъ, потому что видимъ одну только часть его жизни и притомъ находимъ его скитальчество съ цыганами послѣдовательно отвѣчающимъ его принципиальному анархическому отрицанію общественнаго строя.

Только лучъ религіозной идеи обличаетъ въ Алеко «бѣглеца», «раба, замыслившаго побѣгъ»—не отъ людей, а отъ себя самого, такъ какъ правды ищетъ онъ не въ себѣ, а внѣ себя, и не знаетъ, что «не въ вещахъ эта правда и не за моремъ гдѣ нибудь, а прежде всего въ собственномъ трудѣ надъ собою». Тотъ, кто «для себя лишь хочетъ воли»,—только мятежный рабъ, или вольноотпущенникъ. Анархія, если она не мятежъ рабовъ, должна утверждаться, какъ фактъ въ планѣ духа \*). Анархическая идея въ планѣ общественности внѣшней отрицаетъ, какъ «отвлеченное начало», самое себя и гибнетъ въ лабиринтѣ безвыходныхъ противорѣчій,—если не полагаетъ основнымъ условіемъ своего осуществленія внутреннее освобожденіе личности отъ себя самой. Подъ этимъ освобожденіемъ мы разумѣемъ такое очищеніе и высвѣтленіе индивидуальнаго сознанія, при которомъ человѣческое я отметааетъ изъ своего самоопредѣленія все эгоистически-случайное и внѣшне обусловленное и многообразными путями «умнаго дѣланія» достигаетъ чувствованія своей глубочайшей, сверхличной воли, своего другого, сокровеннаго, истиннаго я.

#### XIV.

Анархическій союзъ можетъ быть поистинѣ таковымъ только какъ община, проникнутая однимъ выс-

\*) Срв. „Кризисъ Индивидуализма“ (стр. 100 сл.).

шимъ сознаниемъ, одною верховною идеей, и притомъ идеей въ существѣ своемъ религіозной. Такова идеальная община идеальныхъ пушкинскихъ Цыганъ, и только потому осуществляется въ ней истинная вольность. Этотъ глубочайшій анализъ анархическаго идеала опредѣленно намѣченъ въ проникновенномъ твореніи нашего великаго поэта.

Что пушкинскій таборъ—община анархическая, не подлежитъ сомнѣнію: поистинѣ, у кочевниковъ поэмы нѣтъ «законовъ» и «казней». Единственнымъ огражденіемъ общины отъ «убійць» и единственною карою за содѣянное преступленіе служитъ исключеніе изъ ея членовъ того, кто не такъ же «робокъ и добръ», какъ всѣ.

Мы дики; нѣтъ у насъ законовъ;  
Мы не терзаемъ, не казимъ;  
Не нужно крови намъ и стонувъ,—  
Но жить съ убійцей не хотимъ...  
Мы робки и добры душою;  
Ты—золъ и смѣлъ: оставь же насъ.

Прочнѣйшимъ основаніемъ свободы, въ смыслѣ социологическомъ, является, по смыслу поэмы, бѣдность:

Но не всегда мила свобода  
Тому, кто къ нѣгамъ приученъ \*).

Нѣтъ у цыганъ ни поля, ни крова, ни обязательнаго труда, ни властнаго вмѣшательства въ частную жизнь, ни нравственнаго воздѣйствія на чужую волю.

Къ чему? Вольнѣе птицы младость...

---

\*) Ibidem: „Истинная анархія есть безуміе, разрѣшающее основную дилемму жизни: *сытость или свобода*,—рѣшительнымъ избраніемъ свободы“.

Онъ знаетъ истинную свободу—этотъ безпечный  
бродячій мірокъ, гдѣ—

Все скудно, дико, все нестройно,  
Но все такъ живо, безпокойно,  
Такъ чуждо мертвыхъ нашихъ нѣтъ,  
Такъ чуждо этой жизни праздной,  
Какъ пѣснь рабовъ однообразной.

И все это, скудное, дикое и нестройное, но дышащее полною грудью, живетъ и движется въ глубокомъ и мудромъ согласіи воли съ волей, вольности съ вольностью—и общей воли и вольности съ волею Бога, благословляющаго вольность.

Птичка гласу Бога внимлетъ...  
Гляди, подь отдаленнымъ сводомъ  
Гуляетъ вольная луна...

Все это, дикое и нестройное, содержится и строится религиознымъ освященіемъ вольности, изъ котораго расцвѣтаютъ благоухающіе цвѣты благодарности и всепрощенія.

Два трупа передъ нимъ лежали.  
Убійца страшень былъ лицомъ.  
Цыганы робко окружали  
Его встревоженной толпой;  
Могилу въ сторонѣ копали;  
Шли жены скорбной чередой  
И въ очи мертвыхъ цѣловали...  
Тогда старикъ, приближась, рекъ:  
„Оставь насъ, гордый челоуѣкъ!  
Прости! Да будетъ миръ съ тобою!“  
Сказаль,—и шумною толпою  
Поднялся таборъ кочевой  
Съ долины страшнаго ночлега...

Такова естественная вольность и естественная религія пушкинскихъ Цыганъ.

## XV.

Въ двухъ прекраснѣйшихъ своихъ и геніальныхъ поемахъ Пушкинъ противопоставляетъ личность и множественную, коллективную волю: въ «Цыганахъ» и въ «Мѣдномъ Всадникѣ».

Въ первой изъ нихъ личность утверждаетъ себя какъ абсолютная: ибо такова, и только такова, по мысли Пушкина, идея Алеко, который вовсе не какъ «герой убѣждений» и альтруистъ или «искатель всемірнаго счастья» пришелъ въ таборъ, и развѣ лишь—если необходимо связать его съ другими социальными искателями и экспериментаторами нашими — какъ первый (въ литературѣ) изъ «опростившихся» русскихъ людей прошлаго вѣка. Однако, при своемъ абсолютномъ самоутвержденіи, личность эта сама по себѣ только относительна («Но, Боже, какъ играли страсти его послушною душой!..»),— между тѣмъ какъ множественная воля, которая противостоитъ личности, утверждаетъ себя относительной эмпирически, въ смиренной ограниченности своей скудной и беззащитной общины, и все-же является безусловной и сверхчеловѣчески могущественной нравственною мощью своего непреложнаго (ибо согласнаго съ началомъ вселенскимъ) внутренняго закона. Напротивъ, въ «Мѣдномъ Всадникѣ» множественная воля гибнущихъ съ ропотомъ на обречшую ихъ единичную волю людей, въ союзѣ со стихіями, возстаетъ противъ

одного героя, который торжествуетъ, одинъ противъ всѣхъ, надъ людьми и стихіями.

Отчего же въ первой поэмѣ личность побѣждена и какъ бы раздавлена волею множества, а во второй—воля множества личностью? Оттого, что здѣсь личность перестала быть личностью, и человѣкъ обратился въ Мѣднаго Всадника, въ бессмертнаго демона съ тѣломъ изъ мѣди на мѣдномъ конѣ. Оттого, что здѣсь личность совлекла съ себя все относительное и преходящее, и абсолютною утвердила свою сверхличную волю, свое вселенское начало, сильнѣйшее всякой случайной множественности.

Такъ, въ своей посмертной поэмѣ Пушкинъ рѣшаетъ проблему личности въ полномъ согласіи съ тѣмъ произведеніемъ, которое знаменовало впервые его вступленіе въ пору совершенной художественной зрѣлости и окончательное освобожденіе отъ юношескихъ увлеченій идеєю отвлеченнаго индивидуализма.

---



## ПРЕДЧУВСТВІЯ И ПРЕДВѢСТІЯ.

НОВАЯ ОРГАНИЧЕСКАЯ ЭПОХА И ТЕАТРЪ БУДУЩАГО.

### I.

Видѣть ли въ современномъ символизмѣ возвратъ къ романтическому расколу между мечтой и жизнью? Или слышна въ немъ пророческая вѣсть о новой жизни, и мечта его только упреждаетъ дѣйствительность? Вопросъ, такъ поставленный, можетъ возбудить недоумѣнія. Прежде всего: въ какомъ объемѣ принимается терминъ символизма? Поспѣшимъ разъяснить, что не искусство лишь, взятое само по себѣ, разумѣемъ мы, но шире—современную душу, породившую это искусство, произведенія котораго отмѣчены какъ бы жестомъ указанія, подобнымъ протянутому и на что-то за гранью холста указующему пальцу на картинахъ Леонардо да Винчи. Рѣчь идетъ, слѣдовательно, не о пророчественномъ или иномъ значеніи отдѣльныхъ созданій новаго искусства и не объ отдѣльныхъ теоретическихъ утвержденіяхъ новой мысли, но объ общей ориентировкѣ душевнаго пейзажа, о характеристикахъ внутренняго и наполовину подсознательнаго тяготѣнія творческихъ энергій. Итакъ, романтична или пророчественна душа современнаго символизма?

Дальнѣйшія необходимыя разъясненія должны сводиться къ обоснованію поставленной дилеммы. Почему

непремѣнно—или романтизмъ, или пророчествованіе? Отчего не нѣчто третье? Оттого, что только въ этихъ двухъ типахъ духовнаго зиждительства искусство перестаетъ быть успокоенно замкнутымъ въ опредѣленныхъ его понятіемъ границахъ и ищетъ переступить за предѣлы безотносительно-прекраснаго, то становясь глашатаемъ личности и ея притязаній, то возвѣщая судъ надъ жизнью и налагая на нее или, по крайней мѣрѣ, противопологая ей свой законъ. Такъ или иначе, и сознательно ли предписывая пути жизни, или всѣмъ своимъ бессознательнымъ устремленіемъ отрицая ее во имя жизни иной, искусство, въ этихъ двухъ типахъ духовнаго зиждительства, утверждаетъ себя не обособленною сферой культуры, но частью общей культурной энергіи, развивающейся въ формѣ текучей, въ формѣ процесса и становленія, и потому или стремится къ безформенности, или непрестанно разбиваетъ свои формы, не вмѣщая въ нихъ имъ несоразмѣрное содержаніе.

Если постоянный помысль о томъ, что лежитъ за гранью непосредственнаго воспріятія, за естественнымъ кругомъ созерцаемаго феномена, отличителенъ для современнаго символическаго искусства; въ особенности же, если наше творчество сознаетъ себя не только какъ отобразительное зеркало иного зрѣнія вещей, но и какъ преобразующую силу новаго прозрѣнія,—ясно, что оно, столь отличное отъ самодовлѣющаго и внутренне уравновѣшеннаго искусства классическаго, представляетъ собой одинъ изъ динамическихъ типовъ культурнаго энергетизма.

Но почему романтизму мы противопологаемъ пророчествованіе? И развѣ то, что кажется пророчествомъ

мистику, не можетъ быть опредѣлено историкомъ какъ одна изъ формъ романтизма? Намъ представляется умѣстнымъ различить внутренніе признаки обоихъ понятій.

Романтизмъ—тоска по несбыточному, пророчество—по несбывшемуся. Романтизмъ—заря вечерняя, пророчество—утренняя. Романтизмъ—*odium fati*; пророчество—«*amor fati*». Романтизмъ въ спорѣ, пророчество въ трагическомъ союзѣ съ историческою необходимостью. Темпераментъ романтизма меланхолическій, пророчества—холерическій. Невозможное, ирраціональное, чѣдо—для пророчества постулатъ, для романтизма—*rium desiderium*. «Золотой вѣкъ» въ прошломъ (концепція грековъ)—романтизмъ; «золотой вѣкъ» въ будущемъ (концепція мессіанизма)—пророчество.

Это послѣднее—лишь примѣръ. И, чтобы сразу-же успокоить скептиковъ, которые скажутъ: «однако золотой вѣкъ не наступилъ», объяснимся, что подъ пророчествованіемъ мы понимаемъ не непременно точное предвидѣніе будущаго, но всегда нѣкоторую творческую энергію, упреждающую и зачинающую будущее, революціонную по существу,—тогда какъ романтизмъ не имѣетъ и не хочетъ имѣть силы историческаго чадородія, враждуетъ со всякою дѣйствительностью, особенно съ исторически ближайшею, и ждетъ лучшаго отъ невозможнаго возврата былого.

## II.

На вопросъ о томъ, романтична или пророчественна душа современнаго символизма, отвѣтитъ, конечно, только будущее. Мы же судимъ по гадательнымъ признакамъ и по самонаблюденію. Психологія наша—не

психологія романтиковъ. Романтической мечтательности, романтическому томленію мы противопоставляемъ волевой актъ мистическаго самоутвержденія. Романтизмъ, если онъ *только* романтизмъ, — просто маловѣріе; и маловѣренъ онъ потому, что центръ тяжести его вѣры — внѣ его, но и внѣ міра, и онъ не находитъ въ себѣ силы послѣдовать за мистикой «ab exterioribus ad interiora», — внутрь себя отъ всего внѣшняго, чтобы въ глубинахъ внутренняго опыта творческая воля могла сознать себя и опредѣлить, какъ движущее начало жизни.

Характеристична для опредѣленія отношеній между романтизмомъ и мистическимъ пророчествованіемъ маленькая поэма Шиллера: «Путникъ». Скиталець, съ дѣтства покидающій родимый домъ, чтобы отыскать въ концѣ своихъ странствій таинственное «святилище», гдѣ онъ снова обрѣтетъ все отвергнутое имъ, но милое сердцу земное («въ небесной негнѣнности»), имѣетъ Вѣру своимъ «вожатымъ», и Надежда дѣлаетъ ему безконечный и, повидимому, напрасный путь его легкимъ и манящимъ. Стихотвореніе кажется мистическимъ «Pilgrim's Progress», все — до послѣдней строфы, гдѣ обманчивая маска вдругъ сброшена, и мы слышимъ заключительное слово романтика:

И во вѣки надо мною  
 Не сольется, какъ поднесь,  
 Небо свѣтлое съ землею.  
 Тамъ не будетъ вѣчно Здѣсь...

Иначе разрѣшается этотъ вздохъ о недостижимомъ въ родственномъ стихотвореніи Вл. Соловьева: «до полуночи неробкими шагами» будетъ идти путникъ

къ берегамъ тайны и чуда, гдѣ— онъ знаетъ это—его ждетъ и дождется сверкающій огнями, завѣтный храмъ.

Романтизмъ вожделѣетъ предметовъ своего мечта-нія. Мы же призываемъ то, что, быть можетъ, пред-чуемъ какъ нѣчто трагическое. Наша любовь къ грядущему включаетъ въ себя жертвенное отрѣшеніе отъ иного, съ чѣмъ мы связаны тончайшими органическими нитями, задушевыми связями. Романтизмъ имѣетъ одну только душу; пророчество—слишкомъ часто!— двѣ души: одну—сопротивляющуюся, другую—насилъ-ственно влекущую. Пророчество трагично по природѣ. Романтикъ слишкомъ хорошо помнитъ, что его несбы-точное—несбыточно; въ его идеалѣ нѣтъ упора и со-противленія, необходимыхъ для борьбы трагической. Въ міросозерцаніи романтика не жизнь, новая и невѣ-домая, противостоитъ живой дѣйствительности, но жизни противостоятъ сновидѣнія, «*simulacra inania*». Романтизмъ внутренне чуждъ трагизма и потому, пока не кончаетъ капитуляціей передъ дѣйствительностью (и натурализмомъ въ искусствѣ),—такъ любитъ траги-ческую пышность и виѣшній безпорядокъ страстей. Чут-кая же душа пророчества часто боится и медлитъ раз-будить уснувшія бури уже шевелящагося хаоса.

Романтикъ называетъ по имени тѣни своихъ мер-твецовъ, которыя онъ тревожитъ въ ихъ могилахъ. Мы же вызываемъ невѣдомыхъ духовъ. Символы наши— не имена; они—наше молчаніе. И даже тѣ изъ насъ, которые произносятъ имена, похожи на Колумба и его спутниковъ, называвшихъ Индіей материкъ, что вотъ-вотъ выплыветъ изъ-за дальняго горизонта.

## III.

То, о чемъ мы «пророчествуемъ», сводится, съ извѣстной точки зрѣнія, къ предчувствію новой органической эпохи. Для недавно торжествовавшего позитивизма было едва-ли не очевидностью, что смѣна эпохъ «органическихъ» и «критическихъ» закончена, что человѣчество окончательно вступило въ фазу критицизма и культурной дифференціаціи. Между тѣмъ уже въ XIX вѣкѣ рядъ симптомовъ несомнѣнно обнаруживалъ начинающееся тяготѣніе къ реинтеграціи культурныхъ силъ, къ ихъ внутреннему воссоединенію и синтезу.

Однимъ изъ этихъ симптомовъ было выступленіе на міровую арену русскихъ романистовъ. Неудивительно, что кличъ о предстоящемъ возвратѣ эпохи органической (сызнова и по-новому примитивной) прозвучалъ изъ устъ пришельцевъ-варваровъ: Ж.-Ж. Руссо былъ только наполовину варваръ по духу. Однако, и на Западѣ можно было наслѣдить аналогическія устремленія. Такъ въ культурномъ кругѣ нашихъ старшихъ братьевъ среди варваровъ,—у нѣмцевъ,—возникъ Вагнеръ, и за нимъ—Ницше: тотъ—съ призывомъ къ сліянію художественныхъ энергій въ синтетическомъ искусствѣ, долженствующемъ вобратъ въ свой фокусъ все духовное самоопредѣленіе народа; этотъ—съ проповѣдью новой, цѣльной души, для которой (такъ противоположна она душѣ «теоретическаго человѣка», сына эпохи критической!) воля есть уже познаніе, познаніе (въ смыслѣ утвержденія)—жизнь, жизнь—«вѣрностъ і землѣ». Независимо отъ Ницше

Ибсенъ завѣщалъ намъ, «мертвымъ», «воскреснуть»: возсталъ противъ красоты, разбившейся на художества и на отдѣльныя, замкнутыя и обособленныя художественныя созданія, и пророчилъ, что красота вся станетъ жизнью и вся жизнь—красотой.

Идеи общественного переустройства, обусловленныя новыми формами классовой борьбы, несли въ себѣ *implicite* требованіе эпохи органической и предполагали новыя возможности культурной интеграціи. А рядомъ съ ними эволюція нравственнаго сознанія сопровождалась крушеніемъ этики, отлившейся въ разноликія системы внѣшнихъ нормъ, и даже заподозрѣніемъ самой идеи обязанности, — выдвигая на мѣсто прежнихъ ликовъ долга моральный аморфизмъ и адогматизмъ.

Съ кризисомъ нравственныхъ императивовъ открылись необъятныя горизонты мистики, понимаемой какъ свободное самоутвержденіе сверхличной воли въ индивидуумѣ. Индивидуализмъ стремился къ интеграціи личности въ ея переживаніяхъ, уединяя и дифференцируя въ то же время личность въ планѣ общественномъ; но мистическій сверхъ-индивидуализмъ перебрасываетъ мостъ отъ индивидуализма къ принципу вселенской соборности, совпадая въ общественномъ планѣ съ формулой анархіи, поскольку послѣдняя, въ ея чистой идеѣ, представляетъ синтезъ безусловной индивидуальной свободы съ началомъ соборнаго единенія.

Попытки религіознаго синкретизма, попытки введенія въ христіанское сознаніе элементовъ своеобразно преломленнаго въ его средѣ пантеизма, новыя, болѣе духовныя, откровенія идеи теократической,—всѣ эти

разнообразные феномены были симптомами начинающейся интеграции въ сферѣ религіозной. Наконецъ, въ области философіи реакція противъ навыковъ и методовъ мышленія, свойственныхъ эпохѣ критической, сказывается въ преодоленіи самого идеализма и въ тяготѣніи къ примитивному реализму. Не одинъ Ницше чувствовалъ себя роднѣ Гераклиту, нежели Платону; и не лишена вѣроятности догадка, что ближайшее будущее создастъ типы философскаго творчества, близкіе къ типамъ до-сократовской, до-критической поры, которую Ницше называлъ «трагическимъ вѣкомъ» эллинства.

## IV.

Въ кругѣ искусства символическаго, символъ естественно раскрывается какъ потенція и зародышъ миеа. Органической ходъ развитія превращаетъ символизмъ въ миеотворчество. Внутренній необходимый путь символизма предначертанъ и уже предвозвѣщенъ (искусствомъ Вагнера). Но миеъ—не свободный вымыселъ: истинный миеъ—постулатъ коллективнаго самоопредѣленія, а потому и не вымыселъ вовсе и отнюдь не аллегорія или олицетвореніе, но ипостась нѣкоторой сущности или энергіи. Индивидуальный же и не общеобязательный миеъ — невозможность, *contradictio in adiecto*. Ибо и символъ сверхъ-индивидуаленъ по своей природѣ, почему и имѣетъ силу превращать интимнѣйшее молчаніе индивидуальной мистической души въ органъ вселенскаго единомыслія и одиночувствія, подобно слову и могущественнѣе обычнаго слова. Такъ искусство, въ



своемъ тяготѣніи къ миеотворчеству, тяготѣеть къ типу большого, всенароднаго искусства.

Мы пережили свою критическую эпоху, свою эпоху дифференціаціи—тотъ кругъ, когда искусство наше было «интимнымъ». Мы вступили въ кругъ искусства «келейнаго», искусства отшельниковъ, сверхъ-индивидуалистовъ, преодолѣвшихъ въ принципѣ старый индивидуализмъ, внѣшне уединенныхъ, внутренне соединенныхъ съ міромъ, людей не личнаго, а вселенскаго воленія и устремленія въ планѣ личной свободы. Искусство келейниковъ есть уже искусство универсальное, но лишь въ формѣ скрытой энергіи и потенциально. Станутъ ли они органами миеотворчества, т.-е. творцами и ремесленниками всенароднаго искусства? Осуществленіе этой возможности означало бы наступленіе органической эпохи въ искусствѣ. И если бы такая интеграція художественныхъ энергіи осуществилась въ дѣйствительности, она, по внутренней логикѣ своего развитія, выявилась бы и сосредоточилась въ синтетическомъ искусствѣ всенароднаго дѣйства и хорошей драмы.

## V.

Но прежде чѣмъ перейти къ изслѣдованію природы хороваго дѣйства, намъ необходимо бросить взглядъ на проблему архитектуры въ связи съ вопросомъ о возможностяхъ наступленія новой органической эпохи.

Безошибочная индукція увѣряетъ насъ, что каждая органическая эпоха въ исторіи ознаменовывается возникновеніемъ существенно новаго архитектурнаго

стиля. Иначе, впрочемъ, и быть не можетъ, если органическая эпоха характеризуется полною интеграціей художественныхъ энергій: ихъ синтетическое единство отпечатлѣвается въ единомъ стилѣ эпохи, искусствомъ же стиля по преимуществу является зодчество.

Можно ли, однако, предполагать, что въ болѣе или менѣе отдаленномъ будущемъ возникнетъ самостоятельный архитектурный стиль? Правда, допущеніе абсолютно новой культурной эпохи обуславливаетъ собою и допущеніе абсолютно новыхъ культурныхъ потребностей, отпечатокъ которыхъ не можетъ не произвести глубокихъ измѣненій въ формахъ архитектоники. Достаточно указать на постулируемый развитіемъ мѣа и драмы хоръ и хороводъ—музыкально-поэтическіе элементы, предписывающіе зодчеству мотивы круга и кольцеобразнаго огражденія, на примѣръ, круговой колоннады.

Тѣмъ не менѣе, мы склонны думать, что не архитектура статическая отмѣтитъ нарождающуюся органическую эпоху, которая уже не можетъ быть примитивною въ томъ смыслѣ, въ какомъ истинно примитивны были ея историческія предшественницы,—но та динамическая и текущая архитектура, имя которой—Музыка. Недаромъ же музыка преимущественно новое и наше искусство въ хороводѣ искусствъ нашей динамической и текущей культуры. И какъ въ тѣ примитивныя эпохи все творчество было запечатлѣно единымъ архитектурнымъ стилемъ, какъ тогда всѣ его потоки втекали въ священное вмѣстилище храма,—такъ все творчество будущаго будетъ возникать «изъ духа музыки» и вливаться въ ея всеобъемлющее лоно.

Поскольку примитивное искусство было религиозно до своей сердцевины, постольку гіератично было зодчество. Кажется, что архитектура пала съ паденіемъ храма, какъ фетиша. Будущая органическая эпоха не можетъ не быть болѣе одухотворенной, чѣмъ эпохи, ей предшествовавшія: фетишизмъ, этотъ вѣчно живой, глубоко живучій культурный факторъ, не исчезнетъ, но, вѣроятно, предстанетъ въ утонченнѣйшемъ своемъ аспектѣ,—быть можетъ, какъ фетишь-мелодія или музыкальное внушеніе.

Какъ бы то ни было, музыка, которая съ поры Бетховена и Вагнера заняла въ нашемъ эстетическомъ сознаніи подобающее ей мѣсто, какъ зачинательница и руководительница всякаго будущаго синтетическаго дѣйства и художества, является и въ перспективѣ грядущей органической эпохи равно предназначенною ко владычеству и гегемоніи во всей сферѣ художественнаго творчества. Намъ было важно установить этотъ результатъ для дальнѣйшаго изслѣдованія проблемы хорового дѣйства.

## VI.

Энергія, имя которой—Искусство, является намъ или собранной и кристаллизованной въ устойчивыхъ и готовыхъ формахъ своей объективации, которыя мы эстетически воспринимаемъ, какъ бы расплавляя и сызнава возсоздавая ихъ въ нашемъ сознаніи,—или же текучей и развивающейся передъ нами и впервые объективирующей въ нашемъ воспріятіи. Полюсь статики въ искусствѣ представленъ зодчествомъ, динамики—музыкой. Ближе всего къ этимъ предѣль-

нымъ точкамъ, изъ остальныхъ искусствъ, ваяніе и пляска: первое—къ предѣлу статическаго покоя, вторая—къ предѣлу динамическаго движенія.

Но и пляска—лишь послѣдовательность скульптурныхъ моментовъ; и въ самой музыкѣ внезапно возникаетъ изъ гармоническихъ волнъ пластическая форма солнечно-очерченной мелодіи и стоитъ аполлинійскимъ видѣніемъ надъ темно-пурпурными глубинами оргійныхъ зыбей. Есть статика въ музыкѣ, и въ пластикѣ динамика.

Сикстинская Мадонна идетъ. Складки ея одежды выдаютъ ритмъ ея шаговъ. Мы сопутствуемъ ей въ облакахъ. Сфера, ея окружающая,—скопление дѣйствующихъ жизней: весь воздухъ переполненъ ангельскими обличіями. Все живетъ и несетъ ее; предъ нами—гармонія небесныхъ силъ, и въ ней, какъ движущаяся мелодія,—она сама; а на рукахъ ея—Младенецъ, съ устремленнымъ въ міръ взоромъ, исполненнымъ воли и геніальной рѣшимости,—Младенецъ, котораго она отдаетъ міру, или, скорѣе, который самъ влечетъ въ міръ ее, свою плоть, и съ нею стремится за собою всю сферу, гдѣ она блуждаетъ.

Въ каждомъ произведеніи искусства, хотя бы пластическаго, есть скрытая музыка. И это не потому только, что ему необходимо присущи ритмъ и внутреннее движеніе; но сама душа искусства музыкальна. Истинное содержаніе художественнаго изображенія всегда шире его предмета. Твореніе генія говоритъ намъ о чемъ-то иномъ, болѣе глубокомъ, болѣе прекрасномъ, болѣе трагическомъ, болѣе божественномъ, чѣмъ то, что оно непосредственно выражаетъ. Въ этомъ смыслѣ оно всегда символично; но то, что оно

объемлетъ своимъ символомъ, остается для ума необъятнымъ, и несказаннымъ для человѣческаго слова. Чтобы произведеніе искусства оказывало полное эстетическое дѣйствіе, должна чувствоваться эта непостижимость и неизмѣримость его конечнаго смысла. Отсюда—устремленіе къ неизреченному, составляющее душу и жизнь эстетическаго наслажденія: и эта воля, этотъ порывъ—музыка.

## VII.

Обратимся, послѣ этихъ предварительныхъ замѣчаній о статической и динамической формахъ художественной энергіи, къ вопросу о томъ, какіе пути открываются театру,—при заранѣ условленномъ допущеніи, что судьбы современнаго искусства въ цѣломъ опредѣляются обще-культурнымъ тяготѣніемъ къ собиранію и интеграціи дифференцированныхъ энергій.

Впрочемъ, и помимо этого допущенія нельзя не видѣть, что жажда иного, еще не раскрывшагося театра, жажда неопредѣленная и глухая, и столь же неопредѣленное и глухое недовольство театромъ существующимъ стали явленіемъ обычнымъ. Тогда какъ въ другихъ родахъ искусства художники опережаютъ запросы общества и должны бороться съ преданіемъ не за свое новое творчество только, но и за самый принципъ переменъ и нововведеній,—въ области Музы сценической «мысль о желательности исканій встрѣчаетъ едва ли не всеобщее, частью прямое, частью симптоматически выраженное и молчаливое признаніе» \*).

---

\*) „Новыя Маски“, (стр. 54).

Не подлежитъ сомнѣнію, что, какъ формально искусство сценическое принадлежитъ къ динамическому типу искусствъ, поскольку драма развивается передъ нами во времени, такъ и по внутренней своей природѣ оно представляетъ собой дѣйствующую энергію, направленную не къ тому только, чтобы обогатить наше сознаніе вселеніемъ въ него новаго образа красоты, какъ предмета безвольныхъ созерцаній, но и къ тому, чтобы стать активнымъ факторомъ нашей душевной жизни, произвести въ ней нѣкоторое внутреннее событіе. Вѣдь еще древніе говорили объ «очищеніи» («каатарсисѣ») души зрителей, какъ цѣли, преслѣдуемой и достигаемой истинною трагедіей.

Между тѣмъ всемірно-историческое развитіе театра являетъ значительный уклонъ, отъ этого исконнаго самоопредѣленія Музы сценической, къ полюсу пластической статики. Драма родилась «изъ духа музыки», по слову Ницше, или, въ болѣе точныхъ историческихъ терминахъ, изъ хорового диѳирамба. Въ этомъ диѳирамбѣ все динамично: каждый участникъ литургическаго круговаго хора—дѣйственная молекула оргійной жизни Діонисова тѣла, его религіозной общины. Изъ жертвеннаго экстагическаго служенія возникло діонисійское искусство хоровой драмы. Пренная реальная жертва, впоследствии жертва фиктивная, это—протагонистъ, ипостась самого бога оргій, изображающій внутри круга страдальную участь обреченнаго на гибель героя. Хороводъ—первоначально община жертвоприносителей и причастниковъ жертвеннаго таинства.

Дальнѣйшія судьбы діонисійскаго искусства опредѣляются дифференціаціей частей его изначальнаго

состава. Диѳирамбъ обособляется, какъ самостоятельный родъ лирики. Въ драмѣ дѣянiя и страсти героя-протагониста прiобрѣтають значенiе исключительное, привлекають всепоглощающее вниманiе присутствующихъ, обращая ихъ изъ прежнихъ сообщниковъ священнаго дѣйства, изъ совершителей обряда въ зрителей праздничнаго зрѣлища. Хоръ, давно отдѣлившійся отъ общины, отобщается и отъ героя: онъ—уже только сопровождающій элементъ центрального событiя, воспроизводящаго перипетiи героической участи, пока не становится окончательно ненужнымъ и даже стѣснительнымъ. Такъ вырастаетъ «театръ» (θέατρον), т.-е. «зрѣлище» (spectacle, Schauspiel),—только зрѣлище. «Маска» актера уплотняется, такъ, что чрезъ нее уже и не сквозить ликъ бога оргiй, ипостасью котораго былъ нѣкогда трагическій герой: «маска» сгущается въ «характеръ».

Въ вѣкъ Шекспира все разсчитано на воспроизведенiе этого «характера». И французскій театръ XVII вѣка—развѣ это не апогей приближенiя сцены къ пластикѣ? Эпоха, замкнувшая текучую музыку природы въ неподвижно-архитектурныя формы Версальскихъ садовъ,—развѣ не сдѣлала она столь же статическими и лики Мельпомены? Мы восхищаемся произведенiями этой великой поры драматическаго творчества, какъ произведенiями пластическими. Подобно статуѣ, герой предстоить намъ какъ живой механизмъ мускуловъ, изъ которыхъ каждый своимъ напряженiемъ обнаруживаетъ строенiе и устремленiе остальныхъ. Логичность судьбы, единственно насъ занимающей, такова, что все обусловлено всѣмъ, и выпаденiе одного звена прагматической цѣпи раз-

рушаетъ цѣлое. Развитие драмы обращается въ демонстрацію математической теоремы, сцена—въ арену, гдѣ вступаютъ въ бой гладиаторы страсти и рока. Толпа расходится, удовлетворенная зрѣлищемъ борьбы, насыщенная убійствомъ, но не омытая кровью жертвенной.

## VIII.

Новый театръ снова тяготѣетъ къ началу динамическому. Не таковъ ли театръ Ибсена, гдѣ въ томительной духотѣ сгущается электричество накопленныхъ энергій и раздражаются въ демоническомъ великолѣпнн нѣсколько очистительныхъ ударовъ, не разрѣшая однако атмосферу отъ ея грозящей напряженности? Или театръ Матерлинка, уводящій насъ въ лабиринтъ тайны, чтобы покинуть передъ замкнутой желѣзной дверью? Или театръ Верхарна, гдѣ протагонистомъ выступаетъ сама толпа? Или Вагнерово дѣйство о Тристанѣ и Изольдѣ, гдѣ лики любящихъ возникаютъ, въ конвульсіяхъ трагической страсти, изъ волнъ темнаго хаоса, всемірнаго Мэона, чтобы снова поникнуть и истаять въ немъ, платя, какъ индивидуумы, по слову древняго Анаксимандра, свою гибелью искупительное возмездіе за самое возникновение свое,—такъ что ничего болѣе не остается предъ потеряннмъ взоромъ соглядатая ихъ судебъ, кромѣ безпредѣльнаго пурпуроваго океана неугомонной міровой Воли и неистомнаго міроваго Страданія?

Нагляднѣе всего, быть можетъ, проявляется принципъ динамизма въ такъ называемомъ реалистическомъ



театрѣ, который хочетъ быть завѣдомо *terre-à-terre* и изгоняя поэтому «героя», дѣлаетъ какъ бы центральнымъ лицомъ драмы самоё «Жизнь», какъ текущее становленіе и неразрѣшающійся процессъ. Тѣ, кто идутъ созерцать эти кинематографы повседневности, заранѣе знаютъ, что передъ ихъ глазами не завяжется впервые новый узелъ живыхъ силъ и они не увидятъ никакой «развязки», потому что сама «жизнь»—единственный узелъ той всеобщей драмы, отрывокъ которой будетъ разыгранъ на сценѣ, и развязка еще не дана дѣйствительностью. Они удовольствуются, если драматургъ выдвинетъ частную проблему этой жизни, поставитъ вопросъ, подлежащій обсужденію на митингѣ общественнаго мнѣнія. Но динамическое начало драмы здѣсь утверждается вполне. Цѣль зрѣлища не столько эстетическая, сколько психологическая: потребность ступить всѣми переживаемое внутреннее событіе—«жизнь»; ужаснуться, разглядѣвъ и узнавъ собственный двойникъ; бросить факель въ черную пропасть, зіяющую подъ ногами у всѣхъ, чтобы освѣтить бѣглымъ лучомъ ея бездонную неизмѣримость. Но это уже почти діонисійскій трепетъ и «упоеніе на краю бездны мрачной».

Если же новый театръ снова динамиченъ, пусть будетъ онъ таковымъ до конца. По примѣру древнихъ, врачевавшихъ изступленіе экстатической музыкой и возбуждающими ритмами пляски, намъ надлежитъ искать музыкальнаго усиленія аффекта, какъ средства, могущаго произвести цѣлительное разрѣшеніе. Театръ долженъ окончательно раскрыть свою динамическую сущность; итакъ, онъ долженъ перестать быть «театромъ» въ смыслѣ только «зрѣлища». Довольно зрѣлищъ, не нужно *circenses*. Мы хотимъ собираться, чтобы тво-

рять—«дѣять» — соборно, а не созерцать только: «zu schaffen, nicht zu schauen». Довольно лицедѣйства, мы хотимъ дѣйства. Зритель долженъ стать дѣятелемъ, соучастникомъ дѣйства. Толпа зрителей должна слиться въ хорвое тѣло, подобное мистической общинѣ стародавнихъ «оргій» и «мистерій».

## IX.

Въ діонисійскихъ оргіяхъ, древнѣйшей колыбели театра, каждый ихъ участникъ имѣлъ предъ собою двойственную цѣль: соучаствовать въ оргійномъ дѣйствіи (*συμβαχεύειν*) и въ оргійномъ очищеніи (*καθαρῖσθαι*), святить и святиться, привлечь божественное присутствіе и воспріять благодатный даръ,—цѣль теургическую, активную (*ἱεροουργεῖν*) и цѣль патетическую, пассивную (*πάσχειν*).

Обособленіе элементовъ первоначальнаго дѣйства имѣло своимъ послѣдствіемъ ограниченіе діапазона внутреннихъ переживаній общины: ей было предоставлено только «испытывать» (*πάσχειν*) чары Діониса; и древній теоретикъ драмы, Аристотель, говоритъ поэтому лишь о пассивныхъ переживаніяхъ (*πάθη*) зрителей. Неудивительно, что самое дѣйствіе отодвигается съ орхестры, круглой площадки для хора посреди подковы сидѣній, на просценіумъ, все выше возносящійся надъ уровнемъ орхестры. Проводится та заколдованная грань между актеромъ и зрителемъ, которая понынѣ дѣлитъ театръ, въ видѣ линіи ramпы, на два чуждые одинъ другому міра, только дѣйствующій и только воспринимающій,—и нѣтъ венъ, которыя бы

соединяли эти два раздѣльные тѣла общимъ кровообращеніемъ творческихъ энергій.

Театральная рампа разлучила общину, уже не сознающую себя, какъ таковую, отъ тѣхъ, кто сознаютъ себя только «лицедѣями». Сцена должна перешагнуть за рампу и включить въ себя общину, или же община должна поглотить въ себѣ сцену. Такова цѣль, нѣкоторыми уже сознанныя; но гдѣ пути къ ея осуществленію?

Напрасно было бы искать приближенія къ этой цѣли предрѣшеніемъ содержанія желаемой новой драмы. Будетъ ли искомый театръ «театромъ юности и красоты» или зрѣлищемъ «человѣческаго счастья безъ слезъ» (по недавнему требованію Материнка-теоретика), театромъ завѣтныхъ воспоминаній или вѣщихъ предчувствій, благоуханій или священныхъ трепетовъ, поученій познавательнаго порядка или воспитательнаго, театромъ-«платформой» или театромъ-каедрой—ни одна изъ этихъ программъ не даетъ средства расколдовать чары театральной рампы. Возможны ухищренія, облегчающія публикѣ вмѣшательство въ ходъ представленія; можно вызвать реплики изъ среды зрителей (таковыя не рѣдки на представленіяхъ итальянскихъ и французскихъ мелодрамъ); нетрудно, разъ дѣло коснется политики, превратить залу въ публичный митингъ: но все это, конечно, не есть эстетическое рѣшеніе поставленной проблемы. Столь же мало помогутъ дѣлу нововведенія чисто внѣшнія и обстановочныя: современный театръ останется тѣмъ же по духу и тогда, когда надъ головой зрителей будетъ синѣть открытое небо или проглянуть за сценой вулканическія очертанія береговъ прекраснаго Lago Albano.

Безплодны попытки установить связь между про-

блемой рампы и вопросомъ: что должно быть предметомъ грядущей драмы? Ибо всему долженъ быть въ ней просторъ: трагедіи и комедіи, мистеріи и лубочной сказкѣ, миѳу и общественности. Все дѣло не въ «что?» а въ «какъ?»—«какъ», понятномъ равно въ смыслѣ музыкальномъ и психологическомъ и въ смыслѣ выработки формъ, внутренне способныхъ нести динамическую энергію будущаго театра. Мы не видимъ средства слить сцену и зрительный залъ помимо разнужданія скрытой и скованной діонисійской стихіи драматическаго дѣйствія—въ оркестровой симфоніи и въ самостоятельной, музыкальной и пластической жизни хора.

## Х.

Въ настоящее время драма, съ одной стороны, съ другой—такъ называемая «музыкальная драма» живутъ каждая своей жизнью, текутъ въ двухъ раздѣльныхъ руслахъ, и водораздѣлъ ихъ кажется непереходимымъ. Единая энергія, питая два параллельные потока, умалена и ослаблена въ обоихъ. Къ счастью, есть признаки, указывающіе на недолговѣчность раскола и на склоненіе обоихъ теченій къ точкѣ сліянія.

Ограничимся однимъ примѣромъ. Не знаменательно ли, что драма Матерлинка «Пеллеасъ и Мелизанда» нуждается въ музыкальномъ истолкованіи и находитъ такое въ музыкѣ Дебюсси? Но что эта музыка Дебюсси къ «Пеллеасу», какъ не сведеніе къ абсурду Вагнерова начала «безконечной мелодіи» или, если угодно, речитатива, притязающаго, во что бы то ни стало, заградить доступъ живой рѣчи и живой драматической игрѣ въ

заколдованный кругъ музыкальнаго царства? Остается сдѣлать еще одинъ шагъ — и рѣчь восторжествуетъ надъ условною обязательностью пѣнія, которое уже обезцвѣчено до мертвенной речитативной декламации.

Ясно, что музыкальная драма должна стать просто драмой; музыка же сохранить и утвердить свое господство въ симфоніи и хорѣ, съ его массовыми взрывами и разнообразными группировками, полифоніями, монодіями и *solі*, — на площадкѣ для танцевъ или оркестрѣ (*орхѣстра*) единого синтетическаго дѣйства, индивидуальныя роли котораго будутъ исполняться на сценѣ драматическими актерами.

Въ самомъ дѣлѣ, драма влечется къ музыкѣ, — потому что только съ помощью музыки она въ состояніи раскрыть до конца свою динамическую природу, свою Діонисову стихію; потому что только музыка дастъ ей грандіозный стиль и ее, — которая должна не слѣдовать за другими искусствами, а предводитъ ихъ въ предрѣшенномъ эпохой устремленіи отъ интимной и утонченной замкнутости къ большимъ линіямъ и многообъемлющимъ формамъ, отъ миниатюры и картины къ *al-fresco*, — сдѣлаетъ носительницей художества всенароднаго. Музыка же должна принять въ себя драму словесную, потому что не въ силахъ одна разрѣшить задачу синтетическаго театра.

## ХІ.

Кажется, что только культурно-историческимъ треніемъ, обусловливающимъ медленную постепенность въ преодоленіи укоренившихся традицій, объясняется внутренняя аномалія Вагнерова творчества,

исключающаго, въ явномъ противорѣчїи съ принципомъ синтетическимъ, изъ своего «хоровода искусствъ» какъ игру драматическаго актера, такъ и реальный хоръ съ его пѣніемъ и оркестрикой. Правда, въ отношенїи къ хору формула Вагнера опирается на нѣкоторое теоретическое оправданіе, критика котораго, впрочемъ, уже облегчена самимъ Вагнеромъ, поскольку онъ теоретически не только прїемлетъ идею хора, но и рассматриваетъ его, какъ истиннаго носителя выявляющейся въ ликахъ героевъ трагедїи.

Хоръ для Вагнера—само содержаніе драмы, сама Діонисова стихїя, ее творящая, — какъ сказали бы мы; но хоръ этотъ — хоръ сокровенный и безглагольный: онъ—оркестровая симфонїя, знаменующая динамическую основу бытія. Этотъ символическій, безсловесный хоръ—нѣмая Воля, выбрасывающая своимъ немолчнымъ прибоемъ на призрачный островъ аполлинїйскихъ сновидѣній сцены человѣческіе облики и голоса «безконечной мелодїи». Сошедшіеся на «Festspiel» мыслятся какъ молекулы оргїиной жизни оркестра; они участвуютъ въ дѣйствѣ, но также лишь латентно и символически. Вагнеръ-іерофантъ не даетъ общинѣ хорового голоса и слова. Почему? Она имѣетъ право на этотъ голосъ, потому что предполагается не толпою зрителей, а сборищемъ оргїастовъ.

Но оркестръ изображаетъ метафизическій хоръ всемірной Воли; хоревты были бы, даже какъ мистическій сонмъ, все же голосомъ сознанїя только человѣческаго. Это возраженіе падаетъ потому, что пѣснь хора не замѣнила бы симфонїи, а лишь влилась въ нее, какъ часть. Символь хорового слова достойно представилъ бы въ непредѣльности кос-

мическаго экстаза діонисійскую душу человѣчества, какъ его сознательную и дѣйственную носительницу, какъ миѳическую Гиппу ("Ιπλά), приѣмлющую въ свою обвиту ю змѣями колыбель новорожденнаго Вакха. И, кромѣ того, какой-то тайный эстетическій законъ требуетъ отъ художника антропоморфизма во всемъ и мститъ за его устраненіе проклятіемъ аморфизма, сухости и монотоніи.

Вагнеръ остановился на полпути и не досказалъ послѣдняго слова. Его синтезъ искусствъ не гармониченъ и не полонъ. Съ несоотвѣтственной замыслу цѣлаго односторонностью онъ выдвигаетъ пѣвца-солиста и оставляетъ въ небреженіи рѣчь и пляску, множественную вокальность и символизмъ множества. Въ музыкальной драмѣ Вагнера, «какъ въ Девятой Симфоніи Бетховена, нѣмые инструменты усиливаются заговорить, напрягаются вымолвить искомое и не-сказанное. Какъ въ Девятой Симфоніи, человѣческой голосъ, одинъ, скажетъ Слово. Хоръ долженъ быть возстановленъ сполна, въ своемъ древнемъ полномъ правіи. Безъ него нѣтъ общаго дѣйства, и зрѣлище преобладаетъ» \*).

## XII.

Итакъ, выводимая нами формула синтетической драмы требуетъ, во-первыхъ, чтобы сценическое дѣйствіе возникало изъ оркестровой симфоніи и ею замыкалось и чтобы та же симфонія была динамической основой дѣйствія, ее прерывающаго внутренне

---

\*) „Вагнеръ и Діонисъ“ (стр. 67).

законченными эпизодами драматической игры,—ибо изъ дѳонисійскаго моря оргійныхъ волненій поднимается аполлинійское видѣніе міѳа и въ тѣхъ же эмоціональныхъ глубинахъ экстаза исчезаетъ, высвѣтливъ ихъ своимъ чудомъ, когда завершѣнъ кругъ музыкальнаго «очищенія»; во-вторыхъ, чтобы реальный хоръ сталъ частью симфоніи и частью дѣйствія; въ-третьихъ, чтобы актеры говорили, а не пѣли со сцены.

Въ дополненіе ко второму требованію должно прибавить, какъ условіе его осуществленія, и требованіе возстановленія оркестры. Партеръ долженъ быть очищенъ для хорового танца и хоровой игры и представлять собою подобіе ровнаго дна отовсюду доступной котловины у подножія холмныхъ склоновъ, занятыхъ спереді сценой, ступенями сидѣній для зрителей съ остальныхъ сторонъ. Оркестръ долженъ или оставаться невидимымъ въ полости, опредѣленной ему въ театрѣ Вагнера, или быть расположеннымъ въ другихъ мѣстахъ. Корифей орудіянаго оркестра, въ одеждѣ, соотвѣтствующей хору, со своимъ чародѣйнымъ жезломъ и ритмическими жестами всемогущаго волшебника и мистагога, не оскорбляетъ нашего эстетическаго чувства: онъ можетъ стоять на глазахъ у всей общины.

Хоръ легче всего мыслится нами, какъ хоръ двойственный: малый хоръ, непосредственно связанный съ дѣйствіемъ, какъ въ трагедіяхъ Эсхила, и хоръ, символизующій всю общину и могущій быть произвольно умноженнымъ новыми участниками, хоръ, слѣдовательно, многочисленный и вторгающійся въ дѣйствіе лишь въ моменты высочайшаго подъема и



полнаго высвобожденія діонисійскихъ энергій, — примѣромъ ему является диэпирамбическій хоръ Бетховеновой Девятой Симфоніи. Первый хоръ, естественно, вноситъ больше игры и орхестики въ синтетическое дѣйство; второй ограничивается болѣе важными, какъ и наиболѣе одушевленными, ритмами, образуеть ходы (процессіи, еѳоріи) и дѣйствуетъ своею массовою грандіозностью и соборнымъ авторитетомъ представляемой имъ общины. Въ самостоятельной жизни хора открывается просторъ какъ всѣмъ формамъ музыкальной дифференціаціи, такъ и постояннымъ нововведеніямъ въ программѣ хоровыхъ *intermezzi*, дабы онъ служилъ вмѣстилищемъ непрерывному творчеству общиннаго оргіинаго сознанія.

Эти измѣненія, несомнѣнно, предполагають отреченіе сцены какъ отъ бытового реализма, такъ въ значительной степени и отъ вожделѣній театральнаго «иллюзіи». Обѣ эти утраты едва-ли, однако, устрашатъ современниковъ и, конечно, еще менѣе устрашатъ грядущія народныя массы, съ ихъ исконнымъ пристрастіемъ къ идеальному стилю. Кажется, и бытовой реализмъ, и сценическая иллюзія уже-сказали свое послѣднее слово, и ихъ средства до дна исчерпаны современностью. Во всякомъ случаѣ, предвидя новый типъ театра, мы не отрицаемъ ни возможности, ни желательности сосуществованія другихъ типовъ, какъ уже извѣстныхъ и нами использованныхъ, такъ и иныхъ, еще не развившихся изъ устарѣлыхъ или старѣющихъ формъ.

### ХІІІ.

Нѣтъ сомнѣнія, что будущій театръ, какимъ онъ намъ представляется, оказался бы послушнымъ орудіемъ

того миѳотворчества, которое, въ силу внутренней необходимости, имѣетъ возникнуть изъ истинно символическаго искусства, если послѣднее перестанетъ быть достояніемъ уединенныхъ и найдетъ гармоническое созвучіе съ самоопредѣленіемъ души народной. Поэтому божественная и героическая трагедія, подобная трагедіи античной, и мистерія, болѣе или менѣе аналогичная средневѣковой, прежде всего отвѣтствуютъ предполагаемымъ формамъ синтетическаго дѣйства.

Но формы эти болѣе гибки, нежели то можетъ казаться съ перваго взгляда. Политическая драма всецѣло вливается въ нихъ и даже впервые чрезъ нихъ приобретаетъ хоровой, т.-е. въ символѣ всенародный, резонансъ. Не забудемъ, что миѳотворческая трагедія эллиновъ часто бывала вмѣстѣ и политическою драмой, и община, праздновавшая въ театрѣ праздникъ Великихъ Діонисій, естественно обращалась въ мірскую сходку, бросая свой восторгъ или свою ненависть на государственные вѣсы народнаго собранія или совѣта старѣйшинъ. То же вліяніе, но въ еще сильнѣйшей степени, оказывала на общественность комедія высокаго стиля—комедія Аристофана.

Только въ хоровыхъ формахъ музыкальнаго дѣйства комедія новаго времени, издавна прикованная къ быту и повседневности, почерпнетъ отвагу свободного полета; только въ нихъ она, не переставая смѣшиться,—напротивъ, воскрешая божественную оргійность смѣха,—увлечетъ толпы въ міръ самой причудливой и разнузданной фантазіи и вмѣстѣ послужитъ органомъ самоопредѣленія общественнаго.

## XIV.

Среди разнообразныхъ возраженій, которыя могутъ быть противопоставлены нашимъ построеніямъ, мы предусматриваемъ два, устраненіе которыхъ поможетъ намъ дополнить нашъ очеркъ будущаго хорового дѣйства существенными чертами. Одно изъ этихъ возраженій формально и основано на понятномъ эстетическомъ недоумѣніи, другое касается внутренней стороны нашей темы и требуетъ нѣкотораго углубленія.

Сочетаніе музыки и пѣнія съ говоромъ обычно кажется намъ эстетически непріемлемымъ. Мы знаемъ и не любимъ его, напримѣръ, въ опереттѣ. Однако, нельзя упускать изъ вида, что здѣсь неблагопріятное впечатлѣніе обусловливается болѣе всего специальными причинами, составляющими особенность даннаго типа театральныхъ представленій. Невыносимо, чтобы актеръ, только что предававшійся обычной бесѣдѣ, отнюдь не ритмической и даже подчеркивающей стиль своей повседневности, вдругъ подавалъ реплику романсомъ или куплетами; непріятно уже и то, что разговоръ и пѣніе происходятъ на тѣхъ же, преслѣдующихъ цѣли иллюзіи и все-же неправдоподобныхъ, подмосткахъ.

Какъ иначе воспринимаемъ мы выступленіе хора античныхъ трагедій въ тѣхъ рѣдкихъ и счастливыхъ случаяхъ, когда мы слышимъ его дѣйствительно поющимъ! Въ хоровомъ дѣйствѣ, которое намъ предносится, не только область музыки и область ритмической рѣчи раздѣлены большею частью топографически, но и весь стиль драматической игры, какъ это вытекаетъ изъ существа дѣла, столь различенъ отъ стиля современ-

наго, что ничего нельзя утверждать заранее о неизбежной дисгармоніи элементовъ музыкальнаго и драматическаго.

И если современная рампа дѣлаетъ неузнаваемыми людей, передъ ней говорящихъ и жестикулирующихъ, возможенъ ли удовлетворительный учетъ зрительныхъ и акустическихъ условій будущей хоровой драмы, выводящей насъ, если не подъ открытое небо и не въ дневное освѣщеніе, то, во всякомъ случаѣ, изъ стѣнъ теперешней театральной залы, этого расширеннаго салона, въ иную архитектурную обстановку и въ перспективность совсѣмъ иныхъ пространствъ? Конечно, всѣ таинства иллюзіи, все искусство постановки будутъ использованы, чтобы сдѣлать явленіе актеровъ грандіознымъ; всѣ средства акустики—чтобы усилить и возвеличить звукъ ихъ рѣчи. И, прежде всего, потребуетъ разрѣшенія основная задача—выработка соответствующаго новымъ потребностямъ стиля игры и дикціи.

Вѣроятно, съ другой стороны, что новыя условія драмы сдѣлаютъ ея прагматическое содержаніе менѣе сложнымъ, дѣйствіе менѣе развитымъ, какъ мы видимъ это у древнихъ, и, наконецъ, рѣчи дѣйствующихъ лицъ менѣе многословными.

## XV.

Последнее замѣчаніе приводитъ насъ къ другому возраженію, нами предусмотрѣнному. Новѣйшая драма стремится стать внутренней. Она «отрѣшается отъ явленія, отвращается отъ обнаруженія». Математическимъ предѣломъ этого тяготѣнія ко внутреннему

полюсу трагическаго является — молчаніе \*). Спрашивается: согласуется ли мысль объ устремленіи драмы къ безмолвію съ утвержденіемъ хороваго и соборнаго начала, какъ основы будущаго дѣйства?

Парадоксомъ можетъ показаться наше *нѣтъ*. Но мы знаемъ, что въ сверхъ-индивидуализмѣ разрѣшается индивидуализмъ; и если предъ нами борется и гибнетъ уединенный герой, — гдѣ токъ діонисійскаго оргійнаго общенія между нимъ и нами, внѣ потенціального или реальнаго хороваго сознанія и одиночувствія? И чѣмъ уединеннѣе молчаніе героя, тѣмъ нужнѣе хоръ. Такъ, въ Эсхиловой трагедіи «Ніобея» героиня безмолвствовала до заключительнаго поворота дѣйствія, но зритель ея судебъ жилъ съ хоромъ и въ хорѣ ея внутреннею жизнью.

Когда послѣ длительныхъ и ожесточенныхъ схватокъ съ Судьбой, постучавшейся въ его дверь, герой-рокоборецъ Пятой Симфоніи Бетховена кажется сраженнымъ, что утѣшитъ насъ въ его трагической участи — нашей участи, въ силу экстаза и внушенія Діонисова, — кромѣ хора, нашего соборнаго я? И незримый сонмъ, мы слышимъ, собирается на чей-то кличъ

---

\*) Стр. 58. — Вмѣсто развитія этого положенія привожу слѣдующія строки изъ моей книги „Кормчія Звѣзды“ (стр. 260):

Съ маской трагической мы заедино мыслить привыкли

Бурю страстныхъ рѣчей, кровь на желѣзѣ мечей...

Древній соборъ Мельпомены, ступень у Фимелы пришельцамъ

Дай! Герои встаютъ; проникновенно глядятъ.

Краснорѣчивыя губы, безмолвно-страдальныя, сжаты:

Тайный свершается рокъ въ запечатлѣнныхъ сердцахъ

Время груди тѣсной — тяжелую силу — Титаны

Вылили въ ярой борьбѣ: внуки выносятъ въ себя.

изъ далей далекихъ — увѣнчать героя и прославить побѣду—быть можетъ, только идеальную,—побѣду того, кто, быть можетъ, побѣжденъ.

Только эстетическая притупленность нашего воспріятія позволяетъ намъ выносить концы трагедій, въ родѣ Матерлинкова: «je crache sur toi, monstre!»—не ища цѣлительнаго разрѣшенія и очищенія отъ муки этого раздирающаго диссонанса въ оргійныхъ чарахъ бога-Разрѣшителя.

#### XVI.

Эти размышленія вовлекаютъ насъ въ разсмотрѣніе мистической природы хорового дѣйства. Но этотъ предметъ требуетъ самостоятельнаго и иного по методу изслѣдованія. Связь настоящаго разсужденія обязываетъ насъ лишь къ упоминовенію, что организація будущаго хорового дѣйства есть организація всенароднаго искусства, а эта послѣдняя—организація народной души.

Театры хоровыхъ трагедій, комедій и мистерій должны стать очагами творческаго, или пророчественнаго, самоопредѣленія народа; и только тогда будетъ окончательно разрѣшена проблема сліянія актеровъ и зрителей въ одно оргійное тѣло, когда, при живомъ и творческомъ посредствѣ хора, драма станетъ не извнѣ предложеннымъ зрѣлищемъ, а внутреннимъ дѣломъ народной общины (я назову ее условнымъ терминомъ «пророчественной», въ противоположность другимъ общинамъ, осуществляющимъ гражданственное строительство,—мірскимъ, или «царственнымъ»),—и жизнь церковно-религіозную,—свободно-приходскимъ, или «священ-

ственнымъ») — той общины, которая средоточіемъ своимъ избрала данную оркестру.

И только тогда, прибавимъ, осуществится дѣйствительная политическая свобода, когда хоровой голосъ такихъ общинъ будетъ подлиннымъ референдумомъ истинной воли народной.

---

## О ВЕСЕЛОМЪ РЕМЕСЛѢ И УМНОМЪ ВЕСЕЛИИ.

Ἐννοήσας, οτι τὸν ποιητὴν δεόει,  
εἴπερ μέλλοι ποιητῆς εἶναι, ποιεῖν  
μύθους, ὅλλ' οὐ λόγους.

### I.

#### ХУДОЖНИКЪ-РЕМЕСЛЕННИКЪ.

Споръ о назначеніи искусства,—о томъ, оправдывается ли оно внутренне собою самимъ, какъ «искусство для искусства», или же нуждается въ оправданіи жизнью, какъ «искусство для жизни»,—этотъ провозглашаемый рѣшеннымъ и все же не рѣшенный въ глубинѣ нашей души споръ вовсе не занималъ умы въ тѣ счастливыя для художества времена, когда творчество было, такъ или иначе, совокупнымъ творчествомъ художника-ремесленника и заказчиковъ,—выступали ли этими заказчиками какъ бы уполномоченные на то представители народныхъ массъ (напр., магистраты древнихъ республикъ и архіепископы средне-вѣковой церкви), или самочинные выразители вкусовъ и потребностей времени (каковы Медичи)—зачинатели, поднявшіеся изъ толпы, но ей еще родные по духу



или же владыки толпы, не утратившіе связи съ нею въ самомъ господствѣ своемъ надъ нею и прочно обезпечившіе себѣ ея подражательное подчиненіе (какъ Людовикъ XIV).

Ибо художникъ истинный—и поскольку художникъ (*artifex*, *τεχνίτης*, *δημιουργός*)—есть ремесленникъ, и психологія его, прежде всего,—психологія ремесленника: онъ нуждается въ заказѣ не только вещественно, но и морально, гордится заказомъ и, если провозглашаетъ о себѣ подчасъ, что «царь» и, какъ таковой, «живетъ одинъ»,—то лишь потому, что сердится на неудовлетворенныхъ его дѣломъ или не идущихъ къ нему заказчиковъ; а когда внушаетъ себѣ: «ты самъ свой высшій судъ»,—то лишь повторяетъ старинныя бутады самоувѣренныхъ и непокладливыхъ мастеровъ, въ родѣ Микель-Аньоло Буонарроти или упряма Бенвенуто Челлини, который также запирался порой, отказавшись отъ сбыта, въ свою мастерскую золотыхъ дѣлъ мастера—«усовершенствовать плоды любимыхъ думъ».

Самовозвеличеніе художника—естественное противодѣйствіе таланта, всегда прозорливаго и къ себѣ взыскательнаго, непризнанію близорукихъ и высоко-мѣрныхъ оцѣнщиковъ и косной неподатливости потребителей и—какъ такое противодѣйствіе—знакомо намъ во всѣ эпохи искусства. Но впервые, быть можетъ, горечь сознанія практической ненужности творчества, тоска по реальному стимулу окрыляющаго вдохновеніе заказа мы наблюдаемъ при дворахъ меценатовъ, гдѣ какой-нибудь Торквато Тассо оцѣнивается какъ бы по довѣрію и не имѣетъ никакой дѣйствительной нужды, помимо обязательства, налагаемаго

этимъ довѣремъ,—торопить завершение своей много общающей эпопеи.

Когда отпалъ религиозный импульсъ къ художественной дѣятельности, столь сильный въ Средніе Вѣка, художникъ, безъ опредѣленнаго и срочнаго заказа, оказался индивидуалистомъ и поспѣшилъ изобрѣсти индивидуализмъ. Что заставляетъ Петрарку такъ преувеличивать значеніе филологической своей эрудиціи и латинскихъ поэмъ, въ ущербъ значенію своей безсмертной и національной лирики, если не тайная мысль объ интимности и, слѣдовательно, ненужности тѣхъ любовныхъ канцонъ и сонетовъ, которые Данте бросалъ нѣкогда пріятелямъ, а тѣ отдавали улицѣ?

Всякаго рода «геніальничанье» («genialisches Treiben») и романтизмъ есть надменное праздношатайство художической богемы, принужденной работать не иначе, какъ въ прокъ и про запасъ, что немедленно она возводитъ въ принципъ и на своемъ кичливомъ жаргонѣ называетъ «искусствомъ для искусства». Если, однако, къ этимъ «гулякамъ празднымъ», «единого прекраснаго жрецамъ», начинаютъ, наконецъ, прислушиваться, они принимаютъ возбужденное ими вниманіе за идеальный суррогатъ платнаго заказа, рассматриваютъ, какъ заказчика, самоё «жизнь» или «эпоху» и охотно соглашаются «творить» за неопредѣленно обѣщанную имъ въ будущемъ славу вождей и освободителей человѣчества. Такимъ образомъ они оказываются не прочь и отъ формулы «искусство для жизни»,—если только подъ жизнью имъ позволено разумѣть свою мечту о жизни и вообразить себя ея устроителями или прямо—творцами. Такъ Байронъ низвергаетъ тиранновъ, и Гейне освобождаетъ Германію.

Въ особенности же склонны художники подписаться подъ договоромъ «искусство для жизни» на томъ условіи, чтобы подъ жизнью разумѣлось нѣчто очень широкое, космическое и не вполне отчетливое,—въ чемъ существенно помогаютъ имъ друзья-философы, для коихъ со временъ Платона красота необходима въ цѣляхъ теодицеи и метафизической гармоніи, а со временъ Канта понятіе «генія» крайне пригодно, даже незамѣнимо для цѣльности и идеальной устойчивости воздушныхъ архитектуръ, именуемыхъ философскими системами (примѣръ -- Шопенгауэръ). На этомъ пути художникъ становится, какъ таковой, въ собственномъ представленіи о себѣ—жрецомъ, іерофантомъ, пророкомъ, магомъ, теургомъ.

## II.

### художникъ-кумиротворецъ.

Если эти «наблюденія холоднаго ума» и «сердца горестныя замѣты» о человѣческихъ, слишкомъ человѣческихъ слабостяхъ художниковъ покажутся энтузіастамъ неумѣстно ироническими, то случится это развѣ только потому, что, хотя бы въ силу общей антиномичности вещей, рѣчь шла до сихъ поръ объ одной лишь сторонѣ цѣльной правды о художникахъ; другая же сторона этой правды лучше всего обнаружится изъ наблюденія, что, какова бы ни была роль художника въ обществѣ и его теоретическое самоутвержденіе или самооправданіе, онъ всегда неизмѣнно хорошо справляется со своей задачей при

единственномъ условіи—наличности таланта. Такъ, Пиндаръ, въ несравненныхъ по подъему музыкальной энергіи и по величію фантазіи одахъ, слагавшихся на заказъ и за плату, славили свободные города эллинскіе и вѣрныхъ народному духу городовыхъ владыкъ. Такъ, поэтъ-лауреатъ Вергилій, въ официальномъ эпосѣ выразилъ бессмертную идею державнаго Рима, а Торквато Тассо все же удосужился дописать, по желанію своего герцога, «Освобожденный Іерусалимъ». Индивидуализмъ, какъ сознательное жизненное самоопредѣленіе автономной личности, былъ дѣломъ поэтовъ-гуманистовъ и Шекспировой плеяды. Романтизмъ наложилъ свою печать на поколѣнія; Байрона мы поминаемъ въ сонмѣ нашихъ освободителей; а мистагогъ Рихардъ Вагнеръ, продолжая дѣло Бетховена, вернувшего музыкѣ ея диэирамбическую оркестру, а хоровой оркестрѣ ликъ индивидуалиста-героя и его трагическій миѳъ, забросилъ глубокіе сѣвы въ европейское сознаніе, уже прозябшіе на одной части нивы идеями Фридриха Ницше, этого «перваго двигателя» современной души.

Существуетъ взаимодѣйствіе между жизнью и искусствомъ, и при этой ихъ динамической связанности, вопросъ о томъ, служить ли жизни искусство, или себѣ довлѣетъ, имѣетъ значеніе исключительно методологическое: можно разсматривать искусство въ его замкнутой сферѣ, имѣющей свою внутреннюю цѣлесообразность; можно разсматривать его и въ связи съ «жизнью», понимаемой какъ въ смыслѣ слитной цѣлокупности явленій, такъ и въ смыслѣ наличныхъ и непосредственно данныхъ условій дѣйствительности.

Въ этомъ взаимодѣйствіи мало значить то или

иное самоопредѣленіе искусства, какъ фактора общей жизни, то или иное отношеніе окружающей жизни къ обособленной области искусства. Жизнь требуетъ въ обмѣнъ на свои цѣнности—цѣнностей отъ искусства: искусство неизмѣнно отвѣчаетъ на это требованіе частичнымъ передвиженіемъ цѣнностей, ихъ постепенною переоцѣнкой. Никогда почти заказъ не выполняется по замыслу заказчика; и если заказчикъ упорствуетъ, то художникъ упрямится въ свою очередь, воздерживается отъ сбыта—и тѣмъ энергичнѣе предается выработкѣ новыхъ цѣнностей, истинный «кумиротворецъ».

Сила сопротивленія, необходимая для этой непрекращающейся борьбы, зовется талантомъ. Условіе, создающее для жизни требуемую ею отъ искусства цѣнность, есть также талантъ: ибо заказчикъ хочетъ не узнать въ исполненіи собственнаго замысла, внушившаго заказъ; заказываетъ себѣ неожиданность и удивленіе. Онъ ищетъ новаго, непредвидѣннаго, лучшаго и радуется этому новому, поскольку можетъ вмѣстить; онъ требуетъ отъ художника самоутвержденія и предполагаетъ его горделивую независимость. Онъ мнитъ себя наѣздникомъ, и желаетъ отъ коня буйства и пыла. Какъ огонь разсудить все, по слову Гераклита, такъ послѣднимъ критеріемъ въ спорахъ о значеніи художниковъ и художества является наличность таланта. Все талантливое—цѣнно и ниспосылается жизни какъ даръ; но должно умѣть принимать дары, и если та изъ трехъ Харитъ, которая учитъ улыбочиво и пріятно дарить, не всегда сопровождаетъ дарящихъ, то другая Харита, — та, что

вѣдаетъ искусство благодарнаго пріятія,— еще рѣже пощщаетъ насъ, темныхъ и буйныхъ.

Какъ часто забываютъ, напримѣръ, что безрасудно требовать въ революціонныя эпохи отъ произведеній искусства темъ или заявленій революціонныхъ! Если революція переживаемая есть истинная революція, она совершается не на поверхности жизни только и не въ однѣхъ формахъ ея, но въ самыхъ глубинахъ сознанія. Истинный талантъ не можетъ не выражать послѣднюю глубину современнаго ему сознанія. Итакъ, истинный талантъ въ такія эпохи необходимо служить революціи, хотя бы казался другимъ и даже себѣ самому ея противникомъ. Малѣйшія черты его произведеній содержатъ въ себѣ ядъ общей переоцѣнки отжившихъ цѣнностей.

Незамѣтно передвигаетъ художникъ наши кругозоры въ гармоніи со всѣмъ стихійнымъ устремленіемъ народной души. Если онъ не разрушаетъ учреждений, то разрушаетъ бытъ, оплотъ всѣхъ учреждений; если не учитъ ненавидѣть и сострадать, то пріучаетъ иначе любить и по новому страдать. Притомъ онъ знаетъ, инстинктомъ таланта, объемъ и характеръ ему доступнаго и открытаго. Художество чуждается отвлеченій, которыя неминуемо становятся движущими лозунгами борьбы. Въ существѣ своемъ, художество—веселая наука, воплощеніе ритма и мѣры, чуткое ухо къ вѣяньямъ тонкимъ, вѣщія уста вдохновенныхъ шопотовъ: какъ плясать Музамъ предъ головою Горгоны?

Но и Тиртей воодушевляетъ пѣснями идущихъ на бой. Часть художества—лирика по-преимуществу—естественно отзывается на клики сражающихся, когда

наступаютъ тѣ острыя и трагическія мгновенія, когда нуженъ ритмъ воинскаго шага. И все-же эти порывы не исчерпываютъ содержанія творческой жизни искусства въ революціонную эпоху. Оно будетъ революціоннымъ по-своему, и недовольнымъ заказчикамъ придется или прекратить заказы, или умѣть и въ бурѣ находить свою внутреннюю тишину—такъ, какъ это дано художнику въ даръ легкой и залогъ великій благими силами.

### III.

#### НАШЕ НЕСТРОЕНІЕ.

Озирая современное искусство въ Россіи, мы безъ труда различаемъ два типа художественнаго производства. Есть искусство, находящее себѣ большой и вѣрный сбытъ и, слѣдовательно, предполагающее наличность заказчиковъ,—и есть искусство, не обеспеченное сбытомъ и работающее на свой страхъ, въ прокъ и про запасъ,—искусство незаказанное.

Естественно, что это послѣднее утверждаетъ себя или какъ «искусство для искусства»—таково недавнее декадентство,—или какъ искусство, творящее въ послѣднемъ счетѣ и въ глубочайшемъ смыслѣ этого слова жизнь,—художество искателей религіознаго синтеза жизни.

Если декадентамъ слишкомъ хорошо запомнились слова Пушкина о томъ, что поэты рождены для «зву-

ковъ сладкихъ», то этимъ наиболѣе запаль въ душу конецъ фразы: «и для молитвъ». Первые заглядываются охотнѣе на западныхъ собратьевъ по духу, вторые—на Достоевскаго (котораго предають подчасъ только по легкомыслію) и Владиміра Соловьева. Достоевскій умѣлъ, впрочемъ, одновременно пророчествовать и удовлетворять массовыхъ заказчиковъ земли русской, что не всегда счастливо совмѣщаютъ наши художники-мистики, если не обманываетъ наблюдение, что пророчественный даръ примѣтно убываетъ въ пропорціи съ обезпеченностью сбыта.

Въ сущности эта группа родилась въ лонѣ того же декадентства, когда послѣднее стало торжествовать свои первыя скромныя побѣды надъ общимъ безтолковымъ невниманіемъ къ тому цѣнному и талантливому, что оно несло въ себѣ. Такъ и его примѣромъ мы могли бы подтвердить высказанное раньше наблюдение о легкой готовности «искусства для искусства» обратиться «въ искусство для жизни» на почетныхъ условіяхъ и *sub specie aeternitatis*.

Итакъ, къ «жизни» бывшіе декаденты относятся въ настоящее время со всяческимъ попеченіемъ: они учительствуютъ и прорицають, изобрѣтають способы спасенія личнаго и вселенскаго, пути внутренняго дѣла и дѣйствія общественнаго, и даже нерѣдко стараются настроить свои лиры въ ладъ съ гражданственными какофоніями присяжныхъ исполнителей соотвѣтствующихъ заказовъ: послѣднее, однако, *bona fide* и повинуюсь лишь внутреннему импульсу вдохновенія, ибо почти всегда какъ-то неловко, неумѣстно и немного не попадѣ.



Что же касается до творчества, отвѣчающаго требованію спроса, творчества тѣхъ кумиротворцевъ Діаны Эфесской, что подняли народный мятежъ на Павла и Варнаву,—оно, съ одной стороны, замѣтно клонится къ тому, чтобы стать какъ бы оффиціальнымъ, т. е. обязательнымъ, докучливо обрядовымъ и заранѣе принятымъ и одобреннымъ, а слѣдовательно, и всѣмъ окончательно наскучить (опасность, неизбѣжно присущая заказному художественному производству: вспомнимъ Перуджино, высокій талантъ котораго мы относительно мало цѣнимъ—единственно потому, что онъ выполнялъ слишкомъ много заказовъ).

Съ другой стороны, творчество заказное являетъ тяготѣніе уйти прочь отъ навязываемыхъ ему заказчиками предметовъ и способовъ изображенія и погрузиться въ то особое геніальничанье, которое время отъ времени является результатомъ художнической избалованности. Поэтому, вмѣсто изображенія окружающей дѣйствительности, уразумѣнія и преодоленія которой преимущественно хочетъ нашъ заказчикъ, художественная продукція все болѣе устремляется къ темамъ общимъ и отвлеченнымъ, къ дѣйствительности чуждой или условной, — на мѣсто живого слова о живой жизни и гнѣва живыхъ на живыхъ—даетъ все чаще и чаще философскую схему или двуликій символъ, не воплощенный въ плоть и кровь, совсѣмъ какъ секта декадентовъ и мистиковъ, но безъ ихъ влюбленности (часто, впрочемъ, платонической) въ прекрасную форму. И это видимъ мы отъ нихъ, Брутовъ, на которыхъ возложили столько освободительныхъ упованій. Ужели и для нихъ не велика болѣе, единая изъ богинь, Діана Эфесская?

Въ общемъ, заказное творчество всегда было въ Россіи какъ-то неудачливо, даже въ области столь удачной въ цѣломъ литературы нашей, «Записки Охотника» или стихи Надсона, Щедринъ или Успенскій, конечно, составляютъ исключеніе, поскольку сразу же и вполнѣ удовлетворили потребность, вызвавшую ихъ къ жизни; но вѣдь и Гоголь предупредилъ читателей, и Чеховъ, исполнившій самый важный заказъ послѣдняго времени—сведеніе къ абсурду нашей загнившей и затосковавшей дѣйствительности, изображеніе маляра и разложенія застоявшейся Россіи,—исполнилъ заказъ этотъ при долгомъ сопротивленіи заказчиковъ, не разобравшихъ сначала, что этотъ писатель говоритъ имъ нужнѣйшее и полезнѣйшее, въ полномъ согласіи съ ихъ сокровеннымъ желаніемъ полезнаго, пригоднаго, прикладнаго.

Заказъ, плодотворный для художества, есть уже соучастіе въ творествѣ, и потому слава подобаетъ Юстиніану за храмъ Софіи и семьѣ Питти за дворецъ Питти, Августу за Августовъ вѣкъ и Наполеону за вѣкъ емпіре; какъ мы поминаемъ добромъ Перикла и папу Юлія. Но кого помянуть намъ добромъ какъ такого заказчика—въ новой Россіи? Развѣ поэта Пушкина, заказавшаго поэту Гоголю «Мертвыя Души»?

#### IV.

##### КУЛЬТУРА, КАКЪ УМНОЕ ВЕСЕЛІЕ НАРОДНОЕ.

Здѣсь мы касаемся чего-то рокового въ судьбахъ нашей страны. За весь послѣдній ея періодъ соборная душа ея была косной и только въ лучшемъ случаѣ

воспріимчивой. Какъ мертвая царевна, она лежала въ гробу и ждала богатыря. Лучшіе таланты Россіи проявляли себя преимущественно въ дѣятельности художественной и, будучи художниками, должны были быть освободителями, ставить вопросы раньше толпы, а подчасъ давать готовые отвѣты на еще непоставленные въ общественномъ сознаніи вопросы. На женственную сторону таланта не было никакого спроса; требовались мужественный починъ и мужское насиліе.

Говоря проще и ближе, писатель (а нашъ художникъ главнымъ образомъ—писатель) оказывался въ роли учителя или проповѣдника. Это тяготило или раскалывало его душу, искажало чистоту художественной работы, понижало энергію чисто художественныхъ потенцій (Некрасовъ), губило въ человѣкѣ художника (Левъ Толстой), губило самого человѣка (Гоголь и столько другихъ).

Художество обращалось въ культурную миссію—въ зерно, вмѣсто того, чтобы быть цвѣтомъ. И потому, говоря объ искусствѣ въ Россіи, необходимо поставить вопросъ о соотношеніи между искусствомъ и общей культурой и прежде всего спросить себя, что такое русская культура и неизбежно ли для художника быть у насъ непремѣнно миссіонеромъ, наставникомъ жизни, вожакомъ.

Будетъ ли у насъ, наконецъ, искусство веселымъ ремесломъ, какимъ оно хотѣло стать, — а не іереміадой и сатирой, какъ оно опредѣлило себя едва ли не съ начала нашей письменности, — не учительствомъ и даже не пророчествомъ, но умнымъ веселіемъ? Ибо не виномъ только веселье человѣкъ, но всякою игрою своего божественнаго духа. И будетъ ли ремесленникъ весе-

лаго ремесла выполнять веселые заказы, а не скорбѣть и поститься, какъ Іоаннѣ,—и, какъ Іоаннѣ, называть себя «голосомъ вопіющаго въ пустынѣ»?

Конечно, за весельемъ дѣло не стало даже у насъ, если понимать подъ нимъ праздное веселье праздныхъ людей. И справедливость требуетъ прибавить, что есть «праздныя люди», знающіе и умное веселіе, — мудрые раздаватели веселыхъ заказовъ, которымъ ремесленники веселой науки отвѣчаютъ охотно, какъ заказамъ законнымъ и праведнымъ передъ лицомъ ихъ Аѳины-Эрганы—богини, покровительствующей ремеслу.

Но все же веселье это бываетъ слишкомъ часто напускнымъ,—да и мало его,—и невольно срывается ремесленникъ на строгое и важное и скорбное, потому что только отчаянью весело на пирѣ во время чумы. Только на людяхъ весело, только веселье народное раждаетъ истинное веселіе веселаго ремесла.

Судьба нашего искусства есть судьба нашей культуры, судьба культуры—судьба веселія народнаго. Вотъ имя культурѣ: умное веселіе народное.

Мы же воображаемъ, что культура—разсадникъ духовныхъ овощей, уравниенныя грядки прозаическихъ огородовъ и все ручное и регулярное и зарегистрированное и цѣлесообразное на своемъ отведенномъ и огражденномъ мѣстѣ, полный реестръ такъ называемыхъ объективныхъ цѣнностей и столь же полный инвентарь ихъ наличныхъ объективаций; въ общемъ—скорѣе дрессура, чѣмъ культура,—хотя уже и самое имя «культура»—достаточно сухо и школьно и по-нѣмецки практично и безвкусно, потому что отрицаетъ все самопроизвольное и богоданное и утверждаетъ лишь саженое, посѣянное, холеное, подстриженное,

выращенное и привитое,—потому что не включаетъ въ себѣ понятія творчества: тогда какъ то, что мы за отсутствіемъ иного слова принуждены называть культурой—есть именно творчество. Творчество же это знаемъ мы въ двухъ его основныхъ типахъ: творчества варварскаго или стихійнаго, своеначальнаго и самочиннаго, и творчества преемственнаго, или культуры въ собственномъ смыслѣ.

## V.

## ЭЛЛИНСТВО И ВАРВАРСТВО.

Изъ перегноя нѣсколькихъ древнѣйшихъ культуръ, величайшею среди которыхъ была египетская, выросла единая на долгіе вѣка средиземная культура; имя ей—эллинство. Нѣтъ въ Европѣ другой культуры, кромѣ эллинской, подчинившей себѣ латинство и донныѣ живой въ латинствѣ,—пускающей все новые побѣги изъ вѣтвей трехтысячелѣтняго, дряхлѣющаго, но живучаго ствола. Коренится она въ крови и языкѣ латинскихъ племенъ: чужими ей по крови и языку германствомъ и славянствомъ никогда не могла она овладѣть до полного себѣ уподобленія, до перерожденія органическихъ тканей души народной,—хотя и наложила на варваровъ всѣ свои формы (славянству передала даже формы словесныя), хотя и выжгла всѣ свои тавра на шкурѣ лѣсныхъ кентавровъ.

Великая стихія не-эллинства, варварства, живетъ отдѣльною жизнью рядомъ съ міромъ стихіи эллинской. Оба міра относятся одинъ къ другому, какъ

царство формы и царство содержанія, какъ формальный строй и рождающій хаосъ, какъ Аполлонъ и Діонисъ—эракійскій богъ Забалканья, претворенный, пластически выявленный и укрощенный, обезвреженный эллинами, но все же самою стихіей своей—нашъ, варварскій, нашъ славянскій, богъ.

И вѣчно повторяется старая сказка о похищеніи Елены дикими любовниками: вѣчно варварь-Фаустъ влюбленъ въ Прекрасную, и Хаосъ ищетъ строя и лика, и скиѡ Анахорсисъ путешествуетъ въ Элладу за мудростью формы и мѣры. Опять и опять совершается «возрожденіе»—новые и новые восторги гениальныхъ учениковъ пиѣйскаго преданія. И всякій разъ это «возрожденіе» повторяетъ первые уроки людей Θεодориха и Карла Великаго.

А въ лонѣ латинства все кажется непрерывнымъ возрожденіемъ древности, ибо органически живетъ тамъ сама древность, и постоянный притокъ варварскихъ вліаній непрестанно уравнивается силами, бьющими изъ родныхъ неоскудныхъ нѣдръ. Гениальныя силы, коими повсюду плодovита неистомная Земля,—

Denn der Boden zeugt sie wieder,  
Wie von je er sie gezeugt,—

(Goethe, *Faust II*)

гениальныя творческія силы тамъ, въ латинствѣ, рѣдко поражаютъ ослѣпительностью своего необычнаго явленія. Значительная часть новизны отнята у нихъ закономѣрностью и внутренней логикой ихъ возникновенія, исключаящею то ирраціональное и безмѣрное, что мы знаемъ и любимъ въ Шекспирѣ и Байронѣ, Рембрандтѣ и Бетховенѣ, Достоевскомъ и Ибсенѣ.

Эти гени чувствуютъ себя въ латинствѣ гражданами великаго города—Пѳлс, въ варварствѣ—«необузданными» личностями (какъ сердито обозвалъ Бетховена Гете), индивидуалистами анархическаго міра.

Геній не всегда легко уживается съ хорошимъ вкусомъ, утверждалъ Шиллеръ. Съ точки зрѣнія варвара, среди препятствій и искушеній, преодолѣваемыхъ геніальнымъ умомъ въ его побѣдоносномъ восхожденіи, опаснѣйшими соблазнами являются Сирены высшей культуры—утонченность, скептицизмъ, хорошей вкусъ; и первымъ этапомъ страстнаго пути Фридриха Ницше былъ островъ этихъ Сиренъ, для которыхъ онъ покидаетъ «милаго товарища»—Одиссея-Вагнера. Поистинѣ, что тѣмъ, аеинянамъ,—мудрость, варварамъ—безуміе. Удѣлъ тѣхъ—хранить преемственность и преданіе «старшихъ»; мы, какъ Лотофаги, питаемся лотосами забвенія. Зато—

Въ насъ заложена алчба  
Вамъ невѣдомой свободы.  
Ваши вѣки—только годы,  
Гдѣ заносятъ непогоды  
Безымянныя гроба...

(„Кормил Звѣзды“).

## VI.

### Элинство и мы.

Такъ всякій разъ вновь наступающее «возрожденіе» составляетъ для насъ, варваровъ, потребность жизненную, какъ ритмъ дыханія, какъ тѣ кризисы

душевнаго роста, подобныя роковымъ годинамъ страстной любви въ индивидуальной жизни, когда необходимость наша и свобода наша вступаютъ въ союзъ и заговоръ для исполненія неизбѣжнаго и опасными путями сомнамбулическихъ дерзновеній ведутъ насъ, согласныхъ, туда, куда несогласныхъ онѣ повлекли бы насильственно.

Не то же ли видимъ мы теперь и у насъ, въ Россіи? Классицизмъ, какъ типъ школы и какъ норма эстетическая, не прививается у насъ; но никогда, быть можетъ, мы не прислушивались съ такою жадностью къ отголоскамъ эллинскаго міропостиженія и міровоспріятія. Мы хотимъ ослѣпнуть и оглохнуть на все, что отклоняетъ насъ отъ нашего единого жертвеннаго дѣйствія—отъ нашихъ общественныхъ и всенародныхъ задачъ: но мнится,—«никогда тебя неволилъ челоуѣкъ съ той страстной алчностью, какой ты насъ плѣнила, колдунья-Красота»!..

Мы вызываемъ Ареса: ему сопутствуютъ влюбленная Афродита. Узники въ тюрьмахъ любомудрствуютъ о ритмѣ свѣтилъ, и приговоренные къ смерти слагаютъ стихи. «Подъ сводъ темницъ сойди съ напѣвомъ звѣздной Музы»... Радуги рѣютъ надъ облачными гнѣвами. Наканунѣ, быть можетъ, тѣхъ катаклизмъ и омраченій духа, въ годину которыхъ «мудрецы и поэты, хранители тайны и вѣры, унесутъ зажженные свѣты въ катакомбы, въ пустыни, въ пещеры», мы какъ бы торопимся съѣхать въ духѣ народномъ грядущіе восходы изящнаго просвѣщенія и отстаивать въ башенныхъ кельяхъ таинственные яды, долженствующие преобразить плоть и претворить кровь иныхъ поколѣній.

Выше раскрытая общая норма историческихъ от-



ношеній варварскаго міра къ единой культурѣ опредѣляетъ въ частности характеръ соприкосновеній русской души съ духовною жизнью запада. Варвары по преимуществу, мы учимся изъ всего, что возникаетъ тамъ существенно-новаго, не столько этому новому, сколько чрезъ его призму всей культурѣ. Такъ, въ XV и XVI вѣкахъ, по древностямъ поздняго Рима учились варвары не тому, что позднеримское, но античности вообще, какому-то отвлеченному и никогда не существовавшему въ дѣйствительности греко-римскому классицизму. Оттого въ ихъ представленіи Гомеръ былъ сопоставленъ съ Вергиліемъ, и Стацій съ Орфеемъ.

Такимъ культурно-историческимъ недоразумѣніемъ просвѣтительнымъ и плодотворнымъ, несмотря на фальшивую искусственность позы и подчасъ наивные, но внутренне неизбежные промахи вкуса, является и наше такъ называемое «декадентство», какъ и его благоразумный нюансъ и обязательный коррелятъ—новѣйшій «парнассизмъ». Оно было, въ общемъ, талантливо; но таланты варваровъ, будь они геніально-необузданными личностями или искушенными въ совопросничествѣ Аѳинъ Анахарсисами, вернувшимися въ Скиѳію учить юношество хитростямъ эллинскимъ,—не будутъ знать сами, кто они и откуда и зачѣмъ пришли (по слову Брюсова: «не знаю самъ какая, но все-жъ я міру вѣсть»),—тогда какъ въ латинствѣ каждый дѣятель умственной жизни знаетъ свое историческое мѣсто и готовую носить свою «формулу».

## VII.

АЛЕКСАНДРІЙСТВО И ВАРВАРСКОЕ ВОЗРОЖДЕНІЕ  
НА ЗАПАДѢ.

Что переживаемая нами эпоха, на всемъ протяженіи такъ называемой новой исторіи, есть эпоха «критическая», не подлежащая сомнѣнію, и столѣтіе, рубежъ котораго еще такъ недавно нами перейденъ, можетъ разсматриваться въ нѣкоторомъ смыслѣ какъ ея апогей. Въ самомъ дѣлѣ, мы достигли ни однимъ вѣкомъ не превзойденной ступени расчлененія, обособленія, уединенія и, слѣдовательно, внутренняго углубленія и обогащенія отдѣльныхъ сферъ жизни, какъ матеріальной, такъ и умственной, отдѣльныхъ областей сознанія, какъ общественнаго, такъ и индивидуальнаго, отдѣльныхъ способностей и возможностей человѣческаго духа.

Казалось, съ конца XIX столѣтія, что на вершинахъ европейской культуры наступилъ какъ бы новый «александрійскій періодъ» исторіи,—что опять повторился тотъ періодъ, когда впервые въ человѣчествѣ возникъ типъ «теоретическаго человѣка»; когда обособленные отрасли творчества религіознаго, научнаго и художественнаго окончательно и различно опредѣлили свои частныя задачи; когда такъ много накопилось цѣнностей и сокровищъ въ прошломъ, что поколѣнія поставили своею ближайшею задачей—ихъ собираніе, сохраненіе и, наконецъ, подражательное, повторное воспроизведеніе въ изысканной и утонченной миниатюрѣ; когда люди узнали, что такое ученое книгохранилище въ полномъ значеніи этого слова и что такое Музей; когда то, что мы

зовемъ общимъ образованіемъ, окрасилось оттѣнкомъ исторической перспективности (которую такъ возлюбилъ XIX вѣкъ подѣ именемъ «историческаго смысла», *historischer Sinn*); когда расцвѣли искусство любителей и таинства «сенаклей»; когда внутренняя раздробленность культуры сочеталась съ универсальными горизонтами идейнаго синкретизма въ религіи и философіи, эстетикѣ и морали.

Истинно александрійскимъ благоуханіемъ изысканности и умиранія, цвѣтовъ и склепа дышитъ на насъ искусство, ознаменовавшее ущербъ прошлаго вѣка, блѣднѣе въ другихъ странахъ, остро и роскошно во Франціи, и недаромъ въ Парижѣ вмѣстило оно тончайшіе яды времени, подѣ знаменательнымъ и горделивымъ въ устахъ гражданъ древней и благородной гражданственности лозунгомъ «*décadence*». Люди хотѣли слыть поздними потомками; и, чѣмъ настойчивѣе они провозглашали себя послѣдними изъ не-варваровъ, тѣмъ энергичнѣе утверждали генеалогическую древность своего рода и весь свой культурный атавизмъ.

Декадентство, аналитическое въ своей сущности, тѣсно связано во Франціи съ движеніемъ парнасцевъ, какъ истинный символизмъ—первая попытка синтетическаго творчества въ новомъ искусствѣ и новой жизни—питаетъ свои корни въ художественномъ реализмѣ и натурализмѣ. И поскольку декадентство не сливается съ символизмомъ, а противопоставляется ему, оно неизбѣжно тяготеетъ къ искусству парнасцевъ. Здѣсь опять сказывается близость и кровное родство конца XIX вѣка съ древнею Александріей, которая поистинѣ сочетала въ себѣ музейный «Парнасъ» и изящный «упадокъ» усталыхъ утонченниковъ.

Барварское (т. е., по преимуществу, англо-германское) «возрожденіе» XIX вѣка во всѣхъ своихъ проявленіяхъ опредѣляетъ себя какъ реакцію противъ духа эпохи критической, сказавшагося въ александрійствѣ современной ему культуры,—какъ порывъ къ воссоединенію дифференцированныхъ культурныхъ силъ въ новое синтетическое міросозерцаніе и цѣлостное жизнестроительство. Англичане Уильямъ Морисъ и Раскинъ, американецъ Волтъ Уитманъ и норвежецъ Ибсенъ суть дѣятели всенароднаго высвобожденія невоплощенныхъ энергій новой жизни. И декадентъ-эллинистъ Оскаръ Уайльдъ долженъ, покорный закону варварской души, стать предателемъ идеи эстетическаго индивидуализма во имя идеи соборной.

Эллада гуманистамъ варварскаго «возрожденія» служитъ сокровищницею цѣнностей, необходимыхъ для переоцѣнки всѣхъ цѣнностей. Они устремляются, слѣдую знамени Фридриха Ницше, къ иной Элладѣ, нежели та, что доселѣ мила и свята была вызывателямъ Елены,—не къ Элладѣ свѣтлаго строя и гармоническаго равновѣсія, но къ Элладѣ варварской, оргіиной, мистической, древле-ліонисійской.

Не пластику и мѣру эллинскую ищутъ они воскресить и ввести въ современное сознаніе, но корибантизмъ азійскихъ флейтъ и музыку трагическихъ хоровъ. Новому латинству нужны Александрія и Перикловы Аѣины; новому варварству—Малая Азія Гераклита или эпохи тиранновъ и архаическій диѳирамбъ. Съ творчества Рихарда Вагнера начинается реставрація исконнаго *миѳа*, какъ одного изъ опредѣляющихъ факторовъ всенароднаго сознанія.

## VIII.

## АЛЕКСАНДРІЙСТВО И ВАРВАРСКОЕ ВОЗРОЖДЕНІЕ У НАСЪ.

Чѣмъ могло стать декадентство у насъ? Будучи порожденіемъ ветхаго латинства, феноменомъ культурной осложненности, насыщенности и усталости, оно могло, въ средѣ варварской по-преимуществу, тускло отразить свои очертанія, но не могло привить намъ своихъ ядовъ. Мы не могли зачать отъ духа западнаго упадка. Но опасное зелье и не отравило насъ: оно было намъ цѣлбно, какъ высвобождающій творческія энергіи стимуль.

Декадентство у насъ, прежде всего,—экспериментализмъ въ искусствѣ и жизни, адогматизмъ искателей и паеосъ новаго воспріятія вещей. Отъ эстетизма, какъ отвлеченнаго начала, долженъ былъ уцѣлѣть императивъ «артистизма», завѣтъ попеченія о совершенствѣ формы, какъ въ смыслѣ ея художественной утонченности, такъ—это можно утверждать, имѣя въ виду лучшихъ представителей движенія,—въ смыслѣ ея строгости, хотя бы эта строгость подчинялась еретическимъ канонамъ съ точки зрѣнія старыхъ канонѣвъ эстетики. Любовь къ формѣ была увѣнчана побѣдами въ области техники и изобрѣтенія, какъ и блестящими завоеваніями въ сферѣ словеснаго выраженія и—больше того—въ сферѣ роднаго языка, снова освѣженнаго и возвеличеннаго.

Главнѣйшею же заслугой декадентства, какъ искус-

ства интимнаго, въ предѣлахъ поэзіи было то простое и вмѣстѣ чрезвычайно сложное и тонкое дѣло, что новѣйшіе поэты разлучили поэзію съ «литературой» (памятуя Верлэнново «de la musique avant toute chose...») и приобщили ее снова, какъ равноправнаго члена и сестру, къ хороводу искусствъ: музыки, живописи, скульптуры, пляски. Въ самомъ дѣлѣ, еще недавно стихи казались только родомъ литературы и потому подчинены были общимъ принципамъ словеснаго и логическаго канона. Декаденты поняли, что у поэзіи свой языкъ и свой законъ, что многое, ирраціональное съ точки зрѣнія обще-литературной, раціонально въ поэзіи, какъ специфическомъ искусствѣ слова, или специфическомъ словѣ. Поэзія вернула, какъ свое исконное достояніе, значительную часть владѣній, отнятыхъ у нея письменностью.

Что касается идейнаго содержанія новаго движенія, оно провозгласило индивидуализмъ, понятый, если можно такъ выразиться, какъ интеллектуальное донжуанство, и все охватывало въ мимолетности самодовлѣющихъ «миговъ», въ самоцѣнныхъ и своеначальныхъ «мгновенностяхъ». Индивидуализмъ декадентства былъ непроченъ, какъ всякій чисто-эстетическій индивидуализмъ.

Символизмомъ было у насъ декадентство изначала уже въ силу своего культа вѣчности и всеединства во всецвѣтныхъ отсвѣтахъ («im farbigen Abglanz», какъ говоритъ Фаустъ) мгновений. Символь былъ тѣмъ началомъ, которое разложило индивидуализмъ, оставивъ ему единственную законную его область — самовластіе дерзаній. Но индивидуалистическій принципъ прежнихъ дерзаній уступилъ мѣсто принципу

сверхъ-индивидуальному. Слово, ставшее символомъ, опять было понято, какъ общевразумительный символъ соборнаго единомыслія.

Въ символахъ, обставшихъ духъ «какъ лѣсъ» (по уподобленію Бодлэра), была найдена вселенская правда. Они раскрылись, какъ забытый языкъ утраченнаго богопостиженія. Символъ ожилъ и заговорилъ о не-личныхъ, о изначальныхъ тайнахъ. Душа приникла къ живымъ шопотамъ, заслушалась ихъ, опять познавая—

Что Земля и лѣсъ пророчить, ключъ рокошетъ, лепеча,—

Что въ пещерѣ густотѣнной Сестры пряли у ключа...

(„Эросъ“).

Но это было уже приникновеніемъ къ душѣ народной, къ древней, исконной стихіи вѣшаго «соннаго сознанія», заглушенной шумомъ просвѣтительныхъ эпохъ. Діонисъ варварскаго возрожденія вернулъ намъ—миѳъ.

Какъ первые ростки весеннихъ травъ, изъ символовъ брызнули зачатки миѳа, первины миѳотворчества. Художникъ вдругъ вспомнилъ, что былъ нѣкогда «миѳотворцемъ» (μυθολογος),—и робко понесъ свою ожившую новыми прозрѣніями, исполненную голосами и трепетами невѣдомой раньше таинственной жизни, орошенную росами новыхъ-старыхъ вѣрованій и ясновидѣній, новую-старую душу навстрѣчу душѣ народной.

## IX.

### МЕЧТЫ О НАРОДѢ-ХУДОЖНИКѢ.

Искусство идетъ навстрѣчу народной душѣ. Изъ символа рождается миѳъ. Символъ—древнее достояніе

народа. Старый миѣ естественно оказывается родичемъ новаго миѣа.

Живопись хочетъ фрески, зодчество—народнаго сборища, музыка— хора и драмы, драма—музыки; театр—слить въ одномъ «дѣйствѣ» всю стекшуюся на празднество веселія соборнаго толпу.

Какою хочетъ стать поэзія? Вселенскою, младенческою, миѣотворческою. Ея путь ко всечеловѣчности вселенской—народность; къ истинѣ и простотѣ младенческой—мудрость змѣиная; къ таинственному служенію творчества религіознаго—великая свобода внутренняго человѣка, любовь дерзающая въ жизни и въ духѣ, чуткое ухо къ біенію міроваго сердца. Антиномиченъ путь ея: къ женственной планетарности миѣотворчества всенароднаго—чрезъ мужественную солнечность утверждающаго мистическую личность почина.

Чрезъ толщу современной рѣчи, языкъ поэзіи—нашъ языкъ—долженъ прорости и уже прорастаетъ изъ подпочвенныхъ корней народнаго слова, чтобы загудѣть голосистымъ лѣсомъ всеславянскаго слова. Чрезъ пласты современнаго познанія суждено ея познанію прозябнуть изъ глубинъ подсознательнаго. Ея религіозной душѣ дано взрости изъ низинъ современнаго богоневѣдѣнія, чрезъ тучи богоборства, до бѣлыхъ вершинъ божественнаго лицезрѣнія. Преодолевая индивидуализмъ, какъ отвлеченное начало, и «Эвклидовъ умъ», и прозрѣвая на лики божественнаго, она напишетъ на своемъ треножникѣ слова: Хоръ, Миѣ и Дѣйство.

Такъ устремляется искусство къ родникамъ души народной. Ибо—



Vernunft fängt wieder an zu sprechen,  
Und Hoffnung wieder an zu blühn;  
Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,  
Ach, nach des Lebens Quellen hin!

(Goethe, *Faust I*).

— Затѣмъ, что вновь заговорилъ разумъ вселенскій въ разумахъ личныхъ, и тогда расцвѣла надежда; и мы затосковали по родникамъ жизни,—къ живымъ ключамъ захотѣли мы приникнуть.—

«Приближается долгая ночь мертвеннаго застоя»,—восклицають испуганные друзья культуры.—«Образованность въ упадкѣ. Вандализмъ наступаетъ. Угроза ниспроверженія господствующихъ классовъ—угроза гибели всѣхъ культурныхъ цѣнностей»... Мы не вѣримъ этимъ друзьямъ культуры, какъ расчищеннаго сада и вскопаннаго огорода на упроченной за собственникомъ землѣ. Мы возлагаемъ надежды на стихійно-творческую силу народной варварской души и молимъ хранящія силы лишь объ охранении отпечатковъ вѣчнаго на временномъ и человѣческомъ,—на прошломъ, пусть запятнанномъ кровью, но памяти миломъ и святомъ, какъ могилы темныхъ предковъ.

Мы боимся иной опасности—опасности отъ «культуры». Тѣ, кто организуютъ партіи и ихъ побѣды, еще не призваны тѣмъ самымъ организовать народную душу и ея внутреннюю творческую жизнь. Пусть остерегутся они насиловать поэтическую дѣвственность народныхъ вѣрованій и преданій, вѣщую слѣпоту миеологическаго міросозерцанія,—вырывать ростки самобытнаго художественнаго и религіознаго почина, нивелировать общія понятія, обучать и школить, и—въ борьбѣ съ церковью государственной — бороться

противъ вѣры вообще. Атрофія органовъ религіозной воспріимчивости и религіозной самодѣятельности есть вмѣстѣ атрофія органовъ воспріимчивости и самодѣятельности художественной. Да мимо идетъ народа нашего чаша духовнаго рабства!

И если мимо идетъ, душа его раскроется и въ художествѣ, отъ него идущемъ, имъ воззванномъ. Тогда встрѣтится нашъ художникъ и нашъ народъ. Страна покроется оркестрами и еимелами, гдѣ будетъ плясать хороводъ, гдѣ въ дѣйствѣ трагедіи или комедіи, народнаго диѳирамба или народной мистеріи воскреснетъ истинное миеотворчество (ибо истинное миеотворчество—соборно),—гдѣ самая свобода найдетъ очаги своего безусловнаго, безпримѣснаго, непосредственнаго самоутвержденія (ибо хоры будутъ подлиннымъ выраженіемъ и голосомъ народной воли). Тогда художникъ окажется впервые только художникомъ, ремесленникомъ веселаго ремесла,—исполнитель творческихъ заказовъ общины,—рукою и устами знающей свою красоту толпы, вѣщимъ медіумомъ народа-художника.

---

## ДВѢ СТИХІИ ВЪ СОВРЕМЕННОМЪ СИМВОЛИЗМѢ.

### I.

#### СИМВОЛИЗМЪ И РЕЛИГИОЗНОЕ ТВОРЧЕСТВО.

Символь есть знакъ, или ознаменованіе. То, что онъ означаетъ, или знаменуетъ, не есть какая-либо опредѣленная идея. Нельзя сказать, что змѣя, какъ символъ, значитъ только «мудрость», а крестъ, какъ символъ, только: «жертва искупительнаго страданія». Иначе символъ—простой гіероглифъ, и сочетаніе нѣсколькихъ символовъ—образное иносказаніе, шифрованное сообщеніе, подлежащее прочтенію при помощи найденнаго ключа. Если символъ—гіероглифъ, то гіероглифъ таинственный, ибо многозначашій, многосмысленный. Въ разныхъ сферахъ сознанія одинъ и тотъ же символъ приобретаетъ разное значеніе. Такъ, змѣя имѣетъ ознаменовательное отношеніе одновременно къ землѣ и воплощенію, полу и смерти, зрѣнію и познанію, соблазну и освященію.

Подобно солнечному лучу, символъ прорѣзываетъ всѣ планы бытія и всѣ сферы сознанія и знаменуетъ въ каждомъ планѣ иныя сущности, исполняетъ въ каждой сферѣ иное назначеніе. Поистинѣ, какъ все нисходящее изъ божественнаго лона, и символъ,—по слову Симеона о Младенцѣ Иисусѣ,—*σημεῖον ἀντιλεγόμενον*

р.ευο», «знакъ противорѣчивый», «предметъ пререканій». Въ каждой точкѣ пересѣченія символа, какъ луча нисходящаго, со сферою сознанія онъ является знаменіемъ, смыслъ котораго образно и полно раскрывается въ соотвѣтствующемъ миѣѣ. Оттого змѣя въ одномъ миѣѣ представляетъ одну, въ другомъ — другую сущность. Но то, что связываетъ всю символику змѣи, всѣ значенія змѣинаго символа, есть великій космогоническій миѣѣ, въ которомъ каждый аспектъ змѣи-символа находитъ свое мѣсто въ іерархіи плановъ божественнаго всеединства.

Символика — система символовъ; символизмъ — искусство, основанное на символахъ. Оно вполне утверждаетъ свой принципъ, когда разоблачаетъ сознанію вещи какъ символы, а символы какъ миѣи. Раскрывая въ вещахъ окружающей дѣйствительности символы, т.-е. знаменія иной дѣйствительности, оно представляетъ ее знаменательной. Другими словами, оно позволяетъ осознать связь и смыслъ существующаго не только въ сферѣ земнаго эмпирическаго сознанія, но и въ сферахъ иныхъ. Такъ, истинное символическое искусство прикасается къ области религіи, поскольку религія есть прежде всего чувствованіе связи всего сущаго и смысла всяческой жизни. Вотъ отчего можно говорить о символизмѣ и религіозномъ творествѣ, какъ о величинахъ, находящихся въ нѣкоторомъ взаимоотношеніи.

Что до религіознаго творчества, мы имѣемъ въ виду лишь одну сторону его, ту изъ многообразныхъ его энергій, которая проявляется въ дѣятельности художественной. Художество было религіознымъ, когда и поскольку оно непосредственно служило цѣлямъ

религіи. Ремесленниками такого художества были, на примѣръ, дѣлатели кумировъ въ язычествѣ, средневѣковые иконописцы, безыменные строители готическихъ храмовъ. Этими художниками владѣла религіозная идея. Но когда Вл. Соловьевъ говоритъ о художникахъ будущаго: «не только религіозная идея будетъ владѣть ими, но они сами будутъ владѣть ею и сознательно управлять ея земными воплощеніями» \*),— онъ ставитъ этимъ теургамъ задачу еще болѣе важную, чѣмъ та, которую разрѣшали художники древніе, и понимаетъ художественное религіозное творчество въ еще болѣе возвышенномъ смыслѣ.

Къ художнику, сознательному преемнику творческихъ усилій Міровой Души, теургу, относится завѣтъ:

Творящей Матери наслѣдникъ, воззови  
Преображеніе вселенной.

(„Корміля Звѣзды“).

Но какъ можетъ человѣкъ способствовать своимъ творчествомъ вселенскому преображенію? Населить ли онъ землю созданіями рукъ своихъ? Наполнить ли воздухъ своими гармоніями? Заставитъ ли рѣки течь въ предначертанныхъ имъ берегахъ, и вѣтви деревьевъ распространяться по предуказанному плану? Напечатлѣть ли свой идеаль на лицѣ земли, и свой замыселъ на формахъ жизни? Будетъ ли художникъ-теургъ—художникъ-тиранъ, о какомъ мечталъ Ницше, художникъ-поработитель, который переоцѣнитъ всѣ цѣнности эстетическія и разобьетъ старыя скрижали красоты, послѣдовавъ единственно своей «волѣ къ могуществу»?.. Или такой художникъ, который «тро-

\*) „Первая рѣчь о Достоевскомъ“. Собр. соч. т. III., стр. 175.

сти надломленной не переломить и льна курящагося не угасить»?

Мы думаемъ, что теургическій принципъ въ художествѣ есть принципъ наименьшей насильственности и наибольшей воспріимчивости. Не налагать свою волю на поверхность вещей — есть высшій завѣтъ художника, но прозрѣвать и благовѣствовать сокровенную волю сущностей. Какъ повивальная бабка облегчаетъ процессъ родовъ, такъ долженъ онъ облегчать вещамъ выявленіе красоты; чуткими пальцами призванъ онъ снимать пелены, заграждающія рожденіе слова. Онъ утончить слухъ, и будетъ слышать, «что говорятъ вещи»; изошприть зрѣніе, и научится понимать смыслъ формъ и видѣть разумъ явленій. Нѣжными и вѣщими станутъ его творческія прикосновенія. Глина сама будетъ слагаться подъ его перстами въ образъ, котораго она ждала, и слова въ созвучія, предуставленныя въ стихіи языка. Только эта открытость духа сдѣлаетъ художника носителемъ божественнаго откровенія.

Вотъ почему мы защищаемъ реализмъ въ художествѣ, понимая подъ нимъ принципъ вѣрности вещамъ, каковы онѣ суть въ явленіи и въ существѣ своемъ, и находимъ менѣе плодотворнымъ, менѣе пригоднымъ для цѣлей религіознаго творчества эстетическій идеализмъ; подъ идеализмомъ же разумѣемъ утвержденіе творческой свободы въ комбинаціи элементовъ, данныхъ въ опытѣ художческаго наблюденія и ясновидѣнія, и правило вѣрности не вещамъ, а постулатамъ личнаго эстетическаго міровоспріятія, — красотѣ, какъ отвлеченному началу. Мы не говоримъ о философскомъ реализмѣ и философскомъ идеализмѣ по существу; не обсуждаемъ и вопроса о томъ,

не являются ли въ конечномъ счетѣ созданія идеалистическаго искусства, въ равной мѣрѣ съ произведеніями искусства реалистическаго, соотвѣтствующими реальной истинѣ—и, если такъ, то при какихъ условіяхъ. Избирая методъ чисто описательный, мы разсуждаемъ объ имманентномъ творчеству міросозерпаніи художника и надѣемся утвердить результатъ, что только реалистическое міросозерпаніе, какъ психологическая основа творческаго процесса и какъ первый импульсъ къ творчеству, обезпечиваетъ религіозную цѣнность художественнаго произведенія: чтобы «сознательно управлять земными воплощеніями религіозной идеи», художникъ, прежде всего, долженъ вѣрить въ реальность воплощаемаго.

## II.

### ОЗНАМЕНОВАТЕЛЬНОЕ И ПРЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ НАЧАЛО ТВОРЧЕСТВА.

Намъ кажется, что во всѣ эпохи искусства два внутреннихъ момента, два тяготѣнія, глубоко заложенные въ самой природѣ его, направляли его пути и опредѣляли его развитіе. Если миметическую способность человѣка, его стремленіе къ подражательному воспроизведенію наблюдаемаго и пережитаго мы будемъ разсматривать какъ нѣкоторый постоянный субстратъ художественной дѣятельности, ея психологическую «матеріальную подоснову» (ὑλη—сказалъ бы Аристотель),—то динамическіе элементы творчества, его оформливающія энергіи, движущія и образующія силы проявятся въ двухъ равно исконныхъ потребно-

стяхъ, изъ коихъ одну мы назовемъ потребностью означенія вещей, другую — потребностью ихъ преобразованія.

Итакъ, подражаніе (*μίμησις*), по нашему мнѣнію, есть непремѣнный ингредиентъ художественнаго творчества, основное влеченіе, которымъ человѣкъ пользуется, поскольку становится художникомъ для удовлетворенія двухъ различныхъ по своему существу нуждъ и запросовъ: въ цѣляхъ означенія вещей, ихъ простого выявленія въ формѣ и въ звукѣ, или *эмморфозы*, — съ одной стороны; въ цѣляхъ преобразовательнаго ихъ измѣненія, или *метаморфозы*, — съ другой.

Человѣкъ уступаетъ этому влеченію подражательности или для того, чтобы вызвать въ другихъ наиболѣе близкое, по возможности адекватное представленіе о той или иной вещи, или же для того, чтобы создать представленіе о вещи завѣдомо отличное отъ нея, намѣренно ей неадекватное, но болѣе угодное и желанное, нежели самая вещь. Реализмъ и идеализмъ изначала соприсутствуютъ задачамъ и устремленіямъ дѣятельности художественной, — и какъ бы они ни переплетались между собой, въ какія бы ни входили они взаимныя сочетанія, оба вездѣ различимы, какъ формы типа женскаго, рецептивнаго (реализмъ) и мужскаго, инициативнаго (идеализмъ).

Реализмъ, какъ принципъ означенія вещей (*res*), многообразенъ и разноликъ, въ зависимости отъ того, въ какой мѣрѣ напряжена и дѣйствительна, при этомъ означеніи, миметическая сила художника. Когда подражательность (*μίμησις*) утверждается до преобладанія, мы говоримъ о натурализмѣ; при край-



немъ ослабленіи подражательности, мы имѣемъ передъ собой феноменъ чистой символики. Соединеніе нѣсколькихъ линій на рисункѣ дикаря или ребенка достаточно для нагляднаго ознаменованія человѣка, звѣря, растенія. Простое наименованіе вещей, перечисленіе предметовъ есть уже элементъ поэзіи, отъ Гомера до перечней Андрэ Жида. Но какъ натурализмъ, такъ и гіероглифическій символизмъ и номинализмъ принадлежатъ кругу реализма, потому что художникъ, имѣя передъ собой объектомъ вещь, поглощенъ чувствованіемъ ея реального бытія и, вызывая ее своею магіей въ представленіи другихъ людей, не вноситъ въ свое ознаменованіе ничего субъективнаго.

Будучи по отношенію къ своему предмету чисто воспріимчивымъ, только рецептивнымъ, художникъ-реалистъ ставитъ своею задачею безпримѣсное пріятіе объекта въ свою душу и передачу его чужой душѣ. Напротивъ, художникъ-идеалистъ или возвращаетъ вещи иными, чѣмъ воспринимаетъ, переработавъ ихъ не только отрицательно, путемъ отвлеченія, но и положительно, путемъ присоединенія къ нимъ новыхъ чертъ, подсказанныхъ ассоціаціями идей, возникшими въ процессѣ творчества, — или же даетъ неоправданныя наблюденіемъ сочетанія, чада самовластной, своею нравной своей фантазіи.

Въ древнѣйшемъ искусствѣ естественно господствуетъ начало ознаменованія; и обрядово-служебный, гіератическій характеръ художества архаическаго дѣлаетъ его символическимъ по преимуществу, такъ какъ предметомъ его служатъ вещи не земной, а божественной дѣйствительности. Это — символическій

реализмъ, имѣющій цѣлью создать предметы, безусловно соотвѣтствующіе вещамъ божественнымъ и потому могущіе служить ихъ фетишами. Идеалистическая закваска еще не уловима въ актѣ художественнаго творчества или, по крайней мѣрѣ, дѣйствена лишь безсознательно. Стремленіе оживить символику приближеніемъ къ наблюдаемой дѣйствительности, болѣе активное пробужденіе миметической способности ведетъ искусство къ той точкѣ равновѣсія между означеніемъ и преобразованіемъ, гдѣ художникъ уже дерзаетъ провозгласить свой идеаль божественной вещи совершеннымъ подобіемъ самой вещи.

Такъ, Фидій соблазняетъ элиновъ признать сотвореннаго имъ Зевса истинною иконою олимпійской красоты; и поскольку народное мнѣніе было согласно въ томъ, что видѣвшій Фидіевъ кумиръ уже не можетъ болѣе быть несчастнымъ въ жизни, то-есть, другими словами, лицезрѣніемъ этого лика сталъ почти равенъ, по освящающему значенію испытаннаго имъ блаженнаго созерцанія, по могущественной и благодатной силѣ имъ пережитаго, тѣмъ посвященнымъ, которые зрѣли свѣтъ элевсинскихъ таинствъ, навсегда дѣлающихъ человѣка безпечальнымъ, — поскольку, чрезъ много вѣковъ послѣ Фидія, мнѣніе флорентійской общины было согласно въ томъ, что воистину ликъ Богоматери явленъ міру кистию Чимабуэ, — постольку искусство еще служитъ цѣлямъ праваго означенія, и художникъ еще женственно-восприимчивъ къ откровенію, воплотившемуся въ религиозномъ сознаніи народа.

Но разъ ступивъ на путь идеализма, художникъ

неминуемо пойдетъ далѣе по наклонной плоскости личнаго дерзновенія; рано или поздно, онъ откажется отъ принципа символическаго ознаменованія, ради красоты своего, свободно расцвѣтшаго въ душѣ, «идеала», который онъ передастъ толпѣ, какъ произведеніе своей мечты, своего «творчества», чтобы плѣнить ее зрѣлищемъ красоты, только красоты, быть можетъ не существующей въ дѣйствительности ни здѣсь, ни выше, но тѣмъ болѣе милой, какъ залетная птица изъ сказочныхъ странъ; рано или поздно станетъ и провозгласитъ себя художникъ обманчивой Сиреной, волшебникомъ, вызывающимъ по произволу обманы, которые дороже тьмы низкихъ истинъ, рано или поздно онъ подыметъ этотъ мятежъ противъ истины изъ недоуверія къ сокровеннымъ возможностямъ ея осуществленія въ красотѣ.

Когда Платонъ упрекаетъ искусство въ томъ, что оно беретъ свою моделью не идеи вещей, а самыя вещи, дѣлаясь органомъ только миметической способности человѣка, онъ можетъ быть понять двойко, смотря по тому, въ какой мѣрѣ мы согласимся признать въ немъ философа-реалиста или философа-идеалиста. Поскольку идеи Платона суть *res realissimae*, вещи воистину, онъ требуетъ отъ искусства столь близкаго ознаменованія этихъ вещей, при которомъ случайные признаки ихъ отображенія въ физическомъ мірѣ должны отпасть, какъ затемняющія правое зрѣніе пелены, то-есть требуетъ символическаго реализма. Поскольку, однако, идеи Платона, въ истолкованіи позднѣйшихъ мыслителей, обращаются въ «понятія» (*Begriffe*) въ формально-логическомъ или гносеологическомъ смыслѣ, постольку эстетика начинаетъ ви-

дѣтъ въ немъ поборника идеалистическаго искусства, свободнаго творчества, избавившаго себя отъ счетовъ съ данными какъ наблюдаемой, такъ и прозрѣваемой дѣйствительности, отъ долга вѣрности вещамъ, познаваемымъ опытомъ, равно внѣшнимъ или внутреннимъ.

### III.

АНТИЧНЫЙ ИДЕАЛИСТИЧЕСКІЙ КАНОНЪ И СРЕДНЕВѢКОВЫЙ  
МИСТИЧЕСКІЙ РЕАЛИЗМЪ.

Античное искусство, преимущественно съ IV вѣка, пошло подъ знаменемъ «свободнаго творчества», или идеализма. Прежніе каноны религіозной символики замѣнены были канонами чисто-эстетическими. Облаченіе женскихъ фигуръ, въ религіозномъ смыслѣ необходимое, какъ символъ цвѣтущей тайны, ограждающей женственно-божественное, въ противоположность обнаженному нисхожденію мужескихъ лучей небснаго міра,—это гіератическое облаченіе было снято съ трехъ сестеръ-Харитъ и съ Афродиты; зато строго размѣрены были соотношенія частей человѣческаго тѣла, и ихъ установленныя пропорціи провозглашены эстетически-обязательными.

Тѣ законамѣрныя послѣдствія художественнаго идеализма и академическаго канона, которыя мы имѣемъ разсмотрѣть въ дальнѣйшемъ изложеніи, феномены эстетическаго индивидуализма и экспериментализма, отдаленія отъ природнаго и устремленія къ искусственному, не замедлили сказаться въ Элладѣ, модернизо-

ванной движеніемъ софистовъ. Мы знаемъ декадента Агаэона по пародіи Аристофана, мы знаемъ, что такое былъ новый диэирамбъ, эта Вагнерова «безконечная мелодія» античности, и огромный матеріалъ позволяетъ намъ прослѣдить любовь къ искусственному отъ сократовскаго предпочтенія городскихъ прогулокъ загороднымъ до Трималхионова Пира и «Золото Осла».

Тѣмъ не менѣе, индивидуализма въ нашемъ смыслѣ греко-римская древность не знала; она лишь предвкушала благодѣтели тѣхъ злаковъ и яды тѣхъ плевелъ, которые могли прозябнуть только на исторической почвѣ, вспаханной христіанствомъ. Ибо христіанство открыло тайну лика и утвердило окончательно личность. Какъ нѣкая тонкая мгла, носилось надъ античною древностью дыханіе еще не умершаго Пана; и въ этой космической сонности постепенно напояемаго солнцемъ утренняго тумана человѣкъ еще не вполнѣ принадлежалъ себѣ, не видѣлъ до глубины своихъ внутреннихъ противорѣчій и противочувствій, еще былъ атомомъ вселенскаго цѣлаго, часто вопреки своему мятежному сознанію,—былъ таковымъ всею органическою тайной своего не до полной яви пробужденнаго существа.

Средніе вѣка были, по преимуществу, порой искусства ознаменовательнаго. Религіозное міросозерцаніе, всеобъемлющее и стройное, какъ готическій храмъ, опредѣляло мѣсто каждой вещи, земной и небесной, въ разсчитанно-сложной архитектурѣ своего іерархическаго согласія. Соборы выросли поистинѣ какъ нѣкіе «лѣса символовъ». Живопись служила всенародною книгой для познанія вещей божественныхъ. Тамъ,

гдѣ эмпирическое наблюденіе природы отказывало въ пластическихъ сочетаніяхъ элементовъ зрительнаго опыта творческому замыслу, долженствовавшему означать неизобразимое, являлся на помощь гіероглифъ-символъ: свитокъ со словами благовѣстія протягивался къ Дѣвѣ изъ устъ Архангела; и младенецъ, взыгравшій радостно во чревѣ матери, изображался въ лонѣ Елисаветы играющимъ на скрипкѣ. Божественную Комедію Данте желалъ видѣть истолкованною въ четырехъ смыслахъ, разоблачающихъ единую реальную тайну. И чтобы не было ничего произвольнаго, ничего субъективнаго въ искусствѣ, мелодія, могущая быть принята за случайное изліяніе индивидуальнаго настроенія, подтверждалась унисономъ хора, каждый изъ участниковъ котораго, ведя одинъ и тотъ же напѣвъ, какъ бы увѣрялъ слушателей, что ни звука не прибавлено и не отнято отъ внушеннаго ангелами праваго пѣснопѣнія.

Вотъ почему въ искусствѣ средневѣковья мы встрѣчаемъ столь своеобразное смѣшеніе символики и фантастики съ истиннымъ натурализмомъ: та фантастика и этотъ натурализмъ объединяются понятіемъ реализма, если мы рѣшимся придать послѣднему термину значеніе, по праву ему принадлежащее,—значеніе такого искусства, которое требуетъ отъ художника только правильнаго списка, точной копіи, вѣрной оригиналу передачи того, что онъ наблюдаетъ или о чемъ освѣдомленъ и поскольку освѣдомленъ.

Искусство ознаменовательное должно было уступить господство идеалистическому искусству только съ возникновеніемъ того индивидуализма и скепсиса, которые возвѣстили начало новой исторіи. Эпоха Возро-

жденія поняла античную древность, въ которой искала освобожденія отъ средневѣковаго варварства, идеалистически: вызванная изъ обители Матерей волшебнымъ ключомъ Фауста прекрасная Елена была призракомъ (εἴδωλον), тѣнью Елены древней, и магическимъ маревомъ сталъ для человѣка весь озаренный ею міръ. А въ средоточіи этого чараго міра стоялъ чародѣй—я, человѣческая личность, сознавшая свое я и его полную Правность, и его безвыходность, въ смыслѣ беспомощности выйти изъ предѣловъ самоопредѣляющагося интеллекта. Идеалистическое пріятіе философіи Платона, населеніе міра не реальными богами, но призрачными проекціями человѣческихъ силъ въ безконечномъ, и выселеніе изъ міра реальностей божественныхъ—все это въ душѣ, влюбленной въ красоту, признавшей за высшее среди духовныхъ стремленій—эстетизмъ, должно было и художество сдѣлать идеалистическимъ, преобразующимъ дѣйствительность въ отраженіи, а не отражающимъ дѣйствительность въ ея реальномъ преображеніи. Все же, что оставалось отъ стараго реализма религіозной мысли, мистическаго опыта и символическаго художества, должно было въ большей или меньшей степени, рано или поздно, стать при свѣтѣ идеалистической свободы самоопредѣляющагося разума—суевѣриемъ или утратившимъ жизненный смыслъ и только формальнымъ преданіемъ.

Тогда какъ представители ранняго Возрожденія въ искусствѣ еще продолжали средневѣковые поиски красоты небесной, Афродиты Ураніи,—историческія судьбы земли, ея дневная эпоха, скрывающая отъ взоровъ далекія звѣзды и обращающая дерзновеніе искателей къ отчетливо-видимымъ горизонтамъ, хотѣли

земныхъ воплощеній и звали Уранію низойти съ неба, предстать землѣ въ прекрасныхъ, чувственныхъ формахъ Афродиты Всенародной. Съ Рафаэля и Браманте начинается каноническая красота воплощенности, и въ ней люди того времени впервые узнали подлинный возвратъ языческой старины. Связанные преемственностью античнаго типа и устава красоты, ограниченные возможностями только зримой природы, пусть видоизмѣняемой и творчески преобразуемой, по принципу Леонардо, новыми сочетаніями элементовъ чувственного воспріятія, но въ существѣ той же физической природы,—художники легко и скоро выработали прочные каноны своего ремесла и завѣщали ихъ образованности, какъ постоянныя и непреложныя,—мы бы сказали теперъ: академическія, — нормы художества. Подъ именемъ классицизма этимъ нормамъ суждено было наложить свою печать священнаго для почитателей Музъ «Парнасса» на все искусство Европы, начиная съ XVI вѣка, и черезъ всѣ превращенія ренессанса, барокко, рококо, емпіе и другія производныя, кристаллизовать въ законченныхъ, замкнутыхъ граняхъ душу послѣдовательно смѣнявшихся эпохъ единой изъ античности истекшей культуры.

#### IV.

#### ИДЕАЛИЗМЪ И РЕАЛИЗМЪ ВЪ МУЗЫКѢ И ДРАМѢ.

Итакъ, установивъ два направляющія начала художественной дѣятельности: начало ознаменованія и начало преобразования вещей дѣйствительныхъ, мы усмо-



трѣли въ искусствѣ средневѣковья торжество перваго изъ этихъ началъ, въ искусствѣ же, возникшемъ съ расцвѣта эпохи Возрожденія, преимущественное утвержденіе второго. Чтобы дополнить характеристику искусства обнимающаго собою четыре ближайшихъ къ намъ столѣтія, подвергнемъ, съ точки зрѣнія предложеннаго нами различенія двухъ выше опредѣленныхъ началъ, бѣглому и обобщающему разсмотрѣнію: съ одной стороны, пути музыки въ новое время, указывающіе на все возрастающее тяготѣніе искусства къ идеализму, съ другой—пути драмы, въ которой мы обнаружимъ элементы наибольшаго сопротивленія этому преобладающему тяготѣнію.

Мы опредѣлили унисонъ, какъ средство придать мелодіи характеръ объективности, удалить изъ эстетическаго ея воспріятія впечатлѣніе случайности музыкальнаго настроенія. Полифонія въ музыкѣ отвѣчаетъ тому моменту равновѣсія между ознаменовательнымъ и изобрѣтательнымъ началомъ творчества, который мы видимъ въ искусствѣ Фидія. Въ полифоническомъ хорѣ каждый участникъ индивидуаленъ и какъ бы субъективенъ. Но гармоническое возстановленіе строя созвучій въ полной мѣрѣ утверждаетъ объективную цѣлесообразность кажущагося разногласія. Все хоровое и полифоническое, оркестръ и церковный органъ служатъ формально огражденіемъ музыкальнаго объективизма и реализма противъ вторженія силъ субъективнаго лирическаго произвола, и доннынѣ эстетическое наслажденіе ими тѣсно связано съ успокоеніемъ нашей, если можно такъ выразиться, музыкальной совѣсти соборнымъ авторитетомъ созвучно поддержаннаго голосами или орудіями общаго одушевленія.

Хоръ и оркестръ, или органъ, замѣняющій оркестръ, суть формы согласія и единоклюбія о музыкальной идеѣ—*consensus omnium de re communi*. Но эпоха субъективизма заявляетъ себя борьбою за музыкальный монологъ, и изобрѣтеніе клавирина-фортепіано есть чисто идеалистическая подмѣна симфоническаго эффекта эффектомъ индивидуальнаго монолога, замкнувшаго въ себѣ одномъ и собою однимъ воспроизводящаго все многоголосое изобиліе міровой гармоніи: на мѣсто звуковаго міра, какъ реальной вселенской воли, ставится аналогичный звуковой міръ, какъ представленіе, или творчество воли индивидуальной. Излишне напоминать, что музыкальный монологъ (примѣромъ котораго могутъ служить въ XIX в. Шопень и Шуманъ), подобно греческому «новому диѳирамбу», заполонилъ въ настоящее время почти всю сферу музыки и что, по мѣрѣ его освобожденія отъ традиціонныхъ формъ гармоніи и тематической законченности, идеалистическій субъективизмъ музыкальнаго творчества доходитъ до своихъ предѣльныхъ граней. Напротивъ, старинные композиторы и въ музыкальномъ монологѣ всячески умѣряли впечатлѣніе чистаго субъективизма, какъ строгимъ соблюденіемъ строительныхъ канонѣвъ композиціи, такъ и введеніемъ въ монологъ символически намѣченныхъ хоровыхъ моментовъ, обильно разбросанныхъ, напр., въ сонатахъ Бетховена. Однимъ изъ могущественныхъ средствъ произведенія полифоническаго эффекта въ самомъ монологѣ служила fuga.

Мы видимъ, что въ музыкѣ индивидуализмъ и субъективизмъ, соотвѣтственно идеалистической тенденціи всего художественнаго развитія эпохи, одержи-

ваютъ верхъ надъ объективизмомъ и реализмомъ, понятымъ какъ начало ознаменованія нѣкоторой безотносительно къ личному сознанию данной вещи.

Бросимъ взглядъ на драму, смѣнившую въ новой исторіи средневѣковыя зрѣлища міровыхъ и священныхъ событій въ ихъ миниатюрномъ и чисто ознаменовательномъ отраженіи на подмосткахъ мистерій. Мы знаемъ, что французская классическая трагедія есть одинъ изъ триумфовъ преобразовательнаго, украшающаго, идеалистическаго начала. Не таковъ, однако, Кальдеронъ: въ немъ все—лишь ознаменованіе объективной истины божественнаго Провидѣнія, управляющаго судьбами людей; правовѣрный сынъ испанской церкви, онъ умѣетъ сочетать все дерзновеніе наивнаго индивидуализма съ глубочайшимъ реализмомъ мистическаго созерцанія вещей божественныхъ.

И не таковъ, конечно, Шекспиръ, этотъ тайновидецъ земнаго міра и ясновидецъ міра духовнаго, реалистъ Шекспиръ, которому едва есть время взглянуть на всѣ эти вещи тайныя, но имъ ясно видимыя, и означить ихъ, но нѣтъ ни возможности, ни воли сказать себя самого. Съ реалистомъ Шекспиромъ неразрывно связанъ романтизмъ въ своемъ происхожденіи и своемъ развитіи. Не случайно отвращеніе романтиковъ отъ идеалистическаго канона и пристрастіе къ средневѣковью; глубоко обоснованъ въ тайнѣ эквивалента творческихъ энергій ихъ поворотъ отъ искусственнаго къ природѣ, отъ обобщеній къ частному, отъ изобрѣтенія отвлеченнаго типа къ обрѣтенію типа конкретнаго; многозначительно въ ихъ твореніяхъ совмѣщеніе элементовъ фантастическаго и тривиальнаго; многозначительны ихъ отрывочность и неровность во

всемъ, ихъ игра въ противорѣчія и странности, ихъ глубокой юморъ, происходящій изъ сопоставленія двухъ *res*—воплощенной въ дѣйствительности и искомой внѣ дѣйствительности,—юморъ, столь чуждый классической красотѣ, которая говоритъ у Бодлера: «Гляди, я не смѣюсь, не плачу никогда». Романтизмъ—одинъ изъ видовъ многообразнаго реализма; романтикъ—тотъ, кто пошелъ искать «голубой цвѣтокъ», какъ *res intima* *regum*, какъ внутреннюю реальность вещей. И не даромъ литературный родъ «романа», въ которомъ торжествуетъ реализмъ, несетъ общее имя съ романтизмомъ: романтики Бальзакъ и Гофманъ были реалисты, реалисты Диккенсъ и Достоевскій—романтики.

Таковы въ своей природѣ и въ исторіи искусства, предшествовавшаго искусству нашихъ дней, два равнодѣйствующихъ и соревнующихъ между собою принципа художественной дѣятельности: съ одной стороны, принципъ ознаменовательный, принципъ обрѣтенія и преображенія вещи, съ другой — принципъ созидательный, принципъ изобрѣтенія и образованія. Тамъ — утвержденіе вещи, имѣющей бытіе; здѣсь—вещи, достойной бытія. Тамъ — устремленіе къ объективной правдѣ, здѣсь — къ субъективной свободѣ. Тамъ — самоподчиненіе, здѣсь самоопредѣленіе. Тамъ — реализмъ не только какъ эстетическая норма, но и какъ гносеологическая основа міросозерцанія (въ философскомъ смыслѣ то реализмъ наивный, то реализмъ мистическій); здѣсь идеализмъ, не только какъ культъ идеальной формы, но и какъ философское убѣжденіе въ нормативномъ призваніи автономнаго разума. Тамъ—усиліе постичь феноменъ, какъ символъ;

здѣсь—творчество обобщающихъ феномены символовъ. Тамъ—насажденіе въ душѣ, эстетически воспринимающей, зачатка новыхъ прозрѣній, новаго движенія, новой жизни, прививка нѣкоего динамическаго принципа; здѣсь—наполненіе души завершеннымъ образомъ, наитіе олимпійскаго сна, слова Іеговы послѣ дня творенія: «это хорошо», успокоеніе въ статическомъ, отдыхъ седьмого дня.

Послѣдующее изслѣдованіе имѣетъ цѣлью раскрыть присутствіе этихъ обоихъ типовъ творчества въ такъ называемомъ «символизмѣ» современности. Намъ кажется, что наше постиженіе современнаго символизма находится въ прямой зависимости отъ того, въ какой мѣрѣ глазъ нашъ привыкъ различать въ этомъ сложномъ культурно-историческомъ явленіи два по существу различныхъ, разностикийныхъ феномена. Въ колыбели современнаго символизма лежали два младенца: такъ нѣкогда въ колыбели, подброшенной въ тростники разливагося Тибра, спали два близнеца, будущіе основатели города: своевольный Ремъ, перепрыгнувшій впоследствии черезъ священную борозду, проведенную братомъ вокругъ Палатина—моепіа Ромае, и призванный къ дальнѣйшему и глубочайшему историческому дѣйствию самою своею добродѣтелью самоограниченія и отреченія отъ его ради герс—Ромуль.

## V.

## РЕАЛИСТИЧЕСКІЙ СИМВОЛИЗМЪ.

Стихотвореніе Бодлэра «Соотвѣтствія» («Correspondances») было признано пионерами новѣйшаго сим-

волизма основоположительнымъ ученіемъ и какъ бы исповѣданіемъ вѣры новой поэтической школы. Бод-лэръ говоритъ:

«Природа—храмъ. Изъ его живыхъ столповъ вырываются порой смутныя слова. Въ этомъ храмѣ чело-вѣкъ проходитъ чрезъ лѣсъ символовъ; они прово-жаютъ его родными, знающими взглядами.

«Подобно долгимъ эхо, которыя смѣшиваются вдалекѣ и тамъ сливаются въ сумрачное, глубокое единство, пространное какъ ночь и какъ свѣтъ,—подобно долгимъ эхо отвѣчаютъ одинъ другому благоуханія, и цвѣта, и звуки» \*).

Итакъ, поэтъ разоблачаетъ реальную тайну природы, всецѣло живой и всецѣло основанной на сокровенныхъ соотвѣтствіяхъ, родствахъ и созвучіяхъ того, что мертвенному невѣдѣнію нашему мнится раздѣленнымъ между собою и несогласнымъ, случайно-близкимъ и безжизненно-нѣмымъ; въ природѣ звучитъ для слышащихъ многоустое вѣчное слово.

Провозглашеніе объективной правды, какъ таковой, не можетъ не быть признано реализмомъ; и такъ какъ стихотвореніе въ то же время изъясняетъ реальное существо природы, какъ символа, другими новыми символами (храма, столповъ, слова, взора и т. д.), мы должны признать его относящимся къ типу реалисти-

\*) La Nature est un temple où les vivants piliers  
Laissent parfois échapper de confuses paroles.  
L'homme y passe à travers la forêt de symboles,  
Qui l'observent avec des regards familiers.  
Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les couleurs, les parfums et les sons se répendent.

ческаго символизма. Итакъ, въ самой колыбели современнаго символизма мы находимъ чистый образецъ ознаменовательнаго творчества, въ вышераскрытомъ смыслѣ этого термина.

Каковы были корни этого типа, станетъ явнымъ изъ сличенія разбираемаго сонета съ нѣкоторыми мѣстами изъ мистико-романтическихъ повѣстей Бальзака «Lambert» и Séraphita». Мы читаемъ въ рассказѣ «Louis Lambert»: «Всѣ вещи, относящіяся вслѣдствіе облеченности формою къ области единственнаго чувства—зрѣнія, могутъ быть сведены къ нѣсколькимъ первоначальнымъ тѣламъ, принципы которыхъ находятся въ воздухѣ, въ свѣтѣ или въ принципахъ воздуха и свѣта. Звукъ есть видоизмѣненіе воздуха; всѣ цвѣта—видоизмѣненія свѣта; каждое благоуханіе—сочетаніе воздуха и свѣта. Итакъ, четыре выявленія матеріи чувству человѣка—звукъ, цвѣтъ, запахъ и форма—имѣютъ единое происхожденіе... Мысль, родственная свѣту, выражается словомъ, представляющимъ собою звукъ». Въ другомъ мѣстѣ той же повѣсти высказана слѣдующая гипотеза: «Быть можетъ, благоуханія суть идеи. Ничего нѣтъ невозможнаго въ чудесныхъ видоизмѣненіяхъ человѣческой субстанціи». И въ «Серафитѣ» мы находимъ такое сближеніе: «Они обрѣли принципъ мелодіи, слыша пѣснопѣнія неба, которыя производили ощущенія красокъ, благовоній и мыслей и напоминали безчисленныя подробности всѣхъ твореній, какъ земная пѣсня воскрешаетъ мельчайшія воспоминанія любви». Въ другой связи Бальзакъ высказывается о томъ же предметѣ такъ: «Мнѣ приходило на мысль, что цвѣта и листва деревьевъ имѣютъ въ себѣ гармонію, которая выявляется нашему сознанію,

очаровывая нашъ глазъ, какъ музыкальныя фразы вызываютъ тысячи воспоминаній въ сердцѣ любящихъ и любимыхъ». «Я знаю, гдѣ цвѣтетъ цвѣтокъ поющій, гдѣ свѣтится свѣтъ, одаренный рѣчью, гдѣ сверкаютъ и живутъ краски благоухающія». Самое имя «Соотвѣтствія» (*Correspondances*) встрѣчается, какъ терминъ, знаменующій общеніе высшихъ и низшихъ міровъ по Якову Беме и Сведенборгу, въ повѣсти «Серафита».

Вотъ источники стихотворенія, сыгравшаго роль символа вѣры новой поэтической школы: мистическое изслѣдованіе скрытой правды о вещахъ, откровеніе о вещахъ болѣе вещныхъ, чѣмъ самыя вещи (*res realliores*), о воспринятомъ мистическимъ познаніемъ бытіи, болѣе существенномъ, чѣмъ самая существенность; и эти разоблаченія почерпнулъ символистъ и декадентъ Бодлэръ въ твореніяхъ реалиста и романтика Бальзака.

Но если изъ этого примѣра явною станетъ связь, сочетавшая тотъ типъ современнаго символизма, который мы называемъ реалистическимъ, какъ съ литературнымъ движеніемъ реализма, такъ и со школой романтизма, изобилующаго въ лицѣ такихъ романтиковъ, какъ Новалисъ, аналогіями мистической символики, то съ другой стороны, онъ питаетъ свои корни въ творчествѣ Гёте. Вопросъ о значеніи символа для цѣлей искусства живо занималъ Шиллера въ эпоху усвоенія имъ философіи Канта; и хотя самъ Шиллеръ остался по преимуществу идеалистомъ, Гёте, которому онъ сообщилъ всѣ выводы своего кантіанства, использовалъ понятіе символа въ своемъ, гётевскомъ, объективно-познавательномъ и вмѣстѣ мистическомъ смыслѣ и могущественно оплодотворилъ имъ свое личное



творчество. Гёте говоритъ, что ему передано «покрывало Поэзии изъ рукъ Истины» («der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit»), какъ бы повторяя стихъ стараго вѣщаго пѣвца эпохи ознаменовательной— Данта: «mirate la dottrina che s'asconde sotto 'l velame dei versi strani»—«дивитесь учению, сокровенному подъ покрываломъ стиховъ странныхъ» \*). И современный поэтъ типа реалистическаго символизма слышитъ родное въ завѣтахъ художнику изъ «Wilhelm Meister's Wanderjahre» того же Гёте:

«Какъ природа въ многообразии своемъ открываетъ единого Бога, такъ въ просторахъ искусства творчески дышитъ единый духъ, единый смыслъ вѣчнаго типа. Это есть чувствованіе истины, которая облекается только въ прекрасное и смѣло устремляется навстрѣчу послѣдней ясности самаго свѣтлаго дня» \*\*).

И далѣе: «Пусть всегда стоитъ свѣжею передъ художникомъ радостная роза жизни, изобильно окруженная своими сестрами, обложенная вокругъ плодами осени, дабы она возбуждала своею явною тайною чувствованіе ея сокровенной жизни» \*\*\*).

---

\*) Мистикъ Новалисъ также убѣжденъ, что поэзія—„das absolut Reelle; je poëtischer, je wahrer“.

\*\*\*) Wie Natur im Vielgebilde

Einen Gott nur offenbart,

So im weiten Kunstgefilde

Webt ein Sinn der ewigen Art.

Dieses ist der Sinn der Wahrheit,

Die sich nur mit Schönem schmückt,

Und getrost der höchsten Klarheit

Hellsten Tags entgegenblickt.

\*\*\*) Dass sie von geheimem Leben

Offenbaren Sinn erregt.

Вызвать непосредственное постиженіе сокровенной жизни сущаго снимающимъ всѣ пелены изображеніемъ явнаго таинства этой жизни—такую задачу ставитъ себѣ только реалистическій символистъ, видящій глубочайшую истинную реальность вещей, *realia in rebus*, и не отказывающій въ относительной реальности и феноменальному постольку, поскольку оно вмѣщаетъ реальнѣйшую дѣйствительность, въ немъ сокрытую и имъ же ознаменованную. «*Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss*»—«все преходящее—только символъ». Къ идеалистическому искусству Гёте приближается единственнымъ вполне законнымъ и для реализма равно приемлемымъ и священнымъ требованіемъ (вспомнимъ, что идеи Платона суть *ges*)—настойчивымъ требованіемъ раскрытія и утвержденія общаго типа въ смѣняющемся и неустойчивомъ многообразіи явленій: «въ просторахъ искусства творчески дышитъ единый духъ, единый смыслъ вѣчнаго типа».

## VI.

### ИДЕАЛИСТИЧЕСКІЙ СИМВОЛИЗМЪ.

Но, кромѣ элементовъ символизма реалистическаго, въ новой поэзіи изначала обозначились и черты идеалистическаго символизма, по существу своему разноприроднаго первому. Стихотвореніе «Соотвѣтствія» Бодлэръ продолжаетъ такъ:

«Есть запахи свѣжіе, какъ дѣтское тѣло, сладкіе какъ гобой, зеленые какъ луга; и есть другіе, развратные, пышные и побѣдно-торжествующіе, вокругъ распростирающіе обаяніе вещей безсмертныхъ,—таковы

амбра, мускусъ, бензой и ладанъ; они поютъ восторги духа и упоенія чувствъ» \*).

Не правда ли, поэтъ покидаетъ здѣсь свою основную мысль о стройномъ соотвѣтствіи въ природѣ, какъ о мистическомъ началѣ ея скрытой жизни и явной тайнѣ ея феноменальнаго воплощенія? Онъ останавливается на примѣрахъ, на частностяхъ и ограничивается тѣмъ, что соблазнительно заставляетъ насъ ощутить въ воспоминаніи рядъ благоуханій и сочетать ихъ навязчивыми ассоціаціями съ рядомъ зрительныхъ или звуковыхъ воспріятій? Не достигнемъ ли мы путемъ переживанія этого параллелизма чувственныхъ впечатлѣній, только обогащенія своего воспринимающаго я? Въ смыслъ этого параллелизма по отношенію къ загадкѣ сокровенной жизни естества мы не имѣемъ никакого прозрѣнія. Но мы стали болѣе чуткими, болѣе утонченными, мы сдѣлали экспериментъ и чувствуемъ себя ободренными къ дальнѣйшему экспериментализму, и притомъ наиболѣе въ области искусственнаго. Да и само понятіе психологическаго эксперимента есть уже понятіе искусственнаго переживанія. Тайна вещи, *ges*, почти забыта; зато пиршественная роскошь нашего все познающаго и отъ всего вкушающаго я царственно умножена. Соломонъ велѣлъ строить храмъ—и предался наслажденію; онъ спѣлъ своей возлюбленной, сестрѣ своей, пѣснь пѣсней—и утонулъ въ нѣгахъ гарема.

\*) Il est des parfums frais comme la chair d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies;  
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,  
Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Здѣсь появляется второй ликъ Бодлэра—ликъ парнасца. Парнассизмъ Бодлэра обусловилъ, прежде всего, всю техническую и формальную сторону его поэзіи. Его канонически правильный и строгій стихъ, дивной чеканки, его размѣренные, выдержанные строфы, его любовь къ метафорѣ, которая остается зачастую еще только риторическою метафорой, не пресуществляясь въ символъ, его лапидарность, его консерватизмъ въ приѣмахъ вѣншей поэтической и музыкальной изобразительности, преобладаніе пластики надъ музыкой въ строкѣ, выработанной какъ бы въ скульптурной мастерской Бенвенуто Челлини,—все это—наслѣдіе парнасской эстетики, которой Верлэнъ противопоставляетъ свой завѣтъ вѣрности духу музыки и пѣсни:

De la musique avant toute chose;  
 Et pour cela préfère l'impair,  
 Plus vague et plus soluble dans l'air,  
 Sous rien en lui qui pèse ou qui pose.

Бодлэръ не могъ бы «свернуть шею краснорѣчію» по завѣту Верлэна («prends l'éloquence et tords-lui son cou») или хотя бы только въ принципѣ пожелать осуществленія такого стиха, который бы производилъ впечатлѣніе неопредѣленности и «растворялся въ воздухѣ»; Бодлэръ желалъ, чтобы стихъ имѣлъ вѣсь металла и позу статуи. Его красота—мраморный кумиръ, въ знаменитомъ и чисто парнасскомъ стихотвореніи «La Beauté».

Изъ преданій Парнасса возникло въ новомъ символизмѣ предпочтеніе искусственнаго естественному. Изъ преданій Парнасса исканіе рѣдкаго и экзотическаго. Все, что декадентство утверждало радикально

и доводило до послѣдней, до крайней черты, было завѣщено ему Парнассомъ въ умѣренной, разумной дозѣ или въ зародышѣ. Декадентство, какъ таковое, есть только мнимый бунтъ противъ каноники идеалистическаго, классическаго искусства. Оно само по себѣ глубоко идеалистично, и даже канонично; по крайней мѣрѣ, оно тотчасъ взялось за работу надъ формулами и уставами искусства и уважало въ поэзи превыше всего мастерство (*la maîtrise, die Mache*).

Что усвоило себѣ декадентство изъ стихіи искусства символическаго? Оно тотчасъ устремилось къ символамъ и нашло данную ту реалистическую символику, о которой мы говорили; прикоснулось къ ней и прошло мимо нея, выработывая иную форму субъективной идеалистической символики. Вотъ примѣръ. Пересыпаніе золотого песку есть образъ нечуждый символикѣ религіозной: онъ имѣетъ отношеніе къ высшимъ состояніямъ мистическаго созерцанія. Какъ же пользуется имъ Vielé-Griffin? Для прославленія химеры, для апопееоза иллюзіи. Горсть песку достаточна для поэта, чтобы вообразить себя владѣльцемъ грудъ золота. Самые тусклые дни самага ничтожнаго существованія онъ воленъ превратить мечтой въ «духовную вѣчность» (*éternité spirituelle*).

Итакъ, съ одной стороны, канонъ Возрожденія и классицизма, новый Парнассъ, древняя античная преемственность и глубокое, но самодовольное сознание поры упадка и одряхленія благородной генеалогіи этой преемственности, чисто латинское самоопредѣленіе новѣйшаго искусства, какъ искусства позднихъ потомковъ и царственныхъ эпигоновъ, и чисто-александрійское представленіе о красотѣ увяданія, о роскош-

ной, утонченной прелести цвѣтущаго тлѣнія; съ другой стороны, ушедшіе подъ землю ключи средневѣковой мистики и прислушиваніе къ ихъ глубокому рокоту, предчувствіе новаго откровенія явной тайны о внутренней жизни міра и смыслѣ ея, реализмъ, романтизмъ и прерафаэлитское братство — оба эти потока влились въ жилы современнаго символизма и сдѣлали его явленіе гибриднымъ, двуликимъ, еще не дифференцированнымъ единствомъ, предоставивъ судьбамъ его дальнѣйшей эволюціи проявить въ раздѣльности каждое изъ двухъ внѣшне-слитыхъ, внутренне-противоборствующихъ его началъ.

## VII.

## КРИТЕРИИ РАЗЛИЧЕНІЯ ОБѢИХЪ СТИХІЙ.

Критерій различенія данъ въ самомъ понятіи символа. Смотри по тому, которая изъ двухъ стихій утверждается подъ именемъ одинаго символизма, понятіе символа въ томъ и другомъ принимается условно различно. Для реалистическаго символизма — символъ есть цѣль художественнаго раскрытія: всякая вещь, поскольку она реальность сокровенная, есть уже символъ, тѣмъ болѣе глубокой, тѣмъ менѣе изслѣдимый въ своемъ послѣднемъ содержаніи, чѣмъ прямѣе и ближе причастіе этой вещи реальности абсолютной. Для идеалистическаго символизма — символъ, будучи только средствомъ художественной изобразительности, не болѣе чѣмъ сигналъ, долженствующій установить общеніе раздѣленныхъ индивидуальныхъ сознаній. Въ реалистическомъ символизмѣ — символъ, конечно, также

начало, связующее раздѣльные сознанія, но ихъ соборное единеніе достигается общимъ мистическимъ лицезрѣніемъ единой для всѣхъ, объективной сущности. Въ идеалистическомъ реализмѣ символъ есть условный знакъ, которымъ обмѣниваются заговорщики индивидуализма, тайный знакъ, выражающій солидарность ихъ личнаго самосознанія, ихъ субъективнаго самоопредѣленія.

Символы для идеалистическаго символизма суть поэтическое средство взаимнаго зараженія людей однимъ субъективнымъ переживаніемъ. При невозможности формулировать прежними способами словеснаго общенія результаты накопленія психологическихъ богатствъ, ощущенія прежде неиспытанныя, непонятныя раннимъ поколѣніямъ душевныя волненія послѣднихъ изъ людей, какими столь ошибочно любили именовать себя декаденты, оставалось найти этому неизвѣданному субъективному содержанію ассоціативныя и апперцептивныя эквиваленты, обладающіе силой вызывать въ воспринимающемъ, какъ бы обратнымъ ходомъ ассоціации и апперцепціи, аналогическія душевныя состоянія. Комбинаціи зрительныхъ, слуховыхъ и другихъ чувственныхъ представленій должны были дѣйствовать на душу слушателя такъ, чтобы въ ней зазвучалъ аккордъ чувствованій, отвѣчающій аккорду, вдохновившему художника. Этотъ методъ есть импрессионизмъ. Идеалистическій символизмъ обращается ко впечатлительности. Напротивъ, реалистическій символизмъ, въ своемъ послѣднемъ содержаніи, предполагаетъ ясно-видѣніе вещей въ поэтѣ и постулируетъ такое же ясно-видѣніе въ слушателѣ. Его методъ не импрессионизмъ, а чистая символика или, если угодно, гіеро-

глифика. Онъ говоритъ: «Миръ духовъ не замкнуть; твои чувства замкнуты, твое сердце мертво» \*).

Паеосъ идеалистическаго символизма — иллюзионизмъ. Все феноменальное — марево Майи; подъ покрываломъ завѣшенной Изиды, быть можетъ, даже не статуя, а пустота, «le grand Néant» французскихъ декадентовъ. «Будемъ же разсматривать дивные узоры покрывала; вѣдь мы не уловили самыхъ плѣнительныхъ линий, самыхъ волшебныхъ сочетаній. Знай, посвящаемый, что это покрывало ткемъ мы сами. Итакъ, прислушивайся къ новымъ сладкимъ обманамъ гіерофанта Сирень. Имя поэзіи—Химера». Такъ говоритъ идеалистическій символизмъ. Онъ говоритъ къ современности, которая рада его слушать; ибо она занята только двумя вещами: материалистической соціологіей и нигилистической психологіей. Единственное возраженіе отъ современности декадентству,—что оно равнодушно къ общественности. Зато психологія торжествуетъ въ сенакляхъ декадентовъ. Психіатры поправляютъ: «нѣтъ, психопатія». Это въ данномъ случаѣ безразлично. Важно въ связи нашего разсужденія одно: что идеалистическій символизмъ посвятилъ себя изученію и изображенію субъективныхъ душевныхъ переживаній, не заботясь о томъ, что лежитъ въ сферѣ объективной и трансцендентной для индивидуальнаго переживанія; важно, что онъ устремленъ на сохраненіе души своей, въ смыслѣ ея утонченія и обогащенія ради нея самой, что въ немъ не дышитъ духъ Діониса, требующій расточенія души въ цѣломъ, потери субъекта въ великомъ субъектѣ и

---

\*) „Die Geisterwelt ist nicht verschlossen: dein Sinn ist zu, dein Herz ist todt“. Слова Фауста, у Гете.



возстановленія его черезъ воспріятіе послѣдняго, какъ реальный объектъ.

Идеалистическій символизмъ есть музыкальный монологъ; напротивъ, реалистическій символизмъ, въ послѣдней своей сущности—хоръ и хороводъ. Паеосъ реалистическаго символизма: черезъ Августиново «*transcende te ipsum*», къ лозунгу: *a realibus ad religia*. Его алхимическая загадка, его теургическая попытка религіознаго творчества—утвердить, познать выявить въ дѣйствительности иную, болѣе дѣйствительную дѣйствительность. Это—паеосъ мистическаго устремленія къ *Eius realissimum*, эросъ божественнаго. Идеалистическій символизмъ есть интимное искусство утонченныхъ; реалистическій символизмъ — келейное искусство тайновидѣнія міра и религіознаго дѣйствія за міръ.

Идеалистическій символизмъ—этапъ пути къ великому всемірному идеализму, о которомъ пророчествуетъ Достоевскій въ эпилогѣ къ «Преступленію и Наказанію», говоря, что будетъ время, когда люди перестанутъ понимать другъ друга вслѣдствіе отрицанія общеобязательныхъ реальныхъ нормъ единомыслія и одиночувствія и потому необычайно развившейся внутренней жизни каждой личности, идущей путями обособившагося, уединеннаго индивидуализма. Индивидуализмъ, прибавимъ, провозглашенный идеалистическимъ символизмомъ, даже не индивидуализмъ характера, какой мы встрѣчаемъ въ практическихъ, не теоретическихъ индивидуалистахъ минувшихъ временъ, въ Борджіяхъ и Наполеонахъ; но индивидуализмъ психологіи, культъ мимолетнаго (ибо периферическаго) опыта впечатлительности нашей, наиболѣе яркое вы-

раженіе современной *mania psychologica*, которая затемнила для насъ понятіе характера и обратила въ нашихъ глазахъ жизнь личности въ сплошную зыбь противочувствій и смѣну аффектовъ. Формально и ближайшимъ образомъ, идеалистическій символизмъ расширить канонически прежніе каноны или благоразумно отмететь элементы, не поддающіеся строгой эстетической канонизаціи, и создастъ новый Парнассъ.

Реалистическій символизмъ раскроетъ въ символѣ миѳъ. Только изъ символа, понятаго какъ реальность, можетъ вырасти, какъ колось изъ зерна, миѳъ. Ибо миѳъ—объективная правда о сущемъ. Миѳъ есть чистѣйшая форма ознаменовательной поэзіи. Не даромъ, по Платону, въ гармоніи анти-индивидуалистическаго міра, ему желаннаго, задача поэта, «если онъ хочетъ быть поэтомъ, творить миѳы». Возможенъ ли еще миѳъ? Гдѣ творческая религіозная почва, на которой онъ могъ бы расцвѣсть? Но отчего не спросить ближе: возможенъ ли реалистическій символизмъ? Гдѣ въра въ *realioga in rebus*? Намъ кажется, реалистическій символизмъ существуетъ. Если возможенъ символизмъ реалистическій, возможенъ и миѳъ.

### VIII.

#### РЕАЛИСТИЧЕСКІЙ СИМВОЛИЗМЪ И МИѳОТВОРЧЕСТВО.

Мы установили происхожденіе идеалистическаго символизма отъ античнаго эстетическаго канона чрезъ посредство Парнасса, и происхожденіе реалистическаго символизма отъ мистическаго реализма средних вѣковъ чрезъ посредство романтизма и при участіи сим-

волизма Гете. Принципъ идеалистическаго символизма былъ опредѣленъ нами какъ психологическій и субъективный, принципъ реалистическаго символизма какъ объективный и мистическій. Для перваго типа символъ—средство, для втораго—цѣль. Приближеніе къ цѣли наиболѣе полнаго символическаго раскрытія дѣйствительности есть миеотворчество. Реалистическій символизмъ идетъ путемъ символа къ миеу; миеъ—уже содержится въ символѣ, онъ имманентенъ ему; созерцаніе символа раскрываетъ въ символѣ миеъ.

Миеотворчество возникаетъ на почвѣ символизма реалистическаго. Идеалистическій символизмъ можетъ дать новыя воспроизведенія древняго миеа, онъ украситъ его и приблизитъ къ современному сознанію, онъ вдохнетъ въ него новое содержаніе философское и психологическое; но, гальванизуя его такимъ образомъ или, если угодно, возводя его въ «перль созданія», онъ, во-первыхъ, не сотворитъ новаго миеа, во-вторыхъ—отниметъ жизнь у стараго, оставивъ намъ его мертвый слѣпокъ или призрачное отраженіе. Ибо миеъ—отображеніе реальностей, и всякое иное истолкованіе подлиннаго миеа есть его искаженіе. Новый же миеъ есть новое откровеніе тѣхъ же реальностей; и какъ не можетъ случиться, чтобы кѣмъ-либо втайнѣ обрѣтенное постиженіе нѣкоторой безусловной истины не сдѣлалось всеобщимъ, какъ только это постиженіе возвѣщено хотя бы немногимъ, такъ невозможно, чтобы адекватное ознаменованіе раскрывшейся познающему духу объективной правды о вещахъ, не было принято всѣми, какъ нѣчто важное, вѣрное, необходимое, и не стало бы истиннымъ миеомъ, въ смыслѣ

общепринятой формы эстетическаго и мистическаго воспріятія этой новой правды.

Постигая то, что въ творествѣ типа идеалистическаго служить суррогатомъ миеа, мы изучаемъ душу художника, его субъективный міръ, и въ той мѣрѣ, въ какой этотъ послѣдній аналогиченъ нашему, цѣнимъ твореніе, какъ отвѣчающее внутреннимъ запросамъ времени и сказавшее за насъ, что просилось на наши уста. Въ истинномъ же миеѣ мы уже не видимъ ни личности его творца, ни собственной личности, а непосредственно вѣруемъ въ правду новаго прозрѣнія. Созданіе идеалистическаго символизма есть, при *pathos* его всенародности, только изобрѣтеніе, суммирующее усилія нашихъ исканій; миеѣ, выросшій изъ символа, принятаго какъ ознаменованіе сознанный сущей, хотя и прикровенной реальности, есть обрѣтеніе, упраздняющее самое исканіе до той поры, пока то же познаніе не будетъ углублено дальнѣйшимъ проникновеніемъ въ его еще глубже лежащій смыслъ.

Ибо въ тѣ далекія эпохи, когда миеы творились воистину, они отвѣчали вопросамъ испытующаго разума тѣмъ, что знаменовали *realia in rebus*. Не для того, чтобы украсить понятіе солнца или окрасить его воспріятіе опредѣленнымъ оттѣнкомъ, древній человѣкъ нарекъ его Титаномъ Гиперіономъ или лучезарнымъ Геліосомъ, но чтобы ознаменовать его ближе и правдивѣе, чѣмъ если бы онъ изобразилъ его въ видѣ нечеловѣкоподобнаго свѣтлаго диска; представляя его неутомимымъ титаномъ или юнымъ богомъ съ чашею въ рукахъ, древній человѣкъ утверждалъ о немъ нѣчто болѣе дѣйствительное, нежели видимый дискъ. И когда приходилъ другой миеотворецъ и возражалъ первому, что Солнце

не Гелиось и Гиперіонъ вмѣстѣ, а именно Гелиось, тогда какъ Гиперіонъ его отецъ,—и когда пришли потомъ новые мифотворцы и сказали что Гелиось—Фебъ, и наконецъ, еще позднѣе, пришли орфики и мистики и провозгласили, что Гелиось—тотъ же Діонисъ, что доселѣ извѣстенъ былъ только какъ Никтелиось, ночное Солнце,—то спорили о всемъ этомъ испытатели сокровеннаго существа единой *res*, и каждый стремился сказать о той же *res* нѣчто углубленнѣйшее и реальнѣйшее, чѣмъ его предшественникъ, восходя, такимъ образомъ, отъ менѣе къ болѣе субстанціальному познанію вещи божественной. Сущность мифотворчества характернѣе всего сказывается въ тѣхъ мгновеніяхъ колебаній, когда въ ожиданіи расцвѣтающаго мифа, который долженъ быть не изобрѣтеніемъ, а обрѣтеніемъ, человекъ не знаетъ въ точности, каковою окажется скрытая сущность установленной, но еще не выявившейся мистическому сознанію или утраченной, забытой имъ религіозной величины. Отсюда надпись: «невѣдомому богу» на аѳинскомъ жертвенникѣ, отсюда посвященіе «или богу или богинѣ» на алтарѣ палатинскомъ.

Изъ чего слѣдуетъ, что творится мифъ ясновидѣніемъ вѣры и является вѣщимъ сномъ, произвольнымъ видѣніемъ, «астральнымъ» (какъ говорили древніе тайновидцы бытія) гіероглифомъ послѣдней истины о вещи сущей воистину. Мифъ есть воспоминаніе о мистическомъ событіи, о космическомъ таинствѣ. Поистинѣ небо сходило на землю, любило и оплодотворяло ее, какъ повѣствуетъ Эсхиль, говоря о ливнѣ Урана, пролившемся на разверстую Гею.

Въ «Яри» С. Городецкаго есть нѣсколько не лучшихъ

въ книгѣ стиховъ, въ которыхъ молодой поэтъ, предчувствуя тайну миа, мѣтко очерчиваетъ его происхождение («Великая Мать»):

Ты пришла золотая царица,  
И лицо запрокинула въ небо,  
Розовѣя у тайнъ Діониса.  
И колосья насущнаго хлѣба  
Розоватыя подняли лица,  
Чтобы зерна тобой налилися.  
Ты уйдешь, золотая царица,  
Разольются всеночныя тѣни;  
Но вѣрна будетъ алому мигу  
Рожь, причастница тайновидѣній,  
И старуха, ломая ковригу,  
Скажетъ сказку о перьяхъ Жарь-Птицы.

Реальное мистическое событіе—въ данномъ случаѣ бракъ Деметры и Діониса,—событіе, свершившееся въ высшемъ планѣ бытія, сохранилось въ памяти хлѣбныхъ колосевъ, такъ какъ душа вещей физическаго міра (въ приреченныхъ стихахъ: ржи) есть поистинѣ причастница тайновидѣній и тайнодѣяній плана божественнаго; и человекъ, причащаясь хлѣбу, дѣлается въ свою очередь причастникомъ тѣхъ же изначальныхъ тайнъ, которыя и вспоминаетъ неясно, только ознаменовательною памятью потустороннихъ событий: въ этой смутности воспоминанія—глубочайшее существо миа. Явственнаго прозрѣнія въ мистерію брака между Логосомъ и Душою Земли—въ народномъ миѣ и быть не можетъ; и старуха, ломая ковригу, расскажетъ только далекую и невѣрную, при всей своей великой ознаменовательной правдивости, «сказку» про перья Жарь-Птицы.

Такъ вѣрится поэтъ, такъ онъ познаетъ интуитивнымъ своимъ познаваніемъ. Миотворчество—творчество вѣры. Задача миотворчества, поистинѣ,—«вещей

обличеніе невидимыхъ». И реалистическій символизмъ—откровеніе того, что художникъ видитъ, какъ реальность, въ кристаллѣ низшей реальности. Такое гайновидѣніе мы встрѣчаемъ у Тютчева, котораго признаемъ величайшимъ въ нашей литературѣ представителемъ реалистическаго символизма.

Все, что говоритъ Тютчевъ, онъ возвѣщаетъ какъ гіерофантъ сокровенной реальности. Тоска ночного вѣтра и просонье шевелящагося хаоса, глухонѣмой языкъ тусклыхъ зарницъ и голоса разыгравшихся при лунѣ валовъ; таинства дневного сознанія и сознанія соннаго; въ ночи безтѣлесный міръ, роящійся слышно, но незримо, и живая колесница мірозданья, открыто катящаяся въ святилищѣ небесъ; въ естествѣ, готовомъ откликнуться на родственный голосъ человѣка, всеприсутствіе живой души и живой музыки; на перепутьяхъ родной земли исходившій ее въ рабскомъ видѣ подъ ношею креста Царь небесный—все это для поэта провозглашенія объективныхъ правдъ, все это уже мнѣ. Характеренъ для Тютчева, именно какъ представителя реалистическаго символизма, легкій налетъ поэтическаго изумленія, родственнаго «философскому удивленію» древнихъ,—оттѣнокъ изумленія, какъ бы испытываемаго поэтомъ при взглядѣ на простыя вещи окружающей дѣйствительности и, конечно, передающагося читателю вмѣстѣ со смутнымъ сознаніемъ какой-то новой загадки или предчувствіемъ какого-то новаго постиженія (срв., напр., стихотвореніе: «Тихой ночью, позднимъ лѣтомъ, какъ на небѣ звѣзды рдѣютъ...»). Пушкинъ рѣдко останавливается на этомъ первомъ моментѣ воспріятія, гдѣ воспринимаемое слишкомъ преобладаетъ надъ воспринимающимъ:

онъ мгновенно преодолеваетъ эту противоположность и, изображая, является уже въ полной гармоніи съ изображаемымъ,—истинный «классикъ».

У Владимира Соловьева внутреннія событія личной жизни, осознанныя, говоря языкомъ астрологовъ и алхимиковъ, въ астральномъ планѣ, служатъ предметами его поэтического вдохновенія такъ, что онъ только живописуетъ совершившееся, какъ реальный миѳъ его личности: такова, на примѣръ, поэма «Три Свиданія» и столько лирическихъ стихотвореній, посвященныхъ общенію съ ушедшими. Вл. Соловьевъ ставитъ высшею задачей искусства задачу теургическую. Подъ теургическою задачей художника онъ разумѣетъ преобразующее міръ выявленіе сверхприродной реальности и высвобожденіе истинной красоты изъ-подъ грубыхъ покрововъ вещества. Въ этомъ смыслѣ говорилъ Соловьевъ въ рѣчахъ о Достоевскомъ: «художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже въ другомъ, но еще болѣе важномъ и возвышенномъ смыслѣ: не только религіозная идея будетъ владѣть ими, но они сами будутъ владѣть ею и сознательно управлять ея земными воплощеніями».

Отсюда вытекаетъ первое условіе того миѳотворчества, о которомъ говоримъ мы: душевный подвигъ самого художника. Онъ долженъ перестать творить внѣ связи съ божественнымъ всеединствомъ, долженъ воспитать себя до возможностей творческой реализаціи этой связи. И миѳъ, прежде чѣмъ онъ будетъ переживаться всѣми, долженъ стать событіемъ внутренняго опыта, личнаго по своей аренѣ, сверхличнаго по своему содержанию.

Попытки приближенія къ миѳу въ поэзіи нашихъ



дней, конечно, еще далеки отъ той теургической цѣли, которую мы опредѣлили именемъ миеотворчества. Этимъ попыткамъ мы придаемъ значеніе, прежде всего симптомовъ поворота—скажемъ лучше: солнцеворота—современной души къ иному міровоспріятію, реалистическому и психическому въ одно и то же время. Не темы фольклора представляются намъ цѣнными, но возвратъ души и ея новое, пусть еще робкое и случайное прикосновеніе къ «темнымъ корнямъ бытія». Не религиозная настроенность нашей лиры или ея метафизическая устремленность плодотворны сами по себѣ, но первое еще темное и глухонѣмое осознаніе сверхличной и сверхчувственной связи сущаго, забрезжившее въ минуты послѣдняго отчаянья разорванныхъ сознаний, въ минуты, когда красивый калейдоскопъ жизни сталъ уродливо искажаться, обращаясь въ дьявольскій маскарадъ, и причудливое сновидѣніе переходитъ въ удушающій кошмаръ.

## IX.

## МИЕЪ, ХОРЪ И ТЕУРГИЯ.

Проблема хора неразрывно сочетается съ проблемою миеа и съ утвержденіемъ началъ реалистическаго символизма. Хоръ самъ по себѣ уже символъ—чувственное ознаменованіе соборнаго единомыслія и единоклупія, очевидное свидѣтельство реальной связи, сомкнувшей разрозненныя сознанія въ живое единство. Хоръ не можетъ возникнуть, если нѣтъ гес, общезначащей реальности внѣ индивидуальнаго и выше

индивидуальнаго. Вокругъ алтаря, видимаго или незримаго, шествуетъ хоръ. Поэтому можно сказать, что хоръ поетъ миѳъ, а творятъ миѳъ—боги. Хоръ желателенъ постольку, поскольку желательно религиозное сознаніе или познаніе истинной абсолютной реальности. Будетъ это познаніе, эта реальность, — будетъ, необходимо, неизбѣжно, и хоръ. Утрачено это познаніе, эта реальность,—и хора нѣтъ.

Античная трагедія была торжествомъ миѳа. Ослабленіе ознаменовательнаго, реалистическаго принципа въ искусствѣ и ростъ искусства идеалистическаго совпали въ древности съ упадкомъ религіи и упадкомъ хора. Мы не однажды выдвигали проблему хора, размышляя о судьбахъ драмы. Хоръ — постулатъ нашего эстетическаго и религиознаго *credo*; но мы далеки отъ мысли или пожеланій его искусственнаго воссозданія. Мы не хотимъ купить его дешевою цѣной, какъ феноменъ чисто эстетическій. Не будемъ спрашивать себя, возможенъ ли хоръ въ настоящее время: мы спросили бы этимъ, существуетъ ли еще въ современномъ сознаніи религиозная реальность.

На нашъ взглядъ, поиски новаго театра, неудовлетворенность театромъ существующимъ имѣютъ смыслъ инстинктивныхъ усилій религиознаго прозрѣнія. Мы хотѣли бы чрезъ театръ приблизиться къ верховной, къ безусловной реальности: отсюда наше утомленіе иллюзионизмомъ. На иллюзіи зиждется весь современнѣйшій театръ: не на внѣшней только иллюзіи, но на внутренней. Триумфъ актера, автора и режиссера — созданіе такой иллюзіи, которая произвела бы на зрителя гипнозъ отождествленія съ героемъ драмы; зритель долженъ пережить часть жизни героя, онъ долженъ быть на

одинъ вечеръ самъ герой. Въ хоровой драмѣ было не такъ: зритель былъ участникомъ дѣйства тѣмъ, что отождествлялся не съ героемъ-протагонистомъ, а съ хоромъ, изъ котораго выступилъ протагонистъ. Онъ былъ, быть можетъ, участникомъ его трагической вины, но онъ и удерживалъ его отъ нея; онъ противопоставлялъ его дерзновенію свой голосъ въ соборномъ судѣ хора; онъ не приносилъ жертвы—и менѣе всего испытывалъ иллюзію принесенія жертвы и безвреднаго героизма на часъ,—но онъ причащался жертвѣ, въ хороводѣ празднующихъ жертву, и поистинѣ очищеннымъ возвращался онъ изъ округа Діонисовой, переживъ литургическое событіе внутренняго опыта.

Теперь это не такъ. Въ концертѣ (какъ право гнѣвался Андрей Бѣлый—будто бы на музыку) мы переживаемъ всѣ потенціи нашего геройства между двумя антрактами какъ разъ въ пору, чтобы увѣровать въ него и въ себя и самоудовлетворенно вернуться къ отнюдь не героической повседневности; въ театрѣ, прибавимъ, совершается съ нами то же самое. Но, конечно, не Діонисъ музыки и сцены отвѣтствуетъ за нашъ разладъ или непрямодушіе, а развѣ нашъ духъ идеалистическаго эстетизма. Какъ бы то ни было, пока мы таковы, о хорѣ и миѣѣ приходится говорить только какъ бы теоретически, какъ бы и не предчувствуя, что нѣкая большая переменѣна близка и уже при дверяхъ. Но, быть можетъ, вслѣдствіе именно этого предчувствія, мы лично не думаемъ, какъ другіе, что должно просто ждать, хотя бы въ области театра, пока придутъ иные люди, болѣе свѣжіе и честные, и принесутъ, если понадобится имъ, свой миѣѣ, и приведутъ свой хоръ. Мы полагаемъ, что съ художниковъ спро-

сится, когда придетъ гость, отчего они не наполнили свѣтильники свои елеемъ. Ибо миѳъ, о которомъ мы говоримъ, не есть искусственное созданіе произвольнаго творчества, какъ принято въ настоящее время успокоенно думать.

Напротивъ, наступаетъ время, когда наукѣ придется вспомнить нѣсколько истинъ, ясно представлявшихся изслѣдователямъ миѳа и символа, хотя бы въ эпоху Крейцера. Древность въ цѣломъ непонятна безъ допущенія великой, международной и древнѣйшей по своимъ корнямъ и начаткамъ организаціи мистическихъ союзовъ, хранителей преемственного знанія и перерождающихъ человѣка таинствъ. Не только въ знаменитыхъ мистеріяхъ, каковы элевсинскія или самоеракійскія, мы встрѣчаемъ слѣды этой организаціи, но и въ большинствѣ жреческихъ общинъ, выросшихъ подъ сѣнью прославленныхъ храмовъ. Ученики философовъ соединялись въ общества, подобныя культовымъ «ѳіа-самъ»; ученичество уже было эсотеризмомъ, идетъ ли рѣчь о Египтѣ или Индіи, о древнихъ пифагорейцахъ или неоплатоникахъ, или, наконецъ, о Ессеяхъ и общинѣ апостольской. Эти теурги и, какъ говорили подчасъ элины, «теологи» были организаторами религіи съ незапамятныхъ временъ; и если мы не можемъ вмѣстѣ съ Крейцеромъ не учитывать народнаго поэтическаго и религіознаго творчества въ происхожденіи миѳовъ, тѣмъ не менѣе вынуждены будемъ рано или поздно признать, что значительная по числу и, быть можетъ, важнѣйшая по религіозному содержанію часть ихъ преломилась чрезъ теургическую среду, другая же часть была привита теургами къ молодымъ росткамъ народнаго вѣрованія или обряда.

Въ эсотерическихъ общинахъ, наприм., въ Элевсинѣ, творились мифы, чуждые мифамъ народнымъ—какъ они творились въ академіи Платона и школахъ платониковъ,—творились мифы и въ храмахъ; и поскольку они становились достояніемъ непосвященныхъ и открывались толпѣ, они назывались не мифами, а священными повѣстями (*ἱεροὶ λόγοι*), и только въ устахъ толпы и съ ея прикрасами или искаженіями, во всенародномъ своемъ обликѣ, оказывались мифами въ полнотѣ этого понятія. Ибо мифъ, въ полномъ смыслѣ, безусловно всенароденъ. Возможно въ иныхъ случаяхъ (какъ въ мифѣ о Загреѣ) прослѣдить, какъ священная повѣсть, сообщенная послѣ долгаго храненія въ тайнѣ народу, мало-по-малу занимаетъ во всеобщемъ религіозно-мифологическомъ міросозерцаніи равное мѣсто съ исконными мифами, несмотря на самыя противорѣчія и новшества, которыя заключало въ себѣ разоблаченіе неслышанной тайны о вѣчныхъ богахъ.

Эти историческія разсмотрѣнія имѣютъ цѣлью ограничить безусловность обычнаго мнѣнія о мифотворчествѣ, какъ самопроизвольномъ актѣ народнаго творчества. Если возможно говорить, какъ Вл. Соловьевъ, о поэтахъ и художникахъ будущаго какъ теургахъ, возможно говорить и о мифотворчествѣ, исходящемъ отъ нихъ или черезъ нихъ. Необходимо для этого, согласно Вл. Соловьеву, чтобы прежде всего религіозная идея владѣла ими, какъ нѣкогда она владѣла древними учителями ритма и строя божественнаго; потомъ, чтобы они «ею владѣли и сознательно управляли ея земными воплощеніями».

Съ религіозною проблемой современное искусство соприкасается чрезъ реалистическій символизмъ и орга-

нически связанное съ нимъ миеотворчество. Религіозная проблема на первый взглядъ представляется двойною: проблемою охраненія религіи съ одной стороны, проблемою религіознаго творчества съ другой. На самомъ дѣлѣ она остается единой. Безъ внутренняго творчества жизнь религіи сохранена быть не можетъ,—она уже мертва. Творчество же религіозное есть тѣмъ самымъ и охраненіе религіи,—если оно не вырождается въ творчество суррогатовъ и подобій религіи, въ подражаніе ея формамъ для облеченія ими идеи нерелигіозной. Религія есть связь и знаніе реальностей. Сближенное магіей символа съ религіозною сферой, искусство неизбѣжно подпадетъ соблазну облеченія въ гіератическія формы иррелигіозной сущности, если не поставитъ своимъ лозунгомъ лозунгъ реалистическаго символизма и миеа: *a realibus ad re-*  
*io ga.*

---

## ЭКСКУРСЪ I.

## О ВЕРЛЭНѢ И ГЕЙСМАНСѢ.

За три года до смерти, Гейсмансъ собралъ въ одной книгѣ \*) религіозныя вдохновенія того, въ чьемъ лицѣ, по его убѣжденію, «церковь имѣла величайшаго изъ своихъ поэтовъ, послѣ среднихъ вѣковъ»

«Одинъ на протяженіи столькихъ столѣтій», — пишетъ Гейсмансъ, — «Верлэнъ снова нашелъ эти звуки смиренія и простоты душевной, эти молитвы скорби и сокрушенія, эти младенческія радованія, забытыя съ поры возврата къ языческой гордынѣ, каковымъ было Возрожденіе. И это почти народное простосердечіе, это столь трогательное своею искренностью усердіе онъ выразилъ языкомъ, полнымъ странной силы образнаго оживленія, очень несложнымъ и все-же не-обычайнымъ, пользуясь ритмами новыми или обновленными, окончательно разбивая, за Викторомъ Гюго и Банвиллемъ, старыя метрическія вафельницы, чтобы замѣнить ихъ своеобразными формами, небывалыми чеканами, дающими едва ощутимыя выпуклости и какъ разъ нужныя напечатлѣнія». Тогда какъ Гюго и Т. Готье, Леконтъ-де-Лиль и Банвилль, достигли тѣхъ

---

\*) Paul Verlaine, Poésies religieuses. P. 1904.

предѣловъ, гдѣ кончается слово и начинается живопись,—«Верлэнъ, идя инымъ путемъ, унаслѣдоваль достояніе музыки, которая, именно благодаря незаконченности и расплывчатости очертаній, болѣе, чѣмъ поэзія, способна отражать смутныя чувствованія души, ея неопредѣленныя устремленія, мимолетныя довольства и тонкія муки».

Въ пору заключенія въ Монсской тюрьмѣ Верлэнъ пережилъ душевный переворотъ, приведшій его къ вѣрѣ; памятникомъ этого обращенія была его книга «Мудрости». Вѣрующимъ остался онъ навсегда; но жизнь его не стала ни святой, ни, въ общепринятомъ смыслѣ, нравственной. Гейсманъ пытается представить его апологію, изслѣдуя психическія его особенности и условія его печальной среды. Одно важно,—что «Христосъ сдѣлалъ изъ этой немощной души душу предопредѣленную и избранную». «Его паденія не мѣшали ему молиться; и поистинѣ роскошными снопами молитвъ являются эти пѣсни, прозябшія изъ души, на которую, несмотря на всѣ ея ошибки, радовался Господь».

Нельзя отрицать, что рядомъ, съ плѣнительными и потрясающими стихотвореніями, читатель встрѣчаетъ въ этомъ евхологіи многія только трезвыя страницы благочестивыхъ длиннотъ. Притомъ Верлэнъ почти чуждъ созерцаній чисто мистическихъ. Онъ широко пользуется всею христіанскою символикой; но его религіозность преимущественно нравственная и католически-обрядовая. Онъ не вноситъ въ нее ни духа новыхъ исканій, ни эстетизма, въ той мѣрѣ, какъ, напримѣръ, Шатобріанъ. Тѣмъ «народнѣе» и умильтельнѣе прекрасный анахронизмъ этой простой вѣры,



этотъ младенческій атавизмъ средневѣковой души. Недаромъ самъ поэтъ говоритъ: «къ средневѣковью, огромному и нѣжному, хотѣла бы душа моя плыть въ полвѣтра,—вдаль отъ нашихъ дней, этихъ дней плотскаго духа и печальной плоти».

Немногое должно измѣнить въ набросанной Гейсмансомъ характеристикѣ великаго символиста-реалиста, чтобы сдѣлать ее приложимою къ нему самому. Католичество имѣло въ немъ несравненнаго истолкователя-художника, равнаго которому по гибкости, проницательности и геніальности воспріятія и возсозданія можно было бы пожелать церкви восточной: чрезъ посредство своего Гейсманса православіе сдѣлало бы доступными нашему сознанию и завѣщало бы другимъ поколѣніямъ безчисленныя подспудныя сокровища литургическихъ красотъ и мистическаго художества, которыя могутъ утратиться вслѣдствіе модернизациі и рационализациі обрядоваго преданія.

Значеніе Гейсманса, какъ писателя, еще измѣряется мѣрами современности, рѣдко постигающей дѣйствительное отношеніе обступившихъ ея горизонтъ ближайшихъ высотъ. Большинству извѣстенъ какъ эстетъ сомнительнаго вкуса и изобрѣтатель ультрадекадентскихъ причудъ—тотъ, кто показалъ впервые, подъ луною своей повышенной чувствительности, тончайшія ткани готической души,—кто повсюду, касается ли онъ поздней римской литературы или средневѣковаго зодчества, духовной музыки или церковной живописи, литургики или магіи, религіозной психологіи или мистики плоти, засѣваетъ открытія и расточаетъ проникновенія,—тотъ, наконецъ, кто сдѣлалъ изъ отечественной прозы, что Верленъ изъ родного стиха. Ибо, какъ

у Верлена французскій стихъ приобрѣлъ магическую силу чувственнаго внушенія, такъ въ языкѣ и стилѣ Гейсманса реализовались возможности Бодлэровыхъ «соотвѣтствій». Слово стало, по произволу мастера, звукомъ музыкальнаго инструмента или человѣческаго голоса, пластическою формою, цвѣтомъ, запахомъ; и всѣ его перевоплощенія оказались въ соотношеніи столь гармоническомъ, что вызванное имъ впечатлѣніе запаха могло привлечь внушеніе цвѣта, а представленіе тона и тембра—ассоціацію вкусового ощущенія. Какъ бѣдны, въ сравненіи съ этими завоеваніями въ области языка, добычи Верхарна, генія метафоры, мистика и мифотворца—въ метафорѣ, только метафорѣ, или пресловутая «французская» (а на самомъ дѣлѣ только безотвѣтственная) элегантная ясность и простота Анатоля Франса, угодника массъ и, слѣдовательно, реакціонера въ искусствѣ слова.

И Верленъ и Гейсмансъ, именно какъ декаденты, были конквистадорами «Новаго Свѣта» современной души. Для обоихъ декадентство было дѣломъ жизни и принципомъ саморазрушенія. Оба искали убѣжища въ лонѣ церкви. Подобна этимъ двумъ участямъ и участь Оскара Уайльда. Этотъ не укрылся въ оградѣ положительнаго вѣроученія; за то вся жизнь благороднаго пѣвца и смиреннаго мученика «Рэдингской тюрьмы» обратилась въ религію Голгофы вселенской. Какъ величавы эти кораблекрушенія живыхъ въ сравненіи съ благополучными плаваніями раскрашенныхъ гробовъ торжествующаго «модернизма», въ родѣ утѣшеннаго Матерлинка, во время сообразившаго (подобно его дальновиднымъ, но почему-то имъ же осмѣяннымъ буржуа въ «Чудѣ св. Антонія»), что легче и удобнѣе

живется на землѣ безъ боговъ и безъ тайны,—или упоеннаго своимъ и своего отечества нарумяненнымъ великолѣпьемъ Габріэле д'Аннунціо, громоздкія сооруженія котораго напоминаютъ колоннады національнаго памятника Виктору-Эммануилу, раздавившія Капитолій и Форумъ.

Ушедшіе со сцены герои декадентства были вѣрны его глубокому завѣту—завѣту тожества искусства и жизни. Вотъ почему Гейсмансъ, черезъ всѣ три эпохи своей художественной жизни (періодъ натурализма, періодъ эстетизма и періодъ реалистическаго символизма),—былъ и остался художникомъ, съ котораго содрана кожа, un écorché. Натуралистъ à outrance по природѣ, воспринимающій внѣшнія раздраженія всею поверхностью своихъ обнаженныхъ нервовъ, затравленный укусами впечатлѣній, пронзенный стрѣлами внѣшнихъ чувствъ, онъ естественно бросился, спасаясь отъ погони, въ открывшійся ему мистическій міръ, но и въ прикосновеніяхъ къ нему обреченъ былъ найти еще болѣе утонченную муку и сладость чувственнаго.

Обращеніе какъ Верлэна, такъ и Гейсманса къ религіи поучительно своей неудачей. Очевидно, религія возможна для современнаго человѣка—только, если она расцвѣтаетъ изъ глубины его сверхличнаго внутренняго опыта, изъ его мистическаго самообрѣтенія; въ дверь ограды можетъ стучаться изъ внѣшнихъ (т. е. однажды утратившихъ органическую связь съ религіей) только свободный въ духѣ. Но Гейсмансъ и Верлэнъ истожили, истратили свое я въ периферіи своихъ нервовъ. Гипертрофія чувственности ослабила ихъ высшее духовное сознаніе. Оба—доистиннѣ дека-

денты, потому что весь подвигъ декадентства состоитъ въ нарушеніи того равновѣсія, въ которомъ пребывала и себѣ довлѣла успокоенная душа ихъ «по-людски, слишкомъ по-людски» нормальныхъ современниковъ.

Будучи декадентами, какъ культурные типы, оба были символистами по роду своего творчества, и именно представителями символизма реалистическаго. Это обусловило тяготѣніе ихъ творчества къ религіи; но выше раскрытая неполнота ихъ проникнутости религіозною идеей дѣлаетъ это творчество лишь отчасти и косвенно пригоднымъ для рѣшенія проблемы истиннаго религіознаго художества въ будущемъ.

---

## ЭКСКУРСЪ II.

## ЭСТЕТИКА И ИСПОВѢДАНІЕ.

Въ изложеніи одного изъ критиковъ \*) мои взгляды на задачи современнаго искусства были сведены къ нижеслѣдующимъ тезисамъ:

«1) Утверждается за миеомъ религіозная сущность искусства; 2) утверждается происхожденіе миеа изъ символа; 3) прозрѣвается въ современной драмѣ заря новаго миеотворчества; 4) утверждается новый символическій реализмъ; 5) утверждается новое народничество».

Если первый и второй тезисы, несмотря на неточность формулировки, соотвѣтствуютъ моимъ подлиннымъ утвержденіямъ, то, напротивъ, третій приписанъ мнѣ, очевидно, по недоразумѣнію. Разработка темъ миеа и мистеріи еще далеко не миеотворчество; и хотя я не отрицаю признаковъ поворота новѣйшей поэзіи—съ одной стороны къ народной душѣ и ея миеологическому сознанію, съ другой (какъ я отмѣтилъ это по поводу драмы «Кольца») —къ духу диорамба,—тѣмъ не менѣе, считаю безусловно прежде-

---

\*) „Вѣсы“, 1908, X, стр. 44—48 (статья Андрея Бѣлаго: „Символизмъ и русское искусство“).

временнымъ говорить о наступленіи эры хорового дѣйства, за отсутствіемъ внутреннихъ силъ для хора въ современности.

«Оживленіе интереса къ миѳу»,—писалъ я по поводу одной новой книги стиховъ \*),—«одна изъ отличительныхъ чертъ новѣйшей нашей поэзіи. Что миѳъ органически развивается изъ символа, было понято въ средѣ символистовъ раньше, чѣмъ это казалось въ творествѣ послѣдняго поколѣнія поэтовъ (см. статью «Поэтъ и Чернь»). Ростъ миѳа изъ символа есть возвратъ къ стихіи народной. Въ немъ выходъ изъ индивидуализма и предвареніе искусства всенароднаго. Съ иной точки зрѣнія, обращеніе къ миѳу—преодоленіе идеализма и замѣна его мистическимъ реализмомъ... Ясно отсюда, что какъ далеки мы отъ всенароднаго искусства, такъ же далеки и отъ абсолютнаго миѳотворчества: то и другое мы можемъ только упреждать и предуготовить. Вѣдь миѳъ—тогда впервые миѳъ въ полномъ смыслѣ этого слова, когда онъ—результатъ не личнаго, а коллективнаго, или соборнаго, сознанія. Современный же художникъ только начинаетъ жить и дышать въ атмосферѣ исконно-народнаго анимизма. До всеобъемлющаго миѳологическаго созерцанія еще далекій путь». Прибавлю: еще дальше путь до миѳотворческаго синтеза религіознаго сознанія, которымъ чревата современная душа.

Что касается четвертаго и пятаго изъ вышеприведенныхъ положеній, то реализмъ въ томъ смыслѣ,

---

\*) „Критическое Обзорѣніе“, 1907, II (рецензія о „Яри“ С. Городецкаго).

какъ я его понимаю,—въ смыслѣ объективнаго устремленія ознаменовательной дѣятельности художника къ раскрытію внутренней и сокровенной правды о вещахъ, — я поистинѣ привѣтствую въ символизмѣ; опредѣленіе же моего эстетическаго направленія терминомъ «новое народничество» — отклоняю, какъ чуждое моей терминологіи и ничего точно и специфически не опредѣляющее, напротивъ — скорѣе затемняющее ясный смыслъ постулируемаго и предвидимаго мною всенароднаго искусства, о которомъ высказывался я не разъ съ полнотою и опредѣлительностью.

Всенародное искусство, которое въ моихъ глазахъ является цѣлью и смысломъ нашей художественной эволюціи отъ символа къ миѳу, закономѣрно развивающему изначальное религіозное содержаніе символа; всенародное искусство, предваряемое, по моему мнѣнію, уже наступившимъ келейнымъ искусствомъ, искусствомъ художниковъ, преодолѣвшихъ въ принципѣ недавній индивидуализмъ, и какъ форму притязаній своеначальной личности, и какъ идеализмъ уединенности; всенародное искусство, какъ чаемое знаменіе приблизившейся органической эпохи, долженствующей смѣнить нашу, критическую, — это всенародное искусство не можетъ быть смѣшиваемо съ искусствомъ народническаго типа; оно — въ будущемъ, и пути къ нему — пути къ мистической реальности, а не къ эмпирической дѣйствительности современнаго народнаго бытія.

Не должно смѣшивать съ народничествомъ (каковымъ именемъ приличествуетъ означать некрасовскую струю въ нашей поэзіи) и вышеописанныхъ попытокъ приблизиться къ миѳу, забытому народомъ или еще

въ немъ живому, приобщиться творческимъ родникамъ примитивнаго міровоспріятія. Объ этихъ попыткахъ можно сказать, что онѣ, въ лучшемъ случаѣ, вырабатываютъ какъ бы нѣкое русло для грядущаго мифотворчества; но содержаніе послѣдняго, конечно, отнюдь не предваряется и даже не предчувствуется этимъ направленіемъ нашей поэзіи, поскольку оно не исходитъ изъ подлинно-религіознаго сознанія, или—точнѣе—предвосхищенія въ сознаніи, истинныхъ и основныхъ реальностей духовной жизни народа. Поскольку же оно удовлетворяетъ послѣднему условію, оно представляется мнѣ искусствомъ провозвѣстниковъ и предуготовителей искусства всенароднаго.

Основнымъ условіемъ этого зачинательнаго творчества является правое отношеніе къ символу. Подлинный символизмъ уже несетъ въ себѣ религіозное да внутренняго зрѣнія и воленія,—скрытое утвержденіе истиннаго бытія въ бытіи относительномъ. Опасенъ символизмъ, понятый исключительно какъ методъ: подъ его весеннимъ лучомъ подтаиваетъ надежная ледяная кора «здраваго» эмпиризма.

«Въ изящной словесности послѣдняго времени наблюдается знаменательное передвиженіе»,—писалъ я въ отчетѣ объ одномъ лирическомъ сборникѣ, своеобразно сочетавшемъ символизмъ съ обновленіемъ народническаго (некрасовскаго) поэтическаго преданія \*): — «писатели, вышедшіе изъ реалистической школы, усвоивая приемы символистовъ, все чаще уда-

---

\*) „Критическое Обзорніе“, 1909, II (рецензія книгѣ Андрея Бѣлаго „Пепель“).



ляются отъ живой реальности, какъ объекта художественныхъ проникновеній, въ міръ субъективныхъ представленій и оцѣнокъ, и все безнадежнѣе утрачиваютъ внутреннюю связь съ нею. Эмпирическая дѣйствительность, изначала воспринятая безрелигиозно, подъ реактивомъ символическаго метода естественно превращается въ мрачный кошмаръ: ибо, если для символиста «все преходящее есть только подобіе», а для атеиста—«непреходящаго» вовсе нѣтъ, то соединеніе символизма съ атеизмомъ обрекаетъ личность на вынужденное уединеніе среди безконечно зіяющихъ вокругъ нея проваловъ въ ужасъ небытія. Исконные же представители символизма, напротивъ, пытаются сочетать его какъ съ реалистическою манерой изображенія, такъ и съ реалистическою концепціей символа. Подъ этою послѣдней мы разумѣемъ такое отношеніе къ символу, въ силу котораго онъ признается цѣннымъ постольку, поскольку служитъ соответственнымъ ознаменованіемъ объективной реальности и способствуетъ раскрытію ея истинной природы.

«Прежде было не такъ: школа символистовъ, провозгласивъ неограниченныя права своеначальной и самодовлѣющей личности и этимъ изъятіемъ ея изъ сферы дѣйствія общихъ нормъ замкнувъ и уединивъ ее, использовала символъ, какъ методъ условной объективации чисто субъективнаго содержанія. Чтобы выйти изъ этого волшебнаго круга вольно зачуравшейся отъ міра личности, символистамъ нужно было преодолѣть индивидуализмъ, обостривъ его до сверхиндивидуализма, т. е. до раскрытія въ личности сверхличнаго содержанія, ея внутренняго я, вселенскаго по

существу; имъ нужно было развить изъ символа изначала присущую ему религіозную идею».

Ибо символъ—плоть тайны, и символизмъ истинный—прозрѣніе на плоть, проникновеніе въ тайну плоти, ею же стало Слово.

---

Попытка изложенія моихъ взглядовъ въ разбираемой статьѣ сопровождается ихъ критикой, исходящей изъ той мысли, что признаніе за символомъ религіознаго содержанія обязываетъ къ исповѣданію религіозныхъ убѣжденій, каковое не признается достаточно выраженнымъ въ моихъ эстетическихъ опытахъ.

Цѣня прямоту этого обращенія, я охотно отвѣчаю на то, что въ этихъ упрекахъ звучитъ какъ острый вопросъ душевной смуты. «Мы»,—говоритъ авторъ статьи,—«среди которыхъ есть люди, тайно (?) исповѣдающіе имя одного Бога, а не всѣхъ боговъ вмѣстѣ,—можемъ ли мы относиться къ теоріи, бросающей насъ въ объятія неожиданностей, безъ чувства крайняго раздраженія и боли?»

Прежде всего, я надѣюсь быть понятнымъ моему критику, всегда съ энергіей обращающему наше вниманіе на необходимость методологической строгости въ теоретическихъ построеніяхъ,—если напомню ему, что эстетика можетъ доходить и неизбежно доходить до предѣла, за которымъ начинается разсмотрѣніе религіозной истины, но не должна вносить въ свою область содержанія этого разсмотрѣнія,—кромѣ того случая, когда, съ методологическою послѣдовательностью, эстетическая теорія излагается всецѣло и исключительно какъ слѣдствіе, вытекающее изъ религіозной предпосылки.

Если эстетическая теорія строится на допущеніи, что искусство призвано быть однимъ изъ органовъ, служащихъ для выполненія человѣчествомъ его религіознаго назначенія, тогда теоретикъ не можетъ не высказаться съ самаго начала опредѣленно о своемъ пониманіи истины религіозной. Но та же эстетическая теорія можетъ и не исходить изъ вышеозначеннаго положенія, а приходитъ къ нему. Если изслѣдователь отправляется отъ разсмотрѣнія художественнаго символа и, изучая феноменъ символизма, открываетъ въ немъ (поскольку признаетъ его положительною эстетическою цѣнностью) символику мистическихъ реальностей; если онъ указываетъ на законмѣрность развитія мѣа изъ такого символа и опредѣляетъ условія, при коихъ расцвѣтъ мѣа въ художествѣ можетъ и долженъ наступить,—тогда онъ, по праву, пользуется понятіемъ мистической реальности, разумѣя подъ ней нѣчто данное во внутреннемъ опытѣ художника и народа, но переступилъ бы за границы, положенныя ему природою его изученій, еслибы искалъ предусмотрѣть и предначертать религіозное содержаніе этого опыта. Практически это значило бы безумно и бесплодно пытаться поработить искусство, угашая духъ, господству опредѣленнаго вѣроученія, и самъ критикъ обѣщаетъ «уважать», но и «оспаривать»—«откровенное требованіе о подчиненіи теоріи символизма религіозной догматикѣ».

Что же соблазнительнаго можно усмотрѣть въ пріемѣ писателя, остерегающагося смѣшать границы своихъ эстетическихъ изслѣдованій и иныхъ своихъ исканій и размысленій, значительная часть которыхъ открыто содержитъ и его религіозное credo? Зна-

комый съ моими сочиненіями не только знаетъ мое личное положительное исповѣданіе христіанства, но, въ мѣру своей воспріимчивости къ моимъ словамъ и къ моимъ намекамъ, къ моей символикѣ и къ моей тайнописи, угадываетъ и мистическую среду, чрезъ которую преломляется въ моей душѣ свѣтъ христіанскаго средоточія моей религіозной жизни. Но этотъ свѣтъ не дѣлаетъ меня слѣпымъ—напротивъ, разоблачаетъ мое зрѣніе на многообразные лики живыхъ сокровенныхъ сущностей, въ которыхъ утверждается божественное всеединство. Онъ не дѣлаетъ меня и фанатикомъ моего внутренняго опыта, налагающимъ его внѣшними приемами на чужую совѣсть, или противникомъ духовной свободы, не знающимъ того, что истинная мистика всегда едина въ своихъ достиженіяхъ и своихъ познаніяхъ сверхчувственной реальности, или, наконецъ, врагомъ духовной свободы, прикрывающимъ заботою о душевномъ мирѣ «малыхъ сихъ» вождельніа демагога-поработителя.

Назвавъ Діониса, какъ нѣкое «во-имя», начертанное на моемъ знамени, мой критикъ обвиняетъ меня въ уклончивости, недоумѣвая: «кто Діонись? — Христось? Магометъ? Будда? или самъ Сатана?» Но ужели должно ѣще повторять, что по моему воззрѣнію, Діонись для эллиновъ—ипостась Сына, поскольку онъ—«богъ страдающій»? Для насъ же, какъ символъ извѣстной сферы внутреннихъ состояній, Діонись, прежде всего,—правое какъ, а не нѣкоторое что или нѣкоторый кто,—тотъ кругъ внутренняго опыта, гдѣ равно встрѣчаются разно вѣрующіе и разно учительствующіе изъ тѣхъ, которые пророчествовали въ Міровой Душѣ.

Ясно, что діонисійскій восторгъ не координируется съ вѣроисповѣданіемъ, вслѣдствіе иного принципа классификаціи религіозныхъ явленій, въ подчиненіи которому онъ находитъ свое мѣсто не въ ряду вѣръ и нормъ, а въ ряду внутреннихъ состояній и внутреннихъ методовъ. Ясно, что планъ, или разрѣзь, діонисійства проходитъ черезъ всякую истинную религіозную жизнь и всякое истинное религіозное творчество, независимо отъ формъ ихъ завершительной кристаллизаціи. И опять-таки, поскольку эстетикъ, я въ правѣ оперировать съ религіозно-психологическимъ феноменомъ діонисійства, не имѣя методологическаго права придавать этому феномену опредѣленное религіозно-догматическое истолкованіе.

Итакъ, въ эстетическихъ изслѣдованіяхъ о символѣ, мистѣ, хоровой драмѣ, реализмѣ (пусть будетъ мнѣ позволено употребить это словообразованіе для обозначенія предложеннаго мною художникамъ лозунга: «a realibus ad realiora», т. е.: отъ видимой реальности и черезъ нее—къ болѣе реальной реальности тѣхъ же вещей, внутренней и сокровеннѣйшей)—я подобенъ тому, кто изсѣкаетъ изъ кристалла чашу, вѣря, что въ нее вольется благородная влага,—быть можетъ, священное вино. Виномъ послужитъ религіозное содержаніе народнѣй души; и благо тѣмъ изъ насъ, кто сознали, что наша задача передъ народомъ помочь ему, всѣмъ опытомъ нашей художественной преемственности, въ организаціи его будущей духовной свободы. «Народничество», которое приписываетъ мнѣ мой критикъ, едва ли идетъ дальше вѣры въ грядущую наличность этого содержанія и дальше постулата «всенароднаго искусства». Чаю совпаденія

этого содержанія съ основами нашего праваго религіознаго сознанія, но не думаю, по-народнически, что Бога должно намъ искать у народа: Богъ обрѣтается въ сердцахъ, — каждый свободно долженъ найти Его въ своемъ сердцѣ. Съ другой стороны, пропагандировать религію едва ли не бесполезно; но будить въ людяхъ мистическую жизнь, но легкими прикосновеніями облегчить въ другихъ проростаніе цвѣтовъ внутренняго опыта, но бросить закваску въ три мѣры муки—счастливый удѣлъ того, кто можетъ и смѣетъ.

Тѣ преувеличенныя опасенія, которыя возникаютъ въ представленіи моего критика, когда онъ прислушивается къ моимъ рѣчамъ о миеѣ и хоровомъ дѣйствѣ, отпадаютъ, если будетъ принята въ соображеніе внутренняя невозможность развитія миеа изъ символа и его воплощенія въ хорѣ при предположеніи о подлогѣ въ области символа, миеа и хора. Только жизнеспособный символъ можетъ родить миеѣ, а жизнеспособность его измѣряется его истинностью, т. е. бытіемъ мистической реальности, имъ знаменуемой. Слову «миеѣ» я придаю столь безусловное значеніе художественнаго прозрѣнія мистической реальности, какъ событія,—и притомъ прозрѣнія не единоличнаго, но подтверждаемаго согласіемъ и энтузіазмомъ многихъ,—что всякое возникновеніе миеа въ вышеопредѣленномъ смыслѣ означало бы неложный моментъ собирательнаго внутренняго опыта и всякая поддѣлка осудила бы себя самое своею несостоятельностью.

Что же до злоупотребленій принципомъ хора и всяческихъ бѣснованій и корчъ, то дьяволъ имѣетъ,

правда, обыкновеніе пародировать сущее, отражая его, какъ небытіе, въ своемъ искажающемъ зеркалѣ, но онъ не мастеръ въ творествѣ сущностей: я хочу сказать, что хоровое дѣйство не можетъ возникнуть, какъ событіе демоническаго самоутвержденія коллективной души; а поддѣлку всегда легко различить.

Съ другой стороны самое допущеніе, что символизмъ, какъ цѣнность положительная не съ эстетической только, но и съ мистико-реалистической точки зрѣнія,—существуетъ,—заставляетъ насъ признать элементы новаго религіознаго сознанія въ современномъ творествѣ; а отсутствіе міа свидѣтельствуеетъ о потенциальномъ, но еще не актуальномъ присутствіи этихъ элементовъ, цѣльное и связанное раскрытіе которыхъ впервые осуществить починъ мистотворчества: починъ, говорю я, имѣя въ виду, что совершительное утвержденіе міа есть уже не дѣло художественнаго гения, зачинательнаго по своей глубочайшей природѣ, но дѣло соборной души. Поистинѣ, я вѣрю въ символизмъ уже потому, что вижу въ немъ зачатки обновленнаго религіознаго сознанія и—пусть еще не четкое, но уже отчасти правое впечатлѣніе новаго внутренняго опыта. При этомъ довѣри къ водительство Духа, что значить мое или чье бы то ни было личное исповѣданіе въ нашихъ попыткахъ прозрѣнія формъ, долженствующихъ вмѣстѣ съ грядущимъ содержаніемъ духовной жизни народа?

Изъ вышеизложеннаго слѣдуетъ, что мой критикъ ошибается, думая, что я «приурочиваю моментъ перехода искусства въ религію» къ «моменту реформы театра и преобразования драмы», если онъ предполагаетъ, будто, по моей мысли, внѣшнія перемѣны до-

статочны для произведенія внутренняго дѣйствія. Если театръ во-истину измѣнится такъ, какъ я это предвижу, то это измѣненіе будетъ показателемъ глубокаго внутренняго событія, совершившагося въ сердцахъ. Если будутъ созданы уединенными художниками запечатлѣнные свѣтомъ истиннаго внутренняго подвига дѣйства для истиннаго хора лучшихъ временъ,—они или не будутъ поняты чуждою имъ по духу средой, или, найдя себѣ болѣе или менѣе смутный откликъ, могутъ побудить людей къ попыткамъ ихъ осуществленія, которое окажется внѣшнимъ и мертвеннымъ, доколѣ не разгорится огонь. Вѣдь и «Missa Solennis» Бетховена, которую онъ считалъ своимъ высочайшимъ вдохновеніемъ, изрѣдка и съ мертвымъ формализмомъ исполняется въ концертахъ, но нигдѣ не освящается литургическимъ церковнымъ дѣйствіемъ,—а дѣйствіе это, при ликованіи этихъ хоровъ, было бы такъ прекрасно, совершаемое на священномъ антиминсѣ, возложенномъ на камень, въ холмистой мѣстности, въ ясное, благоухающее утро...

---



## О РУССКОЙ ИДЕѢ.

### І.

Наблюдая послѣднія настроенія нашей умственной жизни, нельзя не замѣтить, что вновь ожили и вошли въ нашъ мыслительный обиходъ нѣкоторыя старыя слова-лозунги, а, слѣдовательно, и вновь предстали обществу сознанию связанныя съ этими словами-лозунгами старыя проблемы. Быть можетъ, слова эти мы слышимъ порой въ еще небывалыхъ сочетаніяхъ; быть можетъ, эти проблемы разсматриваются въ иной, чѣмъ въ минувшіе годы, постановкѣ: какъ бы то ни было, развѣ не архаизмомъ казались еще такъ недавно вопросы объ отношеніи нашей европейской культуры къ народной стихіи, объ отчужденіи интеллигенціи отъ народа, объ обращеніи къ народу за Богомъ или служеніи народу какъ нѣкому богу?

Чѣмъ объясняется это возрожденіе забытыхъ словъ и казавшихся превзойденными точекъ зрѣнія? Тѣмъ ли, что зачинатели всякихъ «новыхъ словъ» и новыхъ идеологій—писатели и художники,—раскаившись въ своемъ горделивомъ отщепенствѣ отъ отеческаго преданія, вернулись, какъ говорятъ нѣкоторые, къ исконнымъ завѣтамъ русской литературы, издавна посвятившей себя общественному воспитанію, проповѣди

добра и учительству подвига? Но говорить такъ, значить скорѣе описывать болѣе или менѣе тенденціозно фактъ, нежели изъяснять его причины.

Повидимому, наше освободительное движеніе, какъ бы внезапно прервавшееся по завершеініи одного начального цикла, было настолько преувеличено въ нашемъ первомъ представленіи о его задачахъ, что казалось концомъ и разрѣшеніемъ всѣхъ прежде столь жгучихъ противорѣчій нашей общественной совѣсти; и, когда случился перерывъ, мы были изумлены, увидѣвъ прежнія соотношенія не измѣнившимися и прежнихъ сфинксовъ на ихъ старыхъ мѣстахъ, какъ будто иль наводненія, когда сбыло половодье, едва только покрылъ ихъ незыблемыя основанія.

Размышляя глубже, мы невольно придемъ къ заключенію, что какая-то огромная правда всегда видѣлась въ зыблемыхъ временемъ и мглою временныхъ недоразумѣній контурахъ этихъ нашихъ старыхъ проблемъ, и какъ бы ни измѣнились въ настоящую пору ихъ очертанія, не уйти намъ отъ этой ихъ правды. И кажется, что, какъ встарь, такъ и нынѣ, становясь лицомъ къ лицу, на каждомъ поворотѣ нашихъ историческихъ путей, съ нашими исконными и какъ бы принципиально русскими вопросами о личности и обществѣ, о культурѣ и стихіи, объ интеллигенціи и народѣ,—мы рѣшаемъ послѣдовательно единый вопросъ—о нашемъ національномъ самоопредѣленіи, въ мукахъ рождаемъ окончательную форму нашей всенародной души, русскую идею.

## II.

«Агриппа Неттесгеймскій училъ, что 1900 годъ будетъ однимъ изъ великихъ историческихъ рубежей, началомъ новаго вселенскаго періода... Едва ли кто зналъ въ нашемъ обществѣ объ этихъ исчисленіяхъ старинныхъ чернокнижниковъ; но несомнѣнно, что какъ разъ на межѣ новой астральной эры были уловлены чуткими душами какъ бы нѣкія новыя содроганія и вибраціи въ окружающей насъ интерпсихической атмосферѣ и восприняты какъ предвѣстія какой-то иной невѣдомой и грозной эпохи. Вл. Соловьевъ, внезапно прерывая свой обычный тонъ логизирующей мистики, заговорилъ, юродствуя во Христѣ, о началѣ мірового конца, о панмонголизмѣ, объ Антихристѣ.. Бродили идеи, преломившіяся сквозь призму апокалиптической эсхатологіи; весь міръ своеобразно окрасился ея радугами, вопросы познанія и запросы нравственнаго сознанія, духъ и плоть, творчество и общественность.

«Достоевскій и Ницше, два новыхъ властителя нашихъ душъ, еще такъ недавно сошли со сцены, прокричавъ въ уши міра одинъ свое новое и крайнее Да, другой свое новое и крайнее Нѣтъ—Христу. Это были два глашатая, пригласившіе людей раздѣлиться на два стана въ ожиданіи близкой борьбы, сплотиться вокругъ двухъ враждебныхъ знаменъ. Предвозвѣщался, казалось, послѣдній расколъ міра—на друзей и враговъ Агнца...

«Міровыя событія не замедлили надвинуться за тѣнями ихъ: ибо, какъ говоритъ Моммзенъ, они бросаютъ впередъ свои тѣни, идя на землю. Началась наша

первая пуническая война съ желтой Азіей. Война—пробный камень народнаго самосознанія и искусь духа; не столько испытаніе внѣшней мощи и внѣшней культуры, сколько внутренней энергіи самоутверждающихся потенцій соборной личности. Желтая Азія подвиглась исполнить уготованную ей задачу,—задачу испытать духъ Европы: живъ ли и дѣйственъ ли въ ней ея Христось?

«Желтая Азія спросила насъ первыхъ, каково наше самоутвержденіе. А въ насъ былъ только разладъ. И въ болѣзненныхъ корчахъ начался у насъ внутренній процессъ, истинный смыслъ котораго заключается въ усиліяхъ самоопредѣленія. Свободы возжаждали мы для самоопредѣленія.

«Тогда въ ищущихъ умахъ всѣ элементы этого самоопредѣленія, въ видѣ безотлагательныхъ запросовъ сознанія, встали въ первичной хаотичности, и, чтобы преодолѣть ее, потребовался также безотлагательный синтезъ»...

Это писалъ я весной 1905 г; и еще въ 1904 г. задумывался о нашихъ первыхъ пораженіяхъ на войнѣ такъ:

Русь! на тебя духъ мести мечной  
 Возсталъ и первенець сразиль;  
 И скорой казню конечной  
 Тебѣ, дрожащей, угрозилъ:  
 За то, что ты стоишь, нѣмѣя,  
 У перепутнаго креста,—  
 Ни Звѣря скиптръ нести не смѣя,  
 Ни иго легкое Христа. („Cor Ardens“).

Не было ни конечной казни, ни въ слѣдующіе годы—конечнаго освобожденія. Развязка, казавшаяся близкой, была отсрочена. Но поистинѣ, хоть и глухо,

сознала Россія, что въ то время, какъ душевное тѣло вражеской державы было во внутренней ему свойственной гармоніи и въ величайшемъ напряженіи всѣхъ ему присущихъ силъ, наше собирательное душевное тѣло было въ дисгармоніи, внутреннемъ разладѣ и крайнемъ разслабленіи, ибо не слышало надъ своими хаотическими темными водами вѣющаго Духа, и не умѣла русская душа рѣшиться и выбрать путь на Перекресткѣ дорогъ,—не смѣла ни сѣсть на Звѣря и высоко поднять его скиптръ, ни цѣльно понести легкое иго Христово. Мы не хотѣли цѣльно ни владычества надъ океаномъ, который будетъ средоточіемъ всѣхъ жизненныхъ силъ земли, ни смиреннаго служенія Свѣту въ своихъ предѣлахъ; и воевали ни во чье имя.

Наше освободительное движеніе было ознаменовано бессильною попыткой что-то окончательно выбрать и рѣшить; найти самихъ себя, независимо опредѣлиться, стать космосомъ, вознести нѣкій свѣточъ. Намъ хотѣлось быть свободными до конца и по-своему, рѣшить вопросъ о землѣ и народѣ, реализовать новое религиозное сознаніе. Не одни мечтатели и не отвлеченные мыслители только хотѣли этого, но и народъ. Мы ничего не рѣшили, и, главное, ничего не выбрали окончательно, и попрежнему хаосъ въ нашемъ душевномъ тѣлѣ, и оно открыто всѣмъ нападениамъ, вторженію всѣхъ—вовсе не сложившихъ оружія—нашихъ враговъ. Единственная сила, организующая хаосъ нашего душевнаго тѣла, есть свободное и цѣльное пріятіе Христа, какъ единаго всеопредѣляющаго начала нашей духовной и внѣшней жизни: такова основная мысль всего моего разсужденія...

Какъ осенью ненастной тлѣть  
 Святая озимь,—тайно духъ  
 Надъ черною могилой рѣть,  
 И только душъ легчайшихъ слухъ  
 Незадрожавшій трепеть ловить  
 Межъ косныхъ глыбъ:—такъ Русь моя  
 Нѣмотной смерти прекословить  
 Глухимъ зачатъемъ бытія.

(„Cor Ardens“).

Медленная работа нашего самоопредѣленія не прекращалась и не прекращается. Народная мысль не устаетъ выковывать, въ лицѣ миллионовъ своихъ мистиковъ, духовный мечъ, долженствующій отсѣчь отъ того, что Христово, все, что Христу враждебно,—равно въ духовномъ сознаніи, и въ жизни внѣшней. Интеллигенція не успокаивается въ границахъ своей обособленной сферы сознанія и жизни. Она растревожила и, быть можетъ, отчасти разбудила церковь. Пусть часто платонически, пусть почти всегда безпомощно, но она не переставала все-же стремиться къ народу. Въ то время, когда дѣловыя группы ея посвящали себя матеріальному о немъ попеченію и дѣйствію внѣшнему, верхи нашей умственной культуры, наши передовыя духовныя силы искали преодолѣть въ сознаніи нашемъ индивидуализмъ, задумывались о выходѣ изъ индивидуалистическаго творчества въ искусство всенародное, стремились подойти къ народу съ открытой душой, провозгласили отчасти всенародность, быть можетъ, вѣрно почувствовавъ, что ничего уже не стоитъ въ принципѣ раздѣляющаго послѣднюю простоту умудренныхъ преемственной и чужою мудростью и мудрость простыхъ среди насъ,—

отчасти новое народничество, какъ бы утверждая, что и вершинная интеллигенція все еще только интеллигенція, но что она должна стать чѣмъ-то инымъ или погибнуть.

## III.

Но нельзя говорить объ «интеллигенціи», какъ о феноменѣ нашей «культуры» и не спросить себя, какой природный матеріалъ подвергается въ ней искусственной обработкѣ, какая въ ней перепахивается и засѣвается почва; нельзя разсматривать и народъ, какъ преимущественное выраженіе стихійнаго начала нашей жизни и не отдать себѣ яснаго отчета въ томъ, какова же эта стихія наша сама по себѣ. Ибо несомнѣнно, что всякая культура по отношенію къ стихіи есть *modus* по отношенію къ субстанціи.

Итакъ, чтобы понять въ ихъ взаимодѣйствіи обѣ формы историческаго бытія нашего, чтобы противополжить ихъ какъ тезу и антитезу, необходимо объединить ихъ въ характеристикѣ единой души всего народа,—поскольку и оторванная отъ земли интеллигенція наша есть явленіе русской національной жизни. Ища опредѣлить общую основу обѣихъ формъ, національную стихію въ собственномъ смыслѣ слова, мы, съ одной стороны, предпринимаемъ чисто наблюдательную по методу экскурсію въ область народной психологіи и ищемъ лишь отвлечъ отличительные признаки нашего коллективнаго сознанія, нашъ психическій субстратъ; съ другой стороны, неизбежно переходимъ къ поискамъ синтеза, какъ третьей, высшей формы, снимающей противорѣчіе тѣхъ двухъ низшихъ формъ: «народа»

и «интеллигенціи». И поскольку мы уже не опредѣляемъ только субстратъ, но и вырабатываемъ синтезъ, мы принуждены вести рѣчь о постулатахъ, а не свершеніяхъ; о чаяніяхъ нашихъ, а не объ осуществленіяхъ историческихъ. *Становится то, что есть*; раскрывая потенциальное бытіе въ эмпирической наличности, мы раскрываемъ вмѣстѣ бытіе идеи, долженствующей осуществиться въ воплощеніи; неудивительно, что результаты наблюденія психологическаго найдутъ свое другое выраженіе въ терминахъ религіозной мысли.

Но можно ли еще—и должно ли—говорить вообще о національной идеѣ, какъ о нѣкоторомъ строѣ характеристическихъ моментовъ народнаго самосознанія? Не упразднена ли и эта старая тема, какъ упраздненными казались намъ старыя слова о народѣ и интеллигенціи? Намъ кажется, что можно и должно. Можно потому, что не Гердеръ и Гегель изобрѣли понятіе «національная идея», не философы его измыслили, ипостазировавъ нѣкоторое отвлеченіе или метафизическую схему, но создала и реализовала, какъ одинъ изъ своихъ основныхъ фактовъ, исторія. Должно—поскольку національная идея есть самоопредѣленіе собирательной народной души въ связи вселенскаго процесса и во имя свершенія вселенскаго, самоопредѣленіе, упреждающее историческія осуществленія и потому двигающее энергіи. Ложнымъ становится всякое утвержденіе національной идеи только тогда, когда неправо связывается съ эгоизмомъ народнымъ или когда понятіе націи смѣшивается съ понятіемъ государства. Не забудемъ, что и внѣ государства евреи чувствовали—и именно внѣ государства чувствовали всего острѣе и ярче—свое національное назначеніе быть народомъ священни-



ковъ и дать міру Мессію; вселенская концепція мессіанизма у Второ-Исаии возникла въ еврействѣ въ эпоху Вавилонскаго плѣненія.

Римская національная идея выработана была сложнымъ процессомъ собирательнаго мифотворчества: понадобилась и легенда о троянцѣ Энеѣ, и эллинское и восточное сивиллинское пророчествованіе, чтобы постепенно закрѣпилось въ народномъ сознаніи живое ощущеніе всемірной роли Рима объединить племена въ одномъ политическомъ тѣлѣ и въ той гармоніи этого, уже вселенскаго въ духѣ, тѣла, которую римляне называли рах Романа. «Пусть другіе дѣлаютъ мягкимъ металлъ и живымъ мраморъ, и дышащими подъ ихъ творческимъ рѣзцомъ возникаютъ статуи: они сдѣлаютъ это лучше тебя, о римлянинъ! Ты же одно памятуй: править державно народами, щадить покорныхъ и низлагать надменныхъ». Такъ говоритъ Вергилій за свой народъ и отъ его имени народамъ и вѣкамъ, и, говоря такъ, утверждаетъ не эгоизмъ народный, но провиденціальную волю и идею державнаго Рима, становящагося міромъ.

Истинная воля есть прозрѣніе необходимости; идея есть воля бытія къ осуществленію въ историческомъ становленіи. Что нѣтъ въ приведенныхъ словахъ эгоизма національнаго, легко усмотрѣть уже изъ того, что идея имперіи, какою она созрѣла въ Римѣ, навсегда отсѣчена была самимъ Римомъ отъ идеи національной. Это доказала исторія и Священною Римскою Имперіей средневѣковья, и даже имперіей Наполеона: Наполеонъ измѣнилъ французской государственности, ставъ императоромъ, но его неудавшаяся попытка не была измѣной вселенскому содержанію французской національной

идеи. Всякій разъ, когда національная идея вполне опредѣлялась, она опредѣлялась въ связи общаго, всемірнаго дѣла и звала націю на служеніе вселенское: она по существу, со временъ Рима, несовмѣстима съ политическими притязаніями національнаго своекорыстія; она уже религіозна по существу. Оттого-то и насъ такъ отвращаетъ эгоистическое утвержденіе нашей государственности у эпигоновъ славянофильства, что не въ государственности мы осознаемъ назначеніе наше и что даже если бы нѣкая правда была въ имени «третьяго Рима», то уже самое нареченіе нашей вселенской идеи (ибо «Римъ» всегда—«вселенная») именемъ «Рима третьяго», т. е. Римомъ Духа, говоритъ намъ: «ты, русскій, одно памятуй: вселенская правда—твоя правда; и если ты хочешь сохранить свою душу, не бойся ее потерять».

Излишне объяснять, что осознаніе національной идеи не заключаетъ въ себѣ никакого фатализма. Чувствованіе свѣта въ себѣ и приникновеніе къ голосу этого свѣта, къ его тайному зову, не есть чувствованіе внѣшней неизбѣжности, уничтожающей свободу личнаго и общественнаго дѣланія. Именно свободнаго самоопредѣленія требуетъ отъ насъ время: разное можетъ опредѣлить себя и воплотить въ дѣйствіи свою глубочайшую волю наша всенародная душа. Такъ я затрогиваю великій и сокровенный вопросъ о мистическомъ значеніи нашего самоопредѣленія въ ближайшемъ будущемъ. Мистики Востока и Запада согласны въ томъ, что именно въ настоящее время славянству, и въ частности Россіи, переданъ нѣкій свѣточъ; вознесетъ ли его нашъ народъ или выронитъ,—вопросъ міровыхъ судебъ. Горе, если выронитъ, не для него одного, но

и для всѣхъ; благо для всего міра, если вознесетъ. Мы переживаемъ за человѣчество—и человѣчество переживаетъ въ насъ великій кризисъ. И сдѣланное А. Блокомъ сближеніе калабрійской и сицилійской катастрофы съ нашими судьбами—не простое уподобленіе. Поистинѣ «всякій за всѣхъ и за все виноватъ»; и наша хотящая и не могущая освободиться страна подвигается и изнемогаетъ за всѣхъ.

Такъ оправдывается моя тема; послѣдующее изложеніе должно представить мое пониманіе тѣхъ отличительныхъ признаковъ нашего національнаго самосознанія, строй и синтезъ которыхъ мы привыкли называть «національною идеей».

#### IV.

Если проблема «народа и интеллигенціи» продолжаетъ тревожить нашу общественную совѣсть, несмотря на всѣ историческіе опыты, долженствовавшіе убѣдить насъ, что старая антитеза устранена новою общественною группировкой, что нѣтъ больше просто «народа» и нѣтъ просто «интеллигенціи»,—не слѣдуетъ ли заключить изъ этой живучести отжившей формулы, что въ ней заключена правда живого символа?

Что же знаменуетъ этотъ логически и соціологически спорный и право оспариваемый, внутренне же и психологически столь непосредственно понятный и близкій намъ символъ? И какою жизнью живетъ онъ въ насъ, и о какой говоритъ намъ неисполненной правдѣ?

Не свидѣтельствуетъ ли его жизненность прежде всего о томъ, что всякое культурнос расслоеніе и рас-

члененіе встрѣчаетъ въ нашей національной психологіи подсознательное противодѣйствіе интегрирующихъ силъ, органическое тяготѣніе къ возстановленію единства раздѣленныхъ энергій? Нигдѣ въ чужой исторіи не видимъ мы такой тоски по воссоединенію съ массой въ средѣ отъединившихся, того же классового *taedium sui*, того же глубокаго и въ самомъ трагизмѣ своемъ лирическаго раскола въ сердцѣ націи. Одни мы, русскіе, не можемъ успокоиться въ нашемъ дифференцированномъ самоопредѣленіи иначе, какъ установивъ его связь и гармонію съ самоопредѣленіемъ всенароднымъ.

Всенародность—вотъ непосредственно данная внѣшняя форма идеи, которая кажется намъ основою всѣхъ стремленій нашихъ согласить правду оторвавшихся отъ земли съ правдой земли. Но откуда эта воля ко всенародности? Откуда это постоянное, подъ измѣнчивыми личинами мыслительныхъ и практическихъ исканій нашихъ, сомнѣніе, не заблудились ли мы, измѣнивъ правдѣ народной? это исконно-варварское недовѣріе къ принципу культуры у самихъ геніальныхъ подвижниковъ культурнаго дѣла въ Россіи? это порой самоубійственное влеченіе къ угашенію въ народномъ морѣ всего обособившагося и возвысившагося, хотя бы это возвышеніе было вознесеніемъ свѣта и путеводнаго маяка надъ темнымъ моремъ?

Есть особенности народной психологіи, есть черты національнаго характера и генія, которыя надлежитъ принять, какъ типическій феноменъ и внутренне-неизбѣжный двигатель судебъ страны. Какъ бы мы ни объясняли ихъ,—географическими и этнографическими условіями и данными матеріальнаго историческаго про-

цесса или причинами порядка духовнаго,—мы равно должны признать ихъ наличность, дѣйственность, быть можетъ, провиденціальность въ развитіи народа. Мы ошиблись бы въ своихъ предвидѣніяхъ наступающаго и въ своемъ дѣланіи общественномъ, не учитывая ихъ какъ живыя силы; и, напротивъ, многое разглядѣли бы подъ поверхностью вещей, въ подсознательной сферѣ коллективной души, гдѣ таятся корни событий, если бы путемъ синтеза и интуитивнаго проникновенія могли разгадать ихъ сокровенную природу.

## V.

Народность и западничество, наша національная самобытность и—сначала выписная, а нынѣ уже равноправно-международная—образованность наша такъ же взаимно противоположны, какъ противоположны понятія примитивной культуры и культуры критической.

Примитивная культура—культура такъ называемыхъ органическихъ эпохъ—та, гдѣ, при единствѣ основныхъ представленій о божественномъ и человѣческомъ, о правомъ и недолжномъ, осуществляется единство формъ въ укладѣ жизни и единство стиля въ искусствѣ и ремеслѣ, гдѣ борющіяся силы борются на почвѣ общихъ нормъ и противники понимаютъ другъ друга вслѣдствіе нераздѣльности сознанія опредѣляющихъ жизнь общихъ началъ, которымъ личность можетъ противопоставить только нарушеніе, а не отрицаніе,—гдѣ все творческое тѣмъ самымъ безлично и все индивидуальное только эгоистическое утвержденіе случайной личной воли къ преобладанію

и могуществу. Таковы древнѣйшія культуры, какъ египетская; такова культура безыменныхъ зодчихъ средневѣковья.

Критическая же культура—та, гдѣ группа и личность, вѣрованіе и творчество обособляются и утверждаютъ въ своей отдѣльности отъ общественнаго цѣлаго и не столько проявляютъ общительности и какъ бы завоевательности по отношенію къ цѣлому, сколько тяготѣнія къ сосредоточенію и усовершенствованію въ своихъ предѣлахъ,—что влечетъ за собой дальнѣйшее расчлененіе въ отдѣлившихся отъ цѣлаго, микрокосмахъ. Послѣдствіями такого состоянія оказываются: все большее отчужденіе, все меньшее взаимопониманіе специализовавшихся группъ съ одной стороны, съ другой—неустанное исканіе болѣе достовѣрной истины и болѣе совершенной формы, исканіе критическое по существу, ибо обусловленное непрерывнымъ сравненіемъ и переоцѣнкой борющихся цѣнностей, неизбежное соревнованіе одностороннихъ правдъ и относительныхъ цѣнностей, неизбежная ложь утвержденія отвлеченныхъ началъ, еще не приведенныхъ въ новозавѣтное согласіе совершеннаго всеединства. Я сказалъ: «новозавѣтное», потому что всякое предвидѣніе новой органической эпохи въ эпоху культуры критической есть явленіе новаго религіознаго сознанія, поскольку совпадаетъ съ исканіемъ вселенскаго синтеза и воссоединенія раздѣленныхъ началъ,—какое исканіе встрѣчаемъ мы, на примѣръ, въ языческомъ Римѣ, въ его критическую эпоху, у Вергилія, въ такъ называемой «мессіанской» и поистинѣ пророчески-новозавѣтной по духу IV-й эклогѣ,—и сопровождается постояннымъ признакомъ эсхатоло-

гического предчувствія, предвареніемъ въ духѣ катастрофическаго переворота, внезапнаго вселенскаго чуда.

Безъ сомнѣнія, въ исторической дѣйствительности каждая органическая эпоха обнаруживаетъ, при ближайшемъ разсмотрѣніи, рядъ признаковъ наступающей дифференціаціи; и, слѣдовательно, чистой примитивной культуры нигдѣ нельзя найти въ горизонтѣ исторіи, развѣ за ея предѣлами, въ доисторической старинѣ. Но несомнѣнно также, что, хотя бы въ эпоху Анаксагора, столь могущественъ примитивный укладъ аѳинской жизни, что демось, изгоняя мыслителя, просто не понимаетъ его, и обвиненіе въ безбожіи, ему предъявленное, есть прежде всего обвиненіе въ аморализмѣ и аполитизмѣ, ибо господствующій строй богопочитанія есть тѣмъ самымъ строй всей народной жизни. Несомнѣнно, что и Сократъ, осуждаемый на смерть за отрицаніе признаваемыхъ народомъ и за введеніе новыхъ божествъ, есть, въ глазахъ демоса, «оторвавшійся отъ стихіи народной интеллигентъ», не понимающій народа и непонятный народу.

Естественно, что всякое нововведеніе въ области религіознаго міросозерцанія и религіознаго дѣйствія въ эпохи органическаго уклада жизни принуждено таиться въ мистеріяхъ и въ формѣ мистерій, предполагающей воздержаніе отъ открытыхъ противорѣчій міропониманію народа, легко находитъ себѣ общественное признаніе и даже покровительство: великій реформаторъ эллинской религіи—Писистратъ—является учредителемъ мистерій и запоминается народу только какъ тиранъ, какъ личность властолюбивая и державная, но не какъ отщепенецъ отъ народной вѣры,

какимъ былъ Анаксагоръ, не какъ религіозный новаторъ, подобный Сократу.

Въ эпоху полнаго торжества критической дифференціаціи во всей умственной жизни древняго Рима, въ эпоху идущей рука объ руку съ этою дифференціаціей вѣроисповѣдной свободы—христіане подвергаются гоненіямъ за свое вѣроисповѣданіе: потому что матеріально-общественная жизнь сохраняетъ укладъ культуры примитивной и христіанство, не желая быть только однимъ изъ многообразныхъ феноменовъ критической эпохи, давно наступившей въ сферѣ духовной культуры, возстаетъ противъ всего органическаго уклада античной жизни по существу, призывая наступленіе эпохи по-новому примитивной, новозавѣтно-органической. Христіанъ казнятъ только за то, что они отказываются оказать богопочтеніе императорамъ, т.-е. кесарю, какъ воплощенію всего Рима, съ его преданіемъ и культомъ предковъ, землей и достояніемъ, обычаями и установленіями. Христіанство не захотѣло быть лишь одною изъ клѣточекъ критической культуры; оно сдѣлало все, чтобы избѣжать конфликта,—обѣщало «кесарю» все, что не «Божье»,—организовалось какъ видъ мистерій; но мистеріи были уже только надстройкой надъ жизнью, только «теософіей»,—и «Божьимъ» оказался весь міръ. Христіанство должно было проникнуть собою всю жизнь, преобразить плоть и претворить кровь міра. Органическому преданію, старымъ мѣхамъ, едва вмѣщавшимъ содержаніе новой критической культуры, оно противопоставило новозавѣтное чаяніе, какъ мѣхи новые. Такъ религія, возрождаясь въ эпохи критическія, когда исполнилась мѣра раздѣленія и вновь зачинается



процессъ воссоединенія, входитъ въ жизнь, какъ единое, всеопредѣляющее, верховное начало.

Органическая эпоха аналогична эдемскому состоянію дѣтскаго бытія въ лонѣ Творца,—не потому, конечно, что она—рай и золотой вѣкъ утраченнаго счастья, но потому, что центръ сознанія тамъ—не въ личности, а внѣ ея. Критическая же эпоха—эпоха люциферіанскаго мятежа индивидуумовъ, пожелавшихъ стать «какъ боги». Въ ней терніе и волчцы произрастаютъ на землѣ, грежде радостно-щедрой матери, нынѣ же—скупой и враждебной мачехѣ человѣку,—не потому, конечно, что измѣнились къ худшему внѣшнія условія существованія, но потому, что личность научилась дерзать и страдать, и новые, и неслыханные открылись лабиринты Духа и Голговы сердца.

Критическая культура—культура сыновъ Каиновыхъ, ковщиковъ металла и изобрѣтателей мусикійскихъ орудій. Но люциферіанство упраздняется Новымъ Заветомъ, примиряющимъ правое человѣческое богоборство съ правдой Авеля, посредствомъ разсѣченія человѣка на эмпирическую личность и личность внутреннюю, гдѣ Небо и Отецъ въ Небѣ, такъ что истинная воля человѣка есть уже не его воля, а воля пославшаго его Отца, и не человѣкъ утверждаетъ себя въ своемъ восхожденіи до Бога, но Богъ въ человѣкѣ утверждаетъ Себя нисхожденіемъ до человѣчности.

И нынѣ, поскольку человѣческая культура безбожна, она культура еще только критическая, люциферіанская, Каинова; но всякое внесеніе въ нее религіознаго начала, не какъ отвлеченнаго допущенія, но какъ опредѣляющей всю жизнь верховной нормы, зачинаетъ процессъ правой рединтеграціи междоусобныхъ энергій и

предуготовляетъ переворотъ, имѣющій уничтожить всѣ цѣнности критическаго культурнаго строительства для замѣны ихъ цѣнностями иного всеобъемлющаго въ Богѣ сознанія.

## VI.

Россія выдѣлила изъ себя критическую культуру и, сохранивъ въ низинахъ живые остатки иной, примитивной культуры, не даетъ успокоиться нашимъ сердцамъ въ этомъ разъединеніи. Попытки интеллигенціи возвести народъ до себя, сдѣлать весь народъ интеллигенціею въ смыслѣ культуры критической и тѣмъ самымъ внѣрелигіозной разбивались до сихъ поръ о стихійныя условія нашего историческаго бытія; и если бы даже имъ суждено было преуспѣть, то могло бы случиться нѣчто неожиданное: верхи могли бы преодолѣть свою критическую культуру, и все же не достигнуто было бы сліяніе всего народа въ неправдѣ культа отвлеченныхъ началъ. Если дѣти замолкнутъ, то камни возопіютъ. Ибо о новозавѣтности тоскуютъ и интеллигенція и народъ: народъ, чающій воскресенія, и интеллигенція, жаждущая воссоединенія. Но воссоединеніе дастся только въ воскресеніи; и не у народа слѣдуетъ искать намъ Бога, потому что самъ народъ хочетъ иной, живой новозавѣтности, а Бога должно намъ искать въ нашихъ сердцахъ. И въ нашей національной душѣ уже заложено знаніе Имени.

Критическая культура высвобождаетъ энергіи, скрытыя въ косности культуры примитивной. Неудивительно, что въ интеллигенціи нашей такъ явственно сказалась наша національная воля ко всенародности.

Въ глубокой неудовлетворенности своими одинокими достижениями, въ ясномъ сознаниі своего долга передъ народомъ, въ романтической его идеализациі, во всѣхъ попыткахъ служенія ему и сближенія съ нимъ выразила наша интеллигенція свою глухую тоску по органическому единству жизни. Она не осмыслила этой тоски религіозно, она не сознавала, что не народа ей нужно, а того же, что нужно и народу,—новозавѣтнаго синтеза всѣхъ опредѣляющихъ жизнь началъ и всѣхъ осуществляющихъ жизнь энергій; она не вѣдала, что органически-примитивное духовное бытіе народа есть ветхій завѣтъ, чающій раскрытія своей истины въ новомъ религіозномъ сознаниі,—не вѣдала, но чаяла сама, какъ ветхозавѣтные язычники чаяли того же новаго завѣта. Интеллигенція тяготилась быть классомъ господствующимъ и образованнымъ и явила исключительный въ исторіи примѣръ воли къ обнищанію, опрощенію, самоупраздненію, нисхожденію. Вездѣ и во всѣ эпохи мы наблюдаемъ въ культурномъ процессѣ обратное явленіе: каждая возвысившаяся группа охраняетъ себя самое, защищаетъ достигнутое ею положеніе, бережетъ и отстаиваетъ свои цѣнности, ими гордится, ихъ утверждаетъ и множитъ: наши привлекательнѣйшія, благороднѣйшія устремленія запечатлѣны жаждою саморазрушенія, словно мы тайно обречены неборимымъ чарамъ своеобразнаго Діониса, творящаго саморасточеніе вдохновительнѣйшимъ изъ упоеній, словно другіе народы мертвенно-скупы, мы же, народъ самосожигателей, представляемъ въ исторіи то живое, что, по слову Гёте, какъ бабочка—Психея, тоскуетъ по огненной смерти.

Основная черта нашего народнаго характера—

паѳось совлеченія, жажда совлечься всѣхъ ризъ и всѣхъ убранствъ, и совлечь всякую личину и всякое украшеніе съ голой правды вещей. Съ этою чертой связаны многообразныя добродѣтели и силы наши, какъ и многія немощи, уклоны, опасности и паденія. Здѣсь коренятся: скептическій, реалистическій складъ неподкупной русской мысли, ея потребность идти во всемъ съ неумолимо-ясною послѣдовательностью до конца и до края, ея нравственно-практическій строй и оборотъ, ненавидящій противорѣчіе между сознаниемъ и дѣйствіемъ, подозрительная строгость оцѣнки и стремленіе къ обезцѣненію цѣнностей. Душа, инстинктивно алчущая безусловнаго, инстинктивно со-влекающаяся всего условнаго, варварски-благородная, т. - е. расточительная и разгульно - широкая, какъ пустая степь, гдѣ метель заноситъ безыменныя могилы, бессознательно мятежащаяся противъ всего искусственнаго и искусственно - воздвигнутаго какъ цѣнность и кумиръ, доводитъ свою склонность къ обезцѣненію до униженія человѣческаго лика и при-ниженія еще за мигъ столь гордой и безудерж-ной личности, до недовѣрія ко всему, на чемъ на-печатлѣлось въ человѣкѣ божественное, — во имя ли Бога или во имя ничье, — до всѣхъ самоубійственныхъ влеченій охмелѣвшей души, до всѣхъ видовъ теоре-тическаго и практическаго нигилизма. Любовь къ ни-схожденію, проявляющаяся во всѣхъ этихъ образахъ совлеченія, равно положительныхъ и отрицательныхъ, любовь, столь противоположная непрестанной волѣ къ восхожденію, наблюдаемой нами во всѣхъ націяхъ языческихъ и во всѣхъ, вышедшихъ изъ мірообъят-наго лона римской государственности, составляетъ от-

личительную особенность нашей народной психологии. Только у насъ наблюдается истинная воля ко всенародности органической, утверждающаяся въ ненависти къ культурѣ обособленныхъ возвышеній и достиженій, въ сознательномъ и безсознательномъ ея умаленіи, въ потребности покинуть или разрушить достигнутое и съ завоеванныхъ личностью или группою высотъ низойти ко всѣмъ. Не значить ли это, въ терминахъ религіозной мысли: «оставь все и по мнѣ гряди»?

## VII.

Въ терминахъ религіозной мысли нисхожденіе есть дѣйствіе любви и жертвенное низведеніе божественнаго свѣта во мракъ низшей сферы, ищущей просвѣтленія.—Для человѣка правое нисхожденіе есть, прежде всего, склоненіе передъ низшимъ во всемъ твореніи и служеніе ему (знаменуемое символомъ омовенія ногъ), вольное подчиненіе, предписываемое личности сознаниемъ ея долга передъ тѣмъ, кто послужилъ ея возвышенію. «Я преклоняюсь передъ тобой, я поднялся выше, чѣмъ ты, оттого что поправилъ тебя ногами моими, когда поднимался; пятою своею я подавилъ тебя»... Уже тотъ фактъ, что этотъ голосъ немолчно звучить въ душѣ нашей интеллигенціи и немолчно зоветъ ее къ жертвенному дѣйствію самоотреченія и саморасточенія, ради нисхожденія къ тѣмъ, безгласная жертва которыхъ создала ея преимущества, коихъ она совлекается,—уже этотъ фактъ доказываетъ, что религіозное сознание въ русской душѣ есть сознание какъ бы прирожденное, имманентное,

психологическое, живое и дѣйственное даже тогда, когда мысль противится ему и уста его отрицаютъ. Только у насъ могла возникнуть секта, на знамени которой написано: «Ты болѣе чѣмъ я» \*).

Но законъ нисхожденія, это творящая энергія нашей души, эта метафизическая форма-энергія, неотразимо влекущая насъ къ новозавѣтной энтелехіи нашей національной идеи, имѣетъ еще болѣе глубокий смыслъ. Божественное ниспосылаетъ свѣтъ свой въ темное вещество, чтобы и оно было проникнуто свѣтомъ. Изъ плана въ планъ божественнаго всеединства, изъ одной іерархіи творенія въ другую нисходитъ Логосъ, и свѣтъ во тьмѣ свѣтится, и тьма его не объемлетъ. Здѣсь тайна Второй Ипостаси, тайна Сына. «Сѣмя не оживетъ, если не умретъ». «*Vis eius integra, si versa fuerit in terram*»: цѣлою сохранится сила его, если обратится въ землю. Эти таинственные завѣты кажутся мнѣ начертанными на челѣ народа нашего, какъ его мистическое имя: «уподобленіе Христу» — энергія его энергій, живая душа его жизни. Императивъ нисхожденія, его зовущій къ темной землѣ, его тяготѣніе къ этимъ жаждущимъ сѣмени свѣтовъ глыбамъ опредѣляетъ его, какъ народъ, вся подсознательная сфера котораго исполнена чувствованіемъ Христа. *Nis populus natus est christianus.*

Онъ чуждается чаянія непосредственныхъ нисхожденій и вдохновеній Духа; и когда говорятъ ему: «здѣсь Духъ», онъ не вѣритъ. Иного дѣйствія Духа ждетъ онъ. Воспроизводя въ своемъ

---

\*) Ссылками на факты, касающіеся нашего сектантства, я обязанъ М. М. Пришвину, печатающему свои разысканія въ „Русской Мысли“.

полуслѣпомъ сознаниі, въ своемъ, ему самому еще неясномъ соборномъ внутреннемъ опытѣ христіанскую мистерію Смерти крестной, одного ждетъ онъ и однимъ утѣшается обѣтованіемъ Утѣшителя. Онъ ждетъ и жаждетъ воскресенія. Сѣмя, умершее въ темныхъ глыбахъ, должно воскреснуть. Во Христѣ умираемъ, Духомъ Святымъ воскресаемъ. Отсюда это новозавѣтное чаяніе мгновеннаго чудеснаго возстанія въ Духѣ, когда исполнится година страстной смерти и погребенія въ землѣ. Оттого (характерный признакъ нашей религіозности) въ одной Россіи Свѣтлое Воскресеніе—поистинѣ, праздникъ праздниковъ и торжество торжествъ. Соборный внутренній опытъ нашего народа существенно различествуетъ въ этотъ моментъ его религіозной жизни отъ внутренняго опыта другихъ народовъ: тѣмъ народамъ свѣтлѣе и ближе таинственное Рождество, праздникъ посвященій, торжество достижений, когда человѣкъ возвышеннымъ и облагороженнымъ чувствуетъ себя чрезъ нисхожденіе и воплощеніе Бога; русской душѣ больше говоритъ тотъ праздникъ, когда

—колоколь въ ночи пасхальной,

Какъ бѣлый лучъ, въ тюрьмѣ сердець страдальной

Затеплить Новый Іерусалимъ...

Такою представляется мнѣ въ религіозномъ ея выраженіи наша національная идея. Въ ней раскрывается глубочайшій смыслъ нашего стремленія ко всенародности, нашей энергіи совлеченія, нашей жажды нисхожденія и служенія. И только въ ней находитъ свое разрѣшеніе то огромное недоразумѣніе между интеллигенціей и народомъ, вслѣдствіе котораго интеллигенція всегда знаетъ, что ей нужно идти къ народу, но

не всегда знаетъ, что ему принести, или, уступая настойчивости перваго голоса, все же идетъ и несетъ ему не то, чего онъ хочетъ, народъ же вмѣстѣ желаетъ общенія съ интеллигенціей и не хочетъ такой интеллигенціи, какая къ нему приходитъ,—недоразумѣніе, могущее разрѣшиться только взаимною встрѣчей въ третьемъ,—Христовомъ свѣтѣ, равно закрытомъ еще отъ глазъ и интеллигенціи и народа. Но будетъ мигъ.—

...подвигнутся сердца,  
и трепетно соприкоснутся свѣчи  
Огнепричастьемъ богоносной встрѣчи,  
И вспыхнетъ сокровенное далече  
На лицахъ отсвѣтомъ Единаго Лица.

(„Cor Ardens“).

## VIII.

Изъ двухъ равно сильныхъ и неизмѣнно дѣйствующихъ въ мірозданіи природныхъ законовъ,—я разумѣю законы самосохраненія и саморазрушенія,—въ мистической тайнѣ нисхожденія, очевидно, дѣйствуетъ второй. Но особенность христіанской идеи, съ наибольшею полнотою и безусловностью выразившей и возвысившей идею человѣчности,—въ томъ, что она, въ противоположность, на примѣръ, буддизму, развиваетъ изъ себя самой правыя условія нисхожденія, ограничивающія самоубійственное тяготѣніе, сопряженное съ сознательнымъ утвержденіемъ этого втораго закона въ личности, и право сочетаетъ его съ закономъ самосохраненія. Непріемлема христіанскому чувству легенда о Буддѣ, отдающемъ плоть свою голодной тигрицѣ; между тѣмъ Будда не распятъ плотью на крестѣ за грѣхи міра, и трагизмъ, какъ чисто-человѣческое



въ религіи, глубоко чуждъ буддизму. Трагизмъ возникаетъ въ христіанствѣ именно вслѣдствіе присутствія въ немъ и закона самосохраненія. Кровь не вытекаетъ въ христіанствѣ изъ поръ тѣла; оно хранитъ кровь для окончательной трагической развязки, для Голгофы.

Но законъ самосохраненія обращается, въ озареніи христіанской идеи, въ законъ сохраненія свѣта—не эмпирической личности а ея сверхличнаго, божественнаго содержанія. Подобно тому, какъ физическое страданіе предохраняетъ организмъ отъ разрушенія, проведя его черезъ скѣлу раздраженій, начинающихся съ удовольствія и наслажденія и доходящихъ до нестерпимой боли, указывающей, что экспансивная энергія должна уступить мѣсто обратному влеченію къ успокоенію,—подобно этому въ сферѣ нравственной живое чувствованіе зла, безотчетный протестъ совѣсти служитъ показателемъ для духовной монады, носительницы нравственнаго сознанія и внутренняго духовнаго свѣта, что удаленіе ея отъ очага божественныхъ свѣтовъ слишкомъ велико и уже непосильно для свѣта, что ея свѣтовая энергія готова изсякнуть, что еще мигъ—и тьма обниетъ свѣтъ, что должно вернуться, что опять надлежитъ восходить.

Не всегда русскій характеръ умѣетъ останавливаться на этомъ порогѣ,—отсюда своеобразное отношеніе нашего народа къ грѣху и преступнику, на которое такъ настойчиво указывалъ Достоевскій. Съ одной стороны, принципъ круговой поруки и хоровое начало распространяется на нравственную сферу до живого сознанія соборной отвѣтственности всѣхъ за всѣхъ,—личное нарушеніе немедленно какъ бы снимается всеобщимъ, мірскимъ признаніемъ коллективной

вины съ личности, которая возбуждаетъ только состраданіе, поскольку не утверждается въ гордой отъединенности своего личнаго грѣха, но, пріобщаясь къ землѣ, передаетъ свой грѣхъ ей, ждущей каждаго и каждаго прощающей (во всемъ этомъ мы видимъ элементы высочайшей и тончайшей святости нравственной, свидѣтельствующей о томъ, что нравственность русская всегда, сознательно ли или безсознательно для личности,—уже религія, уже мистика, но никогда не отвлеченное начало долга). Съ другой стороны, чисто религіозная реабилитація преступника, сильная, быть можетъ, настолько, что могла бы создать у насъ цѣлое религіозное движеніе грѣшниковъ, и уже въ нѣкоторыхъ сектахъ обусловливающая особенное почитаніе согрѣшившихъ, т.-е. взявшихъ на себя часть общаго грѣха, доходитъ до крайности оправданія грѣха въ принципѣ, какъ самой радикальной формы совлеченія и нисхожденія,—какъ это еще недавно сказывалось, напр., въ повѣсти Л. Андреева «Тьма», гдѣ русская жажда братскаго уравниенія обострилась до парадокса, что быть другомъ грѣшника и негрѣшить, сострадать падшимъ и не унизиться самому до паденія есть измѣна братьямъ, и если у Андреева мы читаемъ укоръ Христу за то, что онъ не грѣшилъ съ грѣшниками, то еще у Достоевскаго, въ рѣчахъ Ивана Карамазова, встрѣчались мы съ мыслью объ аристократичности Христова ученія, рассчитаннаго на силу немногихъ.

Общій складъ русской души таковъ, что христіанская идея составляетъ, можно сказать, ея природу. Она выражаетъ центральное въ христіанской идеѣ—категорическій императивъ нисхожденія и погребенія

Свѣта и категорическій постулатъ воскресенія. Ея типическіе уклонъ и заблужденія — только извращенія ея основной природы, ея опасность—неправое упрежденіе отдачи своего свѣта и самоубійственная смерть — тогда, когда умирающій еще недостойнъ умереть, чтобы воскреснуть. Если народъ нашъ называли «богоносцемъ», то Богъ явленъ ему прежде всего въ ликѣ Христа; и народъ нашъ—именно «Христоносецъ», Христофоръ.

Легенда о Христофорѣ представляетъ его полудикимъ сыномъ Земли, огромнымъ, неповоротливымъ, коснымъ и тяжкимъ. Спасая душу свою, будущій святой поселяется у отшельника на берегу широкой рѣки, черезъ которую онъ переноситъ на своихъ богатырскихъ плечахъ паломниковъ. Никакое бремя ему не тяжело. Въ одну ненастную ночь его пробуждаетъ изъ глухого сна донесшійся до него съ того берега слабый плачь ребенка; неохотно идетъ онъ исполнить обычное послушаніе и принимаетъ на свои плечи неузнаннаго имъ Божественнаго Младенца. Но такъ оказалось тяжело легкое бремя, имъ поднятое, словно довелось ему понести на себѣ бремя всего міра. Съ великимъ трудомъ, почти отчаиваясь въ достиженіи, переходитъ онъ рѣчной бродъ и выноситъ на берегъ младенца—Иисуса... Такъ и Россіи грозитъ опасность изнемочь и потонуть.

## IX.

Законъ нисхожденія свѣта долженъ осуществляться въ гармоніи съ закономъ сохраненія свѣта. Прежде чѣмъ нисходитъ, мы должны укрѣпить въ себѣ свѣтъ; прежде чѣмъ обращать въ землю силу,—мы должны

имѣть эту силу. Три момента опредѣляютъ условія праваго нисхожденія: на языкѣ мистиковъ они означаются словами очищеніе (*καθάρις*), наученіе (*μάθησις*) и дѣйствіе (*πράξις*). Очищеніе выражено въ призывѣ *μετανοήτε* (т.-е. перемѣнитесь внутренне, раскайтесь въ прежнемъ), которымъ Христось начинаетъ свою проповѣдь. Здѣсь пробужденіе мистической жизни въ личности—первая и необходимая основа религіознаго дѣла. Здѣсь осознаніе всѣхъ цѣнностей нашей критической культуры, какъ цѣнностей относительныхъ, предуготовляющее возстановленіе всѣхъ правыхъ цѣнностей въ связи божественнаго всеединства.

Здѣсь «непримиримое Нѣтъ»—цѣльное религіозное неприятіе всецѣло зараженнаго грѣхомъ міра.

Любовью ненавидящей огонь омоетъ міръ;  
Ты, чающий, ты, видящій, разбей, убей кумирь!

Второй моментъ, моментъ наученія, есть обрѣтеніе Имени. Здѣсь мистика осознаетъ себя какъ кормилицу истины религіозной.

Легло на дно пурпурное вѣнчальное кольцо:  
Яви, смятенъе бурное, въ лазурности—Лицо.

Здѣсь прозрѣвшаго ослѣпляетъ узанный Ликъ, здѣсь пріятіе міра во Христѣ.

Изъ Хаоса родимаго—гляди, гляди—Звѣзда.  
Изъ Нѣтъ непримиримаго—слѣпительное Да.

Третій моментъ праваго нисхожденія есть дѣйствіе—*πράξις*; при соблюденіи первыхъ двухъ условій здѣсь нисхожденіе становится не только дѣйственнымъ, но и правымъ нисхожденіемъ во имя Бога, несомнѣнно плодотворнымъ и воскресительнымъ,—нисхожденіемъ свѣта, котораго не обниметъ тьма. Здѣсь легкостью и отрадой является всякое дѣйствіе общественное,—

аскетизмомъ—воздержаніе отъ него, если оно несо-  
вмѣстимо при данныхъ историческихъ условіяхъ съ импе-  
ративомъ религіознымъ: аскетизмомъ потому, что чело-  
вѣкъ создаетъ себѣ въ своемъ частномъ дѣланіи тяжелый  
и неудобноносимый эквивалентъ дѣланію общественному.

Соблюденіе этихъ условій изгоняетъ изъ души  
всякій страхъ. Стихія страшна только тому, что она  
можетъ разрушить: страшна стихія культурѣ критиче-  
ской и ея кумирамъ. Не даромъ говоритъ Ницше: «За-  
блужденіе всегда трусость. Старымъ идоламъ придется  
узнать, чего стоитъ быть на глиняныхъ ногахъ».

Страхъ передъ стихіей въ ветхозавѣтномъ рели-  
гіозномъ сознаніи переходитъ въ страхъ Божій (timor  
Die), и это уже положительная религіозная цѣнность;  
но новозавѣтное сознаніе снимаетъ всякій страхъ: лю-  
бовь—такъ называется эквивалентъ страха въ Новомъ  
Завѣтѣ,—любовь не знаетъ страха.

Съ нетерпѣніемъ любви ждетъ новозавѣтное со-  
знаніе суда огня, который ненавидящею любовью омоетъ  
міръ. Съ нетерпѣніемъ любви прислушивается оно къ  
апокалиптическому обѣтованію Того, Кто—Первый и  
Послѣдній: «Се, гряду скоро, и возмездіе Мое со Мною.  
Блаженны имѣющіе право на Древо Жизни и власть  
войти Вратами во Градъ».

---

## СПОРАДЫ.

### I.

#### О ГЕНИИ.

##### §

Наиболѣе гениальныя эпохи не знали «генія». Новая эпоха сдѣлала изъ этого понятія родъ фетиша. По распространенности и эмфазѣ этого слѣвоупотребленія можно судить о живучести древняго инстинкта человѣкообожествленія. Ибо генеалогія нашего «генія» приводитъ къ «genius Augusti» и къ античной «hero-worship». Старо-итальянскій эпитетъ «divino» при именахъ великихъ художниковъ и поэтовъ посредствовалъ между языческимъ обоготвореніемъ человѣка и нашимъ обоготвореніемъ интеллекта, сохраняя въ себѣ отголосокъ идеи пиѣизма («numine afflatur»), какъ признака, опредѣляющаго «божественность» прославленнаго дарованія. Съ такою же эмфазой употребляемъ мы слово «творчество»—тамъ, гдѣ наиболѣе творческія эпохи усматривали только искусство и мастерство. Отвыкнувъ отъ занятій «вещами божественными», мы нашу освободившуюся мистическую энергію безсознательно переносимъ на воспріятіе ближайшихъ къ намъ и наиболѣе осязуемыхъ явленій духа.

Но, если правъ Мефистофель, замѣчая, что, тамъ, гдѣ есть недочетъ въ понятіи, насъ выручаетъ, становясь на его мѣсто, услужливое слово («denn eben, wo Begriffe fehlen, da stellt das Wort zur rechten Zeit sich ein»),—нельзя все же забывать и того, что слово само по себѣ уже энергія. Не филологическому ли недоразумѣнію обязаны мы обрѣтеніемъ слова и понятія «метафизика»?—или истолкованіемъ «религіи» въ смыслѣ «связи»?.. Итакъ, мы повѣрили въ генія,—мы посмѣли дать ему имя: быть можетъ, мы кончимъ тѣмъ, что поймемъ его тайну.

## §

Не есть ли геній, прежде всего,—ясновидѣніе возможнаго? И не кажется ли наиболѣе геніальнымъ тотъ, кто наиболѣе у себя дома въ мірѣ возможностей?

Кантъ и Шопенгауеръ различили характеръ эмпирической отъ характера умопостигаемаго. Отношеніе между ними должно соотвѣтствовать отношенію нашего эмпирическаго міра къ міру возможнаго. Этотъ сосуществуетъ съ тѣмъ, но имъ не исчерпывается. Выдѣляемому имъ сѣмени подобно «геніальное».

Оттого историческая дѣйствительность никогда не выразитъ своей эпохи полнѣе и вѣрнѣе, чѣмъ геніальныя творенія духа, въ ней возникшія,—именно потому, что они говорятъ иное и большее, нежели дѣйствительность. Поистинѣ, они говорятъ безсмертную, вѣчно живую и намъ соприсущую дѣйствительность своей эпохи,—тѣгда какъ произведенія только талантливыя лишь умножаютъ наше познаніе однажды исторически осуществившагося и потому переставшаго существовать.

Ибо талантливое производно и многократно, а гениальное изначально и въ себѣ едино, какъ нѣкое духовное сѣмя и духовная монада.

## §

Дѣйствительность — несовершенное зеркало иной дѣйствительности, событія которой сдѣлались бы событіями и въ нашей сферѣ, если бы часть ихъ не отвращалась силами, чью совокупность и чье взаимодействие мы называемъ Необходимостью. Въ этомъ смыслѣ можно сказать, что дѣйствительность—кристаллизація возможнаго. Осаждаясь какъ бы въ нѣкоей влагѣ, объемлющей мірозданіе, оно рѣетъ образами прозрѣваемыхъ гениемъ міровъ. Рѣяніе и нисхождение, прежде образовавшее осуществившіяся формы, составляетъ миѳическую лѣтопись міра и человѣка, болѣе истинную, чѣмъ исторія. Оттого, какъ говоритъ Аристотель, «ближе къ философіи поэзія, чѣмъ исторія» (*φιλοσοφικώτερον ἢ ποιησις τῆς ἱστορίας*).

## §

Человѣкъ неустанно вопрошаетъ Истину, чтобы неустанно отвѣчать за нее. Гениальность мысли—не ручательство за ея истинность. Гениальный умъ носитъ въ себѣ цѣльный образъ міра, въ которомъ все такъ же стройно-последовательно, такъ же взаимно обусловлено, какъ въ мірѣ дѣйствительномъ. Дѣло гения—созерцать этотъ свой міръ и постигать его законы, какъ дѣло характера (онъ же—наша способность самоопредѣленія)—сознавать свое я и слѣдовать его закону. Цѣльность и свобода въ необходимости—общіе признаки гения и характера. Итакъ, гениальная мысль всегда внутренне необходима и закономѣрна;



но не всегда эта законмѣрность совпадаетъ съ необходимостью дѣйствительности,—и, если совпадаетъ, это еще не доказательство ни преимущественной геніальности, ни меньшей творческой свободы ея творца.

## §

Геній—глазь, обращенный къ иной, невидимой людямъ дѣйствительности, и, какъ таковой, проводникъ и носитель солнечной силы въ человѣкѣ, ипостась солнечности. Солнце поднимаетъ растеніе сверху, влага растить его снизу: таково отношеніе генія и таланта къ творчеству.

Есть художники, въ которыхъ геній преобладаетъ надъ талантомъ; мыслимо и безплодіе генія. Ибо не геній плодоносенъ въ художникѣ, а талантъ; геній—огонь (πῦρ τεχνικόν), а огонь безплоденъ.

Влажная теплота раждаетъ жизнь: для истиннаго творчества необходимы вмѣстѣ влажный и теплый элементъ таланта и огневой элементъ генія. Сухія и горячія души (ξηραὶ ψυχαί) суть лучшія души по Гераклиту.

## §

Мужская природа генія часто роднитъ его съ темпераментомъ холерическимъ, неблагоприятнымъ для таланта.

Впрочемъ, сильный умъ требуетъ self-government и имѣетъ свой, независимый отъ личности, темпераментъ. Такъ, Пушкинъ соединялъ холерическій умъ съ сангвиническимъ нравомъ; а въ Байронѣ холерическая воля сочеталась съ меланхолическимъ умомъ.

## §

Геній—демоническая сила въ личности, хранительная и роковая вмѣстѣ. Онъ ведетъ одержимаго, какъ лунатика, краемъ обрывовъ, и онъ же толкаетъ его въ пропасть; и, движимый имъ, нерѣдко обращается человѣкъ противъ себя самого.

Геніальные люди едва ли когда переживаютъ свой геній,—развѣ въ безуміи: ихъ существованіе слишкомъ обусловлено таинственною силой, въ нихъ живущей. Но геній передъ концомъ иногда тускнѣетъ и меркнетъ,—словно кристальная прозрачность глаза начинаетъ мутиться.

Нерѣдко гаснущій геній вспыхиваетъ на мгновеніе огромнымъ пожаромъ, исполняя его носителя уже безплоднымъ восторгомъ непомѣрныхъ титаническихъ замысловъ. Въ Наполеонѣ демонъ пережилъ генія.

## II.

## О ХУДОЖНИКЪ.

## §

Не правъ ли былъ Творецъ-Художникъ, предостерегая Адама отъ опытовъ познанія и увѣщавая его ограничить свои вождельнія «золотымъ» деревомъ жизни, а занятія—воздѣлываніемъ прекраснаго рая? Не больше ли «хорошаго вкуса» и искусства въ этомъ завѣтѣ Мастера-Деміурга, чѣмъ въ искушеніи мудраго Змія?.. И не въ древній ли, сокровенный рай всякій разъ чудесно проникаетъ художникъ, чтобы

творить успѣшно? Не тогда ли только творить онъ успѣшно, когда творить бессознательно,—когда направляющей его руку центръ сознанія не въ немъ, какъ личности, а гдѣ-то внѣ его?.. И не вдохновенныя ли искусства донинѣ хранятъ и воздѣлываютъ садъ Божій?

## §

Воспріимчивымъ и планетарнымъ долженъ быть художникъ. Горе, если онъ узнаетъ о своемъ геніи, о своей солнечности! Довольно съ него сознать свой талантъ, когда, всѣхъ строже оцѣнивая законченный трудъ, тотъ, кто въ немъ «взыскательный» мастеръ, похвалитъ работу. Если же узнаетъ художникъ о своемъ геніи, о своей солнечности,—онъ захочетъ оживить статую, онъ возмнитъ создать чело-вѣка. Богоборцемъ встанетъ онъ,—какъ Ницше, который воззвалъ Заратустру,—и погибнетъ. Если бы онъ только остался хромъ, какъ Іаковъ, какъ—Байронъ!

Ибо художникъ угадываетъ волю Творца міровъ: шесть дней творчества, и день седьмой, и творческій голодъ въ концѣ шестого дня—сотворитъ чело-вѣка: по образу своему и подобію изваять свободную тварь, и живую душу вдохнуть въ прекрасную плоть, чтобы дѣло рукъ его стало его другимъ я, равнымъ ему даже до своеволія и мятежа. Такъ, Микель-Анджело требуетъ отъ своего Моисея свободы и самопочина, когда, ударяя молотомъ по статуѣ, бранитъ упрямый камень, противящійся войти въ узкія двери церкви: «Вспомни же, что ты живъ,—и двигайся!» («Ricordati che vivi, e cammina»).

Этотъ гнѣвливыиъ безумецъ увѣрялъ въ приемахъ,

что кумиры дремлютъ въ мраморномъ плѣну косныхъ глыбъ, ожидая отъ художника освободительнаго рѣзца,—и самъ умѣлъ вывести своего Давида изъ негодной глыбы. Что далъ бы онъ за силу воистину оживить одного изъ своихъ титановъ!

## §

Богъ—художникъ; и судъ Его, думается, будетъ судомъ художника, и Его осудительный взоръ—взглядомъ мастера, обманутаго въ своихъ ожиданіяхъ лѣнивымъ или недаровитымъ ученикомъ. Кто скажетъ, что наши добро и зло—критеріи божественной критики Художника? И не хочетъ ли отъ насъ Онъ только того, что мы назвали бы талантомъ? И всякій талантъ—не воспоминаніе ли о единомъ Мастерѣ и Его искусствѣ?

## §

Художниковъ, по ихъ отношенію къ Маскѣ, то есть Діонису, можно раздѣлить на два типа: облачителей и разоблачителей.

Маска первоначально—культурное ознаменованіе вселенскаго закона превращеній, «метаморфозы» и «палингенесіи». Діонисъ является въ космическихъ личинахъ, и служители его вступаютъ съ нимъ въ общеніе не иначе, какъ въ личинахъ. Но культурная личина есть подлинная религіозная сущность, и надѣвший маску поистинѣ отождествляется, въ собственномъ и мірскомъ сознаніи, съ существомъ, чей образъ онъ себѣ присвоилъ. Таковъ изначальный, мифологическій смыслъ маски.

Маска, какъ сознательная фікція или какъ «маска»

въ новѣйшемъ значеніи этого слова, т. е. какъ средство утаить дѣйствительное лицо и тѣмъ обусловить возможность всякаго рода смѣшеній и забавныхъ ошибокъ,—есть результатъ извращенія и профанаціи древняго священнаго лицедѣйства. Сказка отразила какъ первоначальную метаморфозу, такъ и позднѣйшій маскарадъ. Въ ней впервые поэзія использовала благодарный мотивъ скрывательства и непризнанности героя и развязки дѣйствія чрезъ разоблаченіе «инкогнито».

Искусство художниковъ-разоблачителей родилось изъ поздняго маскарада и его занимательныхъ *qui pro quo*. Разоблачители тѣшатся маской, какъ обманомъ, таящимъ правду, и всѣми средствами художества готовятъ разрѣшительный эффектъ ея обнаруженія.—Пушкинъ подсказываетъ Гоголю художественныя возможности типовъ Чичикова и Хлестакова, и воспитываетъ Гоголя, какъ разоблачителя.

Разоблачители изображаютъ жизнь, отвлекая существенныя для ихъ цѣлей признаки отъ случайныхъ, и потому упрощаютъ жизнь,—упрощаютъ по существу, несмотря на все осложненіе ея прагматизма. Они ясны для всѣхъ; въ разоблаченіи торжествуетъ именно ясность. Разоблачая «правду», скрытую подъ «маской», они часто оказываются моралистами или рационалистами. На ихъ творчествѣ покоится все такъ называемое «классическое» въ искусствѣ. Они вѣрятъ въ противоположность «маски» и «правды», и никогда не безумствуютъ: не принимаютъ всей дѣйствительности за маску, и всѣхъ масокъ за правду. Таковъ у грековъ творецъ «Эдипа-Царя»; у испанцевъ Сервантесъ; Левъ Толстой—у насъ.

Облачители родились изъ духа Діонисова. Они

любить въ маскѣ символъ—тѣло тайны, и знаютъ, что «правда» ея неуловима, какъ тѣнь Элизія, если разрушатъ ея живой покровъ. Они чтутъ маску, какъ аполлинійскую завѣсу божественной пошады. Имъ нужна она, какъ тому, кто молилъ не будить уснувшихъ бурь, потому что подъ ними шевелится хаосъ. Они не улегчаютъ изображаемой жизни,—напротивъ, сгущаютъ и уплотняютъ ее: она вся для нихъ знаменательна. Они заводятъ въ темный лѣсъ, какъ Достоевскій, и часто не умѣютъ вывести изъ него заблудившихся. Имъ нечего обнаруживать; маскѣ они могутъ противопоставить только другую маску, другое превращеніе. Развязка въ ихъ произведеніяхъ или трагична, или вовсе отсутствуетъ.

Толпа часто спрашиваетъ про художника-облачителя: «о чемъ бренчить, чему насъ учить?» Въ нимбѣ и облакѣ приближается къ людямъ божественное... Таковъ загадыватель загадокъ и тайновидецъ формъ—Гете; таковы не знающіе одной «правды» Эсхилъ и Шекспиръ.

Художники-облачители суть служители высшихъ откровеній; ибо высочайшее не можетъ низойти въ сферу земного сознанія иначе, если не облечется жертвенно въ земную сгущенность призрачнаго вещества.

### III.

#### О ЭЛЛИНСТВѢ.

##### §

Эллинская душа нашла самое себя только съ обрѣтеніемъ Діониса. Діонисійство одно дало эллин-

ству то, что впервые сдѣлало его эллинствомъ: маску. Прежде маски возлагались на лица усопшихъ и оберегали ихъ обликъ въ царствѣ тѣней: Діонисъ живыхъ научилъ надѣвать маски и терять свой обликъ.

Тогда міръ былъ понятъ sub specie metamorphoseos—какъ драма превращеній. Тогда политеизмъ въ принципѣ уже былъ преодоленъ: божество осознано, какъ многоликое единство. «Многообразны формы божественнаго» (πολλὰ μορφαὶ τῶν θεῶν) —учить Эврипидъ.

## §

Когда эллинскіе философы стали говорить о «феноменахъ», они, какъ всегда бывало въ эллинствѣ, только раскрыли народу истину религиозную. Понятіе «феномена» давно знакомо было поклонникамъ бога «явленій» (ἐπιφανίαι) и «исчезновеній» (ἀφανισμοί)—жрецамъ Діониса. Прежде, чѣмъ стать покровомъ «ноумена», феномень былъ познанъ, какъ маска бога, играющаго въ прятки, или—какъ сказали бы именно «непосвященнымъ»—въ жизнь и смерть. Только эллинству феномень, какъ таковой, былъ святъ.

## §

Панантропизмъ—идея эллинства: оно познало, что имя землѣ и міру—Всечеловѣкъ.

Черезъ обоготвореніе Человѣка эллины открыли челоуѣкоподобіе боговъ. Антропоморфизмъ распространили они и на всю природу, какъ на часть богоподобнаго челоуѣка. Законъ этого очеловѣченія былъ таковъ: звѣри должны были сохранить свою форму, освященную древнимъ религиознымъ зооморфизмомъ и уже очеловѣченную святыней Діонисовыхъ масокъ;

неорганическая природа воспринималась отчасти въ категоріи антропоморфизма, отчасти—зооморфизма, въ соотвѣтствіи съ большею или меньшею явственностью ея оживленія.

Поэтому море обитаемо было среброногими дѣвами и дѣвами-рыбами, змѣями съ человѣчьими лицами и гибридными Тритонами; а камень, прошедшій въ зодчество черезъ геометрическія формы, проникнутый началомъ мѣры, числа и строя, оживлялся въ обличьяхъ сфинксовъ, драконовъ и львовъ.

### §

Архитектура каменныхъ зданій въ эллинствѣ имѣетъ своимъ зооморфическимъ принципомъ образъ позвоночнаго хребта, идеальная линія котораго соединяетъ вершины противоположащихъ фронтонныхъ треугольниковъ и намѣчается снизу возвышеніемъ стилобата по оси храма.

Стилобатъ Паренона—кривая поверхность, поднимающаяся отъ краевъ фронта къ его серединѣ. Это напуханіе горизонтальной линіи отвѣчаетъ возрастанію всего зданія по его оси, достигающему высшей точки въ вершинѣ атомы. И подобно тому, какъ напуханіе колоннъ производитъ впечатлѣніе эластическаго напряженія,—оно выражаетъ напряженіе, необходимое для поднятія солиднаго внутренняго корпуса периптеральнаго храма, отчего является быстрымъ и энергическимъ по краямъ и медленнымъ въ серединѣ лицевого портика.

Легкій наклонъ столповъ во внутрь зданія также указываетъ на зависимость боковыхъ частей архитектурнаго тѣла отъ его становой основы. Все зданіе



подчинено принципу анатомическаго строения животнаго организма. У египтянъ, напротивъ, преобладають въ зодчествѣ формы кристаллическія или растительныя.

## §

Идею панантропизма простерли эллины и на сферу любви. Эдипу предстоитъ Сфинксъ, какъ тайна пола, вначалѣ въ образѣ дѣвы. Послѣ того, какъ загадка дѣвы разрѣшена, Сфинксъ возрождается подъ маской жены. Эдипъ узнаетъ въ женѣ мать; изъ Іокасты возникаетъ Великая Матерь, женское зачало,—и требуетъ послѣдняго разрѣшенія. Эллинство, въ лицѣ Эдипа, опять произноситъ свое магическое: «Человѣкъ», и чары полового раскола, мнится, разрушены. На скалѣ Сфинкса лучится Эросъ, который «раждаетъ въ красотѣ»,—и всякій обогащенъ возстановленною полнотою страстнаго устремленія ко всему, что человѣкъ плотью и духомъ. Ему надлежитъ только, по мысли Платона, возвышаться отъ любви къ прекраснымъ тѣламъ до влюбленности въ прекрасную душу, до созерцанія вѣчныхъ идей, до послѣдней любви—къ Единому.

## IV.

## О ЛИРИКѢ

## §

Развитіе поэтическаго дара есть изощреніе внутренняго слуха: поэтъ долженъ уловить, во всей чистотѣ, истинные *свои* звуки.

Два таинственныя велѣнія опредѣлили судьбу Со-

крата. Одно, раннее, было: «Познай самого себя». Другое, слишком позднее: «Предайся музыкѣ». Кто «родился поэтомъ», слышитъ эти велѣнія одновременно; или, чаще, слышитъ рано второе, и не узнаетъ въ немъ перваго: но слѣдуетъ обоимъ слѣпо.

## §

Поэзія — совершенное знаніе человѣка, и знаніе міра чрезъ познаніе человѣка.

Лирика, прежде всего, — овладѣніе ритмомъ и числомъ, какъ движущими и зиждущими началами внутренней жизни человѣка; и, чрезъ овладѣніе ими въ духѣ, приобщеніе къ ихъ всемірной тайнѣ.

Задача и назначеніе лирики — быть силою устроительной, благовѣстительницей и повелительницей строя. Ея верховный законъ — гармонія; каждый разладъ должна она разрѣшить въ созвучіе.

Эпосъ и драма заняты событіями, текущими во времени, и рѣшеніями противоборствующихъ волей. Для лирики одно событіе — аккордъ мгновенія, пронесшійся по струнамъ міровой лиры.

## §

Лирическому стилю свойственны внезапные переходы отъ одного мысленнаго представленія къ другому, молніиные изломы воображенія. Множественность вызываемыхъ образовъ объединяется однимъ настроеніемъ, которое можно назвать лирическою идеей. Отвлеченіе лирической идеи изъ образныхъ и звуковыхъ элементовъ стиха есть конкретное, въ музыкальномъ смыслѣ, ея переживаніе. Стройная цѣлесообразность въ сочетаніи образовъ и звуковъ (выборъ наиболѣе дѣйственныхъ для раскрытія лирической идеи,

исключеніе ее затемняющихъ, закономѣрность и равновѣсіе въ ихъ смѣнѣ и въ ихъ послѣдовательности)—создаетъ внутреннюю гармонію лирическаго произведенія.

## §

Прежде чѣмъ помышлять о высшихъ достиженіяхъ, поэтамъ надлежитъ «сотворить заповѣди»: десять заповѣдей Моисея. Читъ преданіе своего искусства, чтобы долготѣлыми быть на землѣ; не убивать слова; не творить прелюбодѣянія словеснаго (сюда относится все противоположное въ сочетаніяхъ словъ); не красть, не лгать и не лжесвидѣтельствовать; не глядѣть съ завистливою жадностью и любостыжаніемъ на красоту чужую, т. е. не органически присущую предмету вдохновенія, а насильственно захваченную извнѣ и тѣмъ низведенную на степень только украшенія. Далѣе—завѣты чисто религіозные: святить торжественныя мгновенія творчества и возвышенное слово; не именовать божественнаго всуе; не служить кумирамъ формы, какъ Божеству,—и, наконецъ, помнить, что поэзія—религіозное дѣйствіе и священственный подвигъ.

## §

Изъ напѣвнаго очарованія живыхъ звуковъ новая лирика стала нѣмымъ начертаніемъ стройныхъ письменъ. Неудивительно, что метрическій схематизмъ омертвилъ въ ней естественное движеніе ритма, возстановленіе котораго составляетъ ближайшую задачу лирики будущаго.

Онѣмѣлая и неподвижная, въ смыслѣ внѣшнихъ проявленій своего внутренняго полнозвучія, лирика ищетъ оживить свои условныя гіероглифы усиленіемъ и изошреніемъ риѣмы. Энергія риѣмы несетъ непосиль-

ный трудъ—вызывать столь острое раздраженіе звуковой фантазіи «читателя», чтобы это раздраженіе стало равнодѣйствующей подъемовъ и вибрацій музыкально-воплощеннаго ритма.

Освобожденіе и реализація ритма приведутъ — можно надѣяться—къ тому, что Риема, прежде «рѣзвая дѣва», нынѣ истомленная нимфа, какъ ея «бессонная» мать—Эхо, будетъ играть у нашихъ лирическихъ треножниковъ приличествующую ей вторую роль.

## §

Риема уже заняла почетное мѣсто—мѣсто, быть можетъ, наиболѣе упроченное за нею въ будущемъ,—внутри стиха. Стихъ, какъ таковой, скоро будетъ, согласно своей природѣ, опредѣляться только ритмомъ,—а «колонъ» (хѳлов) играть съ риемой. Ритмъ же въ структурѣ стиха будетъ опираться, прежде всего, на созвучія гласныхъ.

Запасъ риѣмъ ограниченъ и уже почти истощенъ; ритмическія богатства неисчерпаемы. Въ ритмѣ поэтъ находитъ не только музыку, но и колоритъ, и стиль. Музыка и колоритъ общаются ему и гласныя языка. Съ этими еще непочатыми средствами лирикѣ нельзя бояться оскуднѣнія въ области формальной изобразительности или спастись отъ обнищанія техническою переутонченностью и вычурностью, которыя всегда свидѣтельствуютъ лишь о дряхлости пережившаго себя канона художественной формы.

## §

Обычно ждуть отъ лирики личныхъ признаній музыкально взволнованной души. Но лирическое движеніе еще не дѣлаетъ изъ этихъ признаній—пѣсни. Ли-

рикъ новаго времени просто—хоть и взволнованно—сообщаетъ о пережитомъ и пригрезившемся, о своихъ страданіяхъ, расколахъ и надеждахъ, даже о своемъ счастьи, чаще о своемъ величіи и красотѣ своихъ порывовъ: новая лирика почти всецѣло обратилась въ монологъ. Оттого, между прочимъ, она такъ любитъ іамбъ, антилирической, по мнѣнію древнихъ, ибо слишкомъ рѣчистый и созданный для прекословій,—хотя мы именно въ іамбахъ столь пространно и аналитически изъясняемъ въ тѣхъ психологическихъ осложненіяхъ, которыя называемъ любовью.

Принужденный условіями литературной эволюціи къ монологу, лирикъ нерѣдко ропталъ на унижительность своего призванія. Онъ порой стыдился «торговать» чувствами и «гноить сердечныхъ ранъ надменно выставлять на диво черни простодушной». Нерѣдко гордость побуждала его рядиться въ эпика, сатирика, трагика: онъ чувствовалъ, что подъ фантастическою маской лирической порывъ изливается непринужденнѣе, прямодушнѣе и цѣломудреннѣе. И всѣхъ этихъ масокъ онъ искалъ оттого, что лучшая изъ масокъ была недостижима, единая нужная и желанная,—музыка. Поэтъ былъ «пѣвцомъ» только въ метафорѣ и по родовому титулу—и не могъ сдѣлать своего личного признанія всеобщимъ опытомъ и переживаніемъ черезъ музыкальное очарованіе сообщительнаго ритма.

## §

Рѣдкостью стало лирическое произведеніе, заключающее въ себѣ, прямо или скрыто, «приглашеніе къ танцу». Если бы властвовалъ въ старой силѣ ритмъ, не было бы стихотворенія, которое не вызывало бы

или не предполагало согласно-стройныхъ движеній тѣла. Напрасно ждетъ Земля «нашихъ устъ приникшихъ и съ диэирамбомъ дружныхъ ногъ»..

Такъ какъ радости пира и кубка стали нынѣ такою же рѣдкостью въ лирикѣ, какъ радость пляски,— неизлишне обратить вниманіе поэтовъ на одно полузабытое стихотвореніе Платена, которое пусть переведетъ, кто сумѣетъ. Въ немъ ритмъ усиленъ танцемъ: каждое двустишіе выпукло рисуетъ, властительно предписываетъ пластическое сопровожденіе. Мы слишкомъ знаемъ въ лирикѣ позу ораторскую: у Платена, перевоплотившагося въ Гафиза,—каждая строфа газэлы ваяетъ скульптурную позу.

Wenn ich hoch den Becher schwenke süßberauscht,  
 Fühl' ich erst, wie tief ich denke süßberauscht.  
 Mir, wie Perlen, runden lieblich Verse sich,  
 Die ich schnüreweis verschenke, süßberauscht.  
 Voll des Weines knüpf' ich kühn des Zornes Dolch  
 An der Liebe Wehrgehenke, süßberauscht.  
 Hoffen darf ich, überhoben meiner selbst,  
 Dass ein fremder Schritt mich lenke, süßberauscht.  
 Staunend hören mich die Freunde, weil ich tief  
 In Mysterien mich senke, süßberauscht;  
 Weil mein Ich sich ganz entfaltet, wenn ich frei  
 Keiner Vorsicht mehr gedenke, süßberauscht.  
 Wehe, wer sich hinzugeben nie vermocht,—  
 Wdr dich nie geküsst, o Schenkel süßberauscht.

## §

Въ спорѣ пушкинскаго Поэта съ Чернью, моментомъ исторической важности было то, что толпа заговорила—и тѣмъ провозгласила себя впервые силою, съ которой впредь должно считаться всякое будущее искусство. Послѣдствія мятежа были значитель-

ны и многообразны; однимъ изъ нихъ, въ области лирики по преимуществу, было измѣненіе нашего поэтическаго языка. Это измѣненіе понизило нашу поэзію и оказалось ненужною уступкой той взбунтовавшейся «черни», которая выдавала себя за народъ, а на самомъ дѣлѣ была только «третьимъ сословіемъ» и едва ли не «интеллигентною» массой.

Во всѣ эпохи, когда поэзія, какъ искусство, процвѣтала, поэтической языкъ противопологался разговорному и общепринятому, и какъ пѣвцы, такъ и народъ любили его отличія и особенности и гордились ими—тѣ, какъ своею привилегіей и жреческимъ или царственнымъ убранствомъ, толпа—какъ сокровищемъ и культомъ народнымъ. Когда поэзія сдѣлалась изъ искусства видомъ литературы, эта послѣдняя употребила всѣ усилія, чтобы установить общій уровень языка во всѣхъ родахъ «словесности». Бунтъ «черни» создалъ въ лирикѣ своего рода протестантизмъ и иконоборство: языкъ ея былъ на нѣсколько десятилѣтій нивелированъ и приближенъ къ языку прозы.

Гіератическій стихъ, котораго, какъ это чувствовалъ и провозглашалъ Гоголь, требуетъ самъ языкъ нашъ (единственный среди живыхъ по глубинѣ впечатлѣнія въ его стихіи типа языковъ древнихъ),—отпраздновавъ свой келейный праздникъ въ неразслышанной поэіи Тютчева\*), умолкъ. И въ наши дни, дни реставраціи

---

\*) Въ XIX вѣкѣ уже у Батюшкова, до Баратынскаго и Тютчева, мы слышимъ широкіе и мощные валы звуковъ чисто русской, свободной и многообъемлющей величавости:

Есть наслажденіе и въ дикости лѣсовъ,  
Есть радость на приморскомъ брегѣ,

«Поэтовъ», немногіе изъ нихъ не боятся слова, противорѣчащаго обиходу житейски-вразумительной, «простой и естественной» рѣчи,—у немногихъ можно наслѣдить и вѣщій атавизмъ древнѣйшей изъ стихотворныхъ формъ—гіератическаго стиха заклинаній и прорицаній.

Мы ссылаемся на теоріи словесности, полусознательно повторяющія правила «золотой латыни» и Буало,—забывая, что лексически расчищенный и подстриженный языкъ Теренціевъ и Цицероновъ, Расиновъ и Боссюэтовъ былъ языкомъ изысканнаго общества и избалованной просвѣщенности великосвѣтскихъ круговъ, у насъ же нѣтъ ни достаточно образованной аристократіи, ни достаточно изящной образованности, и говоримъ мы вовсе не къ тѣмъ грамотнымъ, только грамотнымъ, которые хотятъ, чтобы мы говорили какъ они, а уже—*horribile auditu!*—къ народу, который придетъ и потребуетъ отъ насъ одного—вѣрности богатой и свободной стихіи своего, нами на половину забытаго и растеряннаго, языка.

## V.

## О ДІОНИСЬ И КУЛЬТУРЪ.

## §

Діонись, «зажигатель порывовъ», равно низводитъ «справое безумствованіе», какъ говорили древніе, и неистовство болѣзненное.

---

И есть гармонія въ семь говорѣ валовъ,  
Дробящихся въ пустынномъ бѣгѣ.



«Правое безуміе», думается намъ, тѣмъ отличается отъ неправого и гибельнаго, что оно не парализуетъ—напротивъ, усиливаетъ изначала заложенную въ человѣческой духъ, спасительную и творческую способность и потребность идеальной объективациі внутреннихъ переживаній. Душевные волненія большой напряженности должны находить разрѣшеніе, «очищеніе»—въ изображеніяхъ, ритмахъ и дѣйствахъ, въ обрѣтеніи и передачѣ объективныхъ формъ.

Эта объективация составляетъ этической принципъ культуры,—она же (какъ энтелехія) опредѣляется не матеріальною основою народной жизни и не объемомъ положительнаго знанія, но подчиненіемъ матеріальной основы и положительнаго знанія постулатамъ духа. Это подчиненіе, будучи рассматриваемо съ формальной стороны, является намъ, какъ стиль, а типическія формы человѣческаго самоутвержденія—какъ культурные типы.

## §

Въ процессѣ объективациі скопившаяся эмоциональная и волевая энергія излучается изъ человѣка, чтобъ сосредоточиться въ его проекціяхъ и воззвать тѣмъ къ жизни нѣкія реальныя силы и вліянія внѣ его тѣснаго я. Но возникновеніе этихъ реальностей, очевидно, не можетъ быть результатомъ односторонней экстеріоризациі психической энергіи: ея излученію должна, подобно противоположному электричеству, отвѣтствовать встрѣчная струя живыхъ силъ. Психологическая потребность въ стройныхъ тѣлодвиженіяхъ встрѣчается съ фізіологическимъ феноменомъ ритма; нужда въ размѣрномъ словѣ—съ тяготѣніемъ стихіи

языка къ музыкѣ; воля къ миѳу и культу—съ откровеніями божественныхъ сущностей, съ волей боговъ къ человѣку.

Діонисійскій экстазъ разрѣшается въ аполлинійское видѣніе. Восторгъ и одержаніе, испытываемые художникомъ, сокрушили бы свой сосудъ, если бы не находили исхода въ творствѣ. Героическій порывъ хочетъ жертвеннаго дѣла. Ибо аполлинійскія чары ждуть діонисійскаго самозабвенія; и мраморъ зоветъ ваятеля; и дѣло требуетъ героя.

Въ случаяхъ «неправаго» безумствованія, прозрачная среда, обуславливающая возможность описаннаго излученія, становится непроницаемой; душа не лучится, не истекаетъ наружу, не творить,—но не можетъ и выдержать заключенной, запертой въ ней силы. Она разбивается; конечное безуміе— ея единственная участь.

## §

Продолжая мысль Фейербаха, Ницше думалъ, что религія возникла изъ неправою объективациі всего лучшаго и сильнѣйшаго, что почувалъ и созналъ въ себѣ человѣкъ, — изъ ошибочнаго наименованія и утвержденія этого лучшаго «божествомъ», внѣ человѣка сущимъ. Онъ призывалъ человѣка вернуть себѣ свое добровольно отчужденное достояніе, сознавъ богомъ самого себя. Это принципиальное отрицаніе религіознаго творчества замкнуло его душу въ себѣ самой и ее разрушило. Напрасно онъ прибѣгалъ къ послѣдней, казавшейся ему возможною объективациі своего я въ Сверхчеловѣкѣ: его Сверхчеловѣкъ — только сверхсубъектъ.

Его тайно-идеалистической мысли, быть можетъ, вовсе не представлялось такое, напимѣръ, сомнѣніе: но что, если мы, глядящіяся въ зеркало и видящія отвѣтныи взглядъ, сами — живое зеркало, и наше зрящее око — только отсвѣтъ и отраженіе живого ока, впереннаго въ насъ? Бросая отъ себя лучъ вовнѣ, не приняли ли мы его раньше извнѣ, отразивъ въ своемъ микрокосмѣ вселенскую тайну? И не въ томъ ли эта тайна, что

—въ зеркальной Вѣчности Надиръ  
Глядитъ въ Zenitъ зенцею Zenита...

(„Корміія Звѣзды“).

Во всякомъ случаѣ, для нашей *вѣры* объективация постулатовъ нашего духа въ лики надмірнаго бытія — не случайна: ею мы только открываемъ нѣчто дотолѣ незримое, что входитъ черезъ нее въ поле нашего зрѣнію, какъ существующее внѣ насъ, и въ сферу нашей жизни, какъ дѣйствующее на насъ. И только въ этомъ смыслѣ вѣра — орудіе нашего самоутвержденія за предѣлами нашего я.

## §

Въ современномъ европейскомъ человѣчествѣ, англійская душа, быть можетъ, наиболѣе нуждается въ непрерывной объективации своихъ скрытыхъ силъ: она спасается національнымъ культомъ обязательныхъ формъ, этимъ столь своеобразнымъ англійскимъ фетишизмомъ и условнымъ космосомъ, сдерживающимъ слишкомъ слышныи, слишкомъ близкій хаосъ.

Когда покровъ черножелтаго тумана плотно застилаетъ передъ субъектомъ эту объективную область (имя туману — сплинъ), душа этого народа мистиковъ, фанта-

стическихъ сумасбродовъ и пьяницъ впадаетъ въ мрачное и яростное безуміе.

## §

Отрицательный полюсъ человѣческой объективирующей способности, кажется, лежитъ, въ сердцѣ нашего народа: этотъ отрицательный полюсъ есть нигилизмъ. Нигилизмъ — пагуба обезцѣненія и обезформленія, — вообще характерный признакъ отрицательной, нетворческой, косной, дурной стихіи варварства (составляющей противоположность его положительной, самопроизвольно творческой стихіи), у насъ же скорѣе слѣдствіе болѣе глубокой причины: полунадменнаго, полубуддѣйскаго убѣжденія нашего въ несущественности и неважности всего, что не прямо дается, какъ безусловное, а является чѣмъ-то опосредствованнымъ, — и великой неподкупности нашего духа. Истинный русскій нигилизмъ охотно покорствуеетъ, чтобы послушаніемъ только пассивнымъ отрицать внутреннюю цѣнность повелѣнія.

Діонисъ въ Россіи опасенъ: ему легко явиться у насъ гибельною силою, неистовствомъ только разрушительнымъ.

## VI.

## О ЗАКОНѢ И СВЯЗИ.

## §

Какъ часто ни провозглашаетъ Человѣкъ свое рѣшеніе: идти съ Природой, — онъ вѣчно идетъ *противъ* нея, прерывая борьбу только для вынужденнаго пере-

мирія или временнаго, своекорыстнаго союза. Съ тѣхъ поръ, какъ онъ созналъ себя, Человѣкъ остается себѣ вѣренъ въ затаенной волѣ своей: побѣдить Природу. «Я чуждъ тебѣ», говоритъ онъ ей — и знаетъ самъ, что говоритъ неправду, но она, простирая къ бѣгущему неизбѣжныя объятія, отвѣчаетъ: «ты мой, ибо ты — я»... И такъ гласить оракулъ: ты не побѣдишь Матери, пока не обратишься и не заключишь ее самъ въ свои объятія, и не скажешь ей: «ты моя, ибо ты — я самъ».

## §

Вся ветхая мораль, будучи простою гигиеной эмпирической личности и эмпирическаго общества, простымъ выраженіемъ закона самосохраненія, стремится, въ предѣлахъ общественнаго равновѣсія, къ наибольшему уплотненію — и вмѣстѣ однообразному упорядоченію — окружающей человѣка сферы его внѣшнихъ энергій и зиждется на понятіи собственности, какъ расширеннаго я: «мой человѣкъ», — отсюда и кровавая месть, и всѣ ея послѣдствія до Моисеева и нашего культурнаго «не убій».

Напротивъ, мораль мистиковъ и христіанъ есть мораль совлеченія. Ища освободить внутреннюю личность, она говоритъ человѣку: «ты ничей; ты принадлежишь себѣ самому; ты купленъ дорогою цѣной». Такъ истощаетъ она внѣшняго человѣка и раздариваетъ его добро. Она учитъ, что саморасточеніе есть наилучшее средство для каждаго, чтобы найти себя самого, спасти душу свою; что отыскавшій жемчужину ничего не пожалѣетъ, чтобы приобрести одну взамѣнъ всего.

И понынѣ спорять обѣ морали, и оба равносильныхъ біологическихъ закона—законъ самосохраненія и законъ саморазрушенія—борются въ нихъ за преобладаніе надъ человѣкомъ и за новый типъ его эволюціи.

Но одного этого сопоставленія достаточно, чтобы измѣрить взглядомъ всю глубину душевнаго раскола Ницше. Онъ, въ комъ поистинѣ воплотилось то «живое», что, по слову Гете, «тоскуетъ по огненной смерти»,—кто не уставалъ славить саморазрушеніе,—былъ самымъ убѣжденнымъ или, по крайней мѣрѣ, самымъ ревностнымъ поборникомъ «морали господъ». На его примѣрѣ оправдывается опасность послѣднихъ выводовъ для торжества отвлеченныхъ началъ.

### §

«Паѳосъ разстоянія» (*Pathos der Distanz*), о которомъ говоритъ Ницше какъ о психологическомъ условіи истинной реализаціи неравенства, есть въ существѣ своемъ—жестокость, страсть контраста и раскола, противорѣчія и противочувствія.

Жестокому свойственно свѣтлое выраженіе лица и взгляда. Есть внутренняя связь и родство между жестокостью и ясностью. Принципъ ясности—раздѣленіе. Жестокое дѣйствіе—временное освобожденіе хаотической души, ищущей опознаться въ невозмутимомъ, сверху глядящемъ, недосыгаемо торжествующемъ отдѣленіи.

Жестокость можетъ осложняться жалостью къ жертвѣ и, слѣдовательно, самоистязаніемъ палача. Въ этомъ случаѣ удовлетвореніе достигается раздвоеніемъ хаотической души на страдательную и активную.

Тайна жестокости—тайна космической тоски мрака по солнечности. Хаосъ пытается преодолѣть свою природу началомъ свѣта и раздѣленія.

Но эти попытки остаются безплодными, потому что активная энергія мгновенно засвѣтившагося атома утверждается въ безусловномъ отъединеніи отъ вселенскаго очага свѣтовъ. И, напротивъ, жертва какъ бы впиваетъ съ себя, взамѣнъ своей истекающей крови, свѣтовую энергію мучителя, отдавая его назадъ мраку и высвѣтляясь сама.

## §

Наша мораль донинѣ вся еще такъ въ самой глубинѣ своей негативна, что мы почти не знаемъ наиболѣе, быть можетъ, положительной по существу изъ отрицательныхъ по формѣ заповѣдей: «Не мимо иди». Кто изъ насъ настолько остороженъ и внимателенъ ко всему, мимо чего онъ идетъ, чтобы не пройти разсѣянно и нерадиво мимо красоты, которою бы онъ прозрѣлъ, мимо наставника и путеводителя, который сказалъ бы единственно нужное ему слово, мимо души, которая его ищетъ и которой самъ онъ будетъ искать, чтобы жить, мимо чуда и знаменія, мимо Духа, мимо Лица?

Доступенъ и гостепріименъ долженъ быть духъ человѣка, готовъ къ благоговѣнію и благодарности, весь—улегченный слухъ и «чистое», «простое» око (*ἀπλοῦς ὀφθαλμός*).

## §

Если несовершенства людей зависятъ большею частью отъ ихъ тѣсноты и односторонности, то, съ

другой стороны, неполнота ихъ счастья имѣетъ своимъ источникомъ непрерывный компромиссъ, составляющій содержаніе ихъ жизни. Противорѣчіе только видимое: ибо компромиссъ не исключаетъ односторонности, а предполагаетъ ее, такъ какъ посредствуетъ между односторонностями.

## §

Когда жизни утекло много, открываются глаза человѣка на непрестанное умираніе вокругъ него и въ немъ самомъ того, что было такъ близко и присно ему, что казалось частью его самого. По мѣрѣ того какъ близится его вечеръ, жизнь его становится непрерывными проводами въ могилу. Еще молодое отчаяніе смѣняется горькою покорностью отрѣшенія; а между тѣмъ, съ первыми звѣздами вечера, уже назрѣваетъ утѣшеніе старости: ощущеніе времени смягчается и утрачиваетъ свою настойчивую и тревожную опредѣленность; предвидимое будущее подолгу встрѣчается взглядами съ пережитымъ прошлымъ; легче скользить по душѣ сонъ жизни, и разучившійся не терпѣнію духъ замедляетъ и лелѣетъ безъ жадности текущій мигъ со всѣмъ, что шадитъ онъ. Но скоро, неожиданно скоро, уже не находитъ человѣкъ вокругъ себя ничего, кромѣ своихъ мертвецовъ, многоликихъ и блѣдныхъ тѣней многоликой и мертвой души своей, и бродитъ съ ними межъ общихъ могилъ, между тѣмъ какъ ихъ длинная теорія \*) незамѣтно

---

\*) Греческое слово „теорія“ (введенное, по примѣру французовъ, въ новый обиходъ Тургеневымъ, но продолжающее вызывать у насъ недоумѣніе читателей или, по крайней мѣрѣ, критиковъ) значитъ: „процессія“.



ведеть его самого, шагъ за шагомъ, къ послѣдней могилѣ.

Такъ освобождается человѣкъ отъ увлеченія, которое называлъ жизнью,—если не осозналъ ее какъ воплощеніе. Такъ время совлекаетъ съ него ветхія одежды,—если онъ не снимаетъ ихъ самъ, чтобы явить молодѣющее тѣло. Такъ все вокругъ него обращается въ смерть,—если Смерть, обличивъ предъ его духовнымъ взоромъ свой свѣтлый обликъ, не сказала ему: «Взгляни и припомни: я—жизнь».

## §

Оглядываясь назадъ въ прошлое, мы встрѣчаемъ въ концѣ его мракъ и напрасно усиливаемся различить въ томъ мракѣ формы, подобныя воспоминаніямъ. Тогда мы испытываемъ то безсиліе истощенной мысли, которое называемъ забвеніемъ.

Небытіе непосредственно открывается нашему сознанію въ формѣ забвенія,—его отрицающей. Итакъ,—

Надъ смертью вѣчно торжествуетъ,  
Въ комъ память вѣчная живетъ...

(„Коричія Звѣзды“).

## §

Человѣкъ живетъ для ушедшихъ и грядущихъ, для предковъ и потомковъ вмѣстѣ. Его личность ограничена этою двойною связью преемственности. Каждое мгновеніе измѣняетъ все ему предшествовавшее во времени. Отсюда обязанность *жить*,—обязанность единственная. Ибо «обязанность»—«связь». Ученіе о томъ, *какъ* жить,—ложная этика. Личность свободна въ предѣлахъ одного *Да* жизни. Всѣ *Нѣтъ* должны

быть утверждениемъ одного *Да*. Этика—ученіе о истинномъ *Да*.

§

Вѣра, Надежда, Любовь—три дочери Мудрости, говорящей: «Познай самого себя». Есть въ человѣкѣ *Я* высшее, его святое святыхъ, цѣль его постиженія и предѣль приближенія, божественное средоточіе микрокосма. И есть *я*, опредѣляемое границами эмпирической личности. Для перваго *Я*, второе—смерть, ибо воплощеніе—смерть для Бога; для второго, приближеніе къ первому—тоска Психеи по огненной смерти. И есть, наконецъ, *Все-Я*, объемлющее вселенную. Вѣрою стремиться къ огненной смерти въ первомъ *Я*, съ надеждою зачинать во второмъ, любовью излучаться въ третье—значить исполнить слово Мудрости; она же учитъ закону Жизни. Поистинѣ, три ипостаси Жизни: Смерть, Начало, Любовь.

«Люби, зачинай, умирай» — тріединая заповѣдь Жизни, нарушеніе которой отмщается духовнымъ омертвѣніемъ. Ибо Любовь—Начало, и Начало—Смерть; и Любовь—Смерть, и Смерть—Начало. «Не уставай зачинать, не преставай умирать» — вотъ чего требуетъ отъ человѣка Любовь, которая и въ микрокосмѣ, какъ въ Дантовомъ небѣ, «движетъ солнце и другія звѣзды».

§

Видъ звѣзднаго неба пробуждаетъ въ насъ чувствованія, несравнимыя ни съ какими другими впечатлѣніями внѣшняго міра на душу. Мгновенно и всецѣло овладѣваетъ это зрѣлище человѣкомъ и изъ предмета отчужденнаго созерцанія неожиданно ста-

новится его непосредственнымъ внутреннимъ опытомъ, событіемъ, совершающимся въ немъ самомъ. Какъ легкій сонъ, чудесно объемлетъ оно освобожденную душу, испуганную этимъ своимъ внезапнымъ раскрѣпощеніемъ отъ оказавшихся призрачными скрѣпъ ея земного, только земного сознанія,—испуганную и уже обрадованную этою встрѣчей съ глазу на глазъ съ новою, неизмѣримо раздвинувшеюся дѣйствительностью, столь непохожею на земную дѣйствительность, но не менѣе существенною, чѣмъ все земное. Словно ласковый вихрь вдругъ сорвалъ всѣ якоря души и увлекъ ее въ открытое море невѣроятной и все же очевидной яви, гдѣ, какъ въ сонной грезѣ, совмѣстно испытываются несомвѣстимыя разумомъ противорѣчія ощущеній,—гдѣ сочетаются въ одномъ переживаніи—покой и движеніе, полетъ, или паденіе, и остановка, текущее и пребывающее, пустынность и присутствіе, разсѣяніе и соединеніе, одиночество и соотношеніе съ отдаленнѣйшимъ, умаленіе и распространеніе, ограниченность и раздвинутость въ безпредѣльное, разобщенность и связь.

Никогда живѣе не ощущаетъ человѣкъ всего вмѣстѣ, какъ множественнаго единства и какъ разъединеннаго множества; никогда не сознаетъ себя ярче и вмѣстѣ глуше, сиротливѣе передъ лицомъ того заповѣднаго ему и чужого, что не онъ, и вмѣстѣ родственнѣе и слитнѣе съ этимъ, отъ него отчужденнымъ. Никогда макрокосмъ и микрокосмъ не утверждаютъ въ болѣе наглядномъ противоположеніи и въ то же время въ болѣе осязательномъ согласіи и какъ бы созвучіи. Эта побѣда начала связующаго надъ началомъ раскола и обособленія, какъ нѣкое легкое иго, склоняетъ

душу предъ безусловнымъ, чье лицезримое бытіе умираетъ въ ней всякій мятежъ и всякій споръ,—предъ необходимымъ, чей голосъ она слышитъ въ себѣ самой созвучнымъ съ общимъ хоромъ чрезъ всякій свой мятежъ и всякій споръ. Внушеніе звѣзднаго неба есть внушеніе прирожденной и изначальной связанности нашей со всѣмъ, какъ безусловнаго закона нашего бытія, и не нужно быть Кантомъ или съ Кантомъ, чтобы непосредственно воспринять это внушеніе.

Тогда человѣкъ спрашиваетъ себя и міръ: почему? Если бы былъ демонъ, который на своихъ крыльяхъ взялъ бы его на звѣзды и явилъ бы ему тайны всѣхъ міровъ и всѣхъ пространствъ, онъ все же не удовлетворилъ бы жажды его постичь это основное и единственно ему нужное «почему»,—отвѣтъ на которое можетъ быть найденъ имъ только въ собственномъ сердцѣ. Почему могъ зачаровать его небесный сводъ и увѣрить его раньше доказательствъ разума въ безусловной и повелительной реальности его связи со всѣмъ?

Но связь уже дана и пережита во внутреннемъ опытѣ, и единственный путь философствованія для человѣка, чтобы провѣрить ее разумомъ, есть, довѣрившись этому опыту, искать истолкованія всего изъ себя. Во имя этой связи онъ, созерцая безграничный міръ, говоритъ ему: «ты—я», съ тѣмъ же правомъ, съ какимъ Духъ Макрокосма, озирая себя безчисленными своими очами, говорятъ человѣческой монадѣ: «ты—я». Зенитъ глядитъ въ Надиръ, Надиръ въ Зенитъ: два ока, наведенныя одно на другое, два живыхъ зеркала, отражающія каждое душу другого.—

«Почему ты не во мнѣ?»—«Почему ты не во мнѣ?»—  
«Но ты во мнѣ».—«Ты во мнѣ»...

Человѣкъ долженъ истолковать изъ себя: зачѣмъ \* онъ облекся въ эти перепутавшіяся огненными космами міровыхъ орбитъ пространство и время? И отвѣтъ уже данъ въ самомъ вопросѣ: чтобы противоположить себя въ пространствѣ и времени иному, что человѣкъ назоветъ «не-я»,—чтобы пространствомъ и временемъ уединиться, какъ любое изъ уединенныхъ темными безднами свѣтилъ въ этихъ воображаемыхъ созвѣздіяхъ.

Но глубже пространства и времени человѣкъ знаетъ общее ихъ начало и основу: непрерывность. Она—уже связь. Не для осуществленія ли связи облекся онъ въ пространство и время? не для излученія ли своихъ силъ въ нихъ поставилъ ихъ между я и не-я? Или же захотѣлъ разорвать связь пространствомъ и временемъ,—а они измѣнили, ибо возникли изъ той же связи,—и не смогъ, какъ и теперь, побѣжденный, не можетъ противостать ей?

Звѣздами говоритъ Самъ въ человѣкѣ къ своему я; и, если звѣзды все же какъ бы таятъ нѣкую тайну, это—воплощенное я въ человѣкѣ не слышитъ, все еще не слышитъ, что говоритъ ему Самъ.

## VII.

### О ЛЮБВИ ДЕРЗАЮЩЕЙ.

#### §

Есть полузабытая въ христіанскомъ мірѣ добродѣтель: добродѣтель внутренняго дерзанія, *Θυμωσ* (*θυ-*

иде) древникъ,—доблесть искателей и ночныхъ путниковъ духа.

\* День исторіи смѣняется ночью; и кажется, что ночи ея длиннѣе дней. Такъ, средневѣковье было долгою ночью,—не въ томъ смыслѣ, въ какомъ утверждается ночная природа этой эпохи мыслителями, видящими въ ней только мракъ варварства,—но въ иномъ смыслѣ, открытомъ тому, кто знаетъ, какъ зналъ Тютчевъ, ночную душу. Но уже въ XIV вѣкѣ кончается четвертая стража ночи, и въ XV-мъ солнце стоитъ высоко. Притинъ солнечный перейденъ къ XVII столѣтію, а въ XIX-мъ вѣетъ вѣщюю прокладою сумерекъ. Первые звѣзды зажглись надъ нами. Яснѣ слышатся первыя откровенія вновь объемлющей свой міръ души ночной.

Когда открывается день, мужественное дерзаніе устремляется на внѣшній міръ. Когда близкій свѣтъ дѣлаетъ незримиы далекіе свѣты, отчетливость расширившихся кругозоровъ воплощеннаго міра манитъ дерзновеніе въ доступныя дали. Мореплаватели покидаютъ пристани—высматривать за горизонтами очертанія иныхъ береговъ, и обрѣтаютъ новые материки. Человѣкъ радуется своему простору, обогащенію, просвѣщенію. Адамъ даетъ имена обставшему его міру и запечатлѣваетъ кристаллическія формы осуществленія. Ворожей-человѣкъ чертитъ вокругъ себя новый магическій кругъ, готовясь къ вызывательнымъ чарамъ близкой ночи.

Наступаетъ ночь, когда мы «въ борьбѣ съ природой цѣлой покинуты на насъ самихъ», и опять необходимо становится добродѣтель дерзанія внутренняго. Человѣчество зажигаетъ факелы своей солнечности, ибо нѣтъ на небѣ солнца, лучи котораго такъ

жадно впивала днем планетная душа человѣка, и «судилище огней живыхъ на звѣздно-чуткомъ небосклонѣ» такъ безучастно далеко, такъ нелицеприятно-внимательно озираетъ съ высоты блужданія наши въ лабиринтѣ ночи.

## §

Добродѣтель внутренняго дерзанія въ насъ есть добродѣтель солнечности, мужественная Андрѣя (*ἀνδρεία*), какъ и по Платону мужественность — солнечность. И есть въ насъ земная планетарность наша, и добродѣтель планетарности: воспримчивость къ свѣту, открытость Земли Небу, покорность наитію божественному, наша женская, наша религіозная въ собственномъ смыслѣ этого слова душа, поскольку религіозное чувство есть Шлейермахерово «сознаніе зависимости нашей», просвѣтленное смиреніе тварности («Creatürlichkeit» германскихъ мистиковъ), радостный отвѣтъ Духу: «се, раба Господня», вѣрное ожиданіе Жениха во полунощи.

Напротивъ, солнечность наша — начало самоутверждающееся и богоборствующее, какъ Израиль *въ ночи* противоборствовавший Незримому, — начало религіозное лишь поскольку боготворческое, — держащее и принимающее на свой страхъ и опасность во имя жизни, которая есть «свѣтъ человѣковъ» (*τὸ φῶς τῶν ἀνθρώπων*), во имя внутренняго и первоначальнаго самоопредѣленія этой жизни во мнѣ, какъ Логоса, этой свободы во мнѣ, какъ творческихъ лучей Логоса, коихъ тьма не объемлетъ.

Эта добродѣтель внутренняго дерзанія, чтобы утвердиться, какъ истинная добродѣтель теургическая, должна

выйти изъ періода несвязанныхъ внутренне опытовъ и поисковъ и стать очагомъ единого внутренняго опыта, пламенную колесницей духовной свободы. Огненный конь, чье имя—*Эвмось*, влечетъ ее. Возницею стоитъ на ней горящій *Эрось*.

Кто не любитъ, мертвъ. Жизнь, это—любовь. «И жизнь—свѣтъ человѣковъ»... *Эрось* ведетъ за руку по своимъ садамъ *Психею*, планетную душу человѣка: такимъ видѣли Слово (*Логось*) художники катакомбъ.

### §

Этика какъ бы не существуетъ болѣе въ современномъ сознаніи обособленною отъ эстетики съ одной стороны, отъ религіи съ другой. Ритмъ нашего должествованія опредѣляется ритмомъ красоты въ нашей душѣ; его содержаніе—нашимъ религіозномъ ростомъ и творчествомъ.

Распаденіе этики на эстетику и религію было бы окончательнымъ, если бы цѣльный составъ ея не возстановлялся присутствіемъ начала, равно общаго эстетикѣ и религіи, равно коренного и исходнаго для обѣихъ: это начало—*Эрось*. Итакъ, въ строѣ новой души этика является эротикой, и правѣе могла бы именоваться эротикой.

Алчущая любовь, страстная и страстная,—вотъ первооснова нашей религіозности,—изъ нашего непримирамаго *Нѣтъ* прозябшее, нашимъ конечнымъ воленіемъ рожденное *Да* неприемлемому любовью, любви неприемлющему міру;—вотъ солнечность нашего преобразующаго устремленія, мужескій принципъ соборности, разоблачающей въ духѣ, какъ таинство любви, какъ священное тайнодѣйствіе пола.



Есть два пути мистики, равно анархическіе въ своихъ послѣднихъ выводахъ примѣнительно ко всему, что не реальность мистическая: путь теократіи, и путь теоморфозы. Теократическая формула планетарна и женственна; она страдательно пріемлетъ и священственно запечатлѣваетъ нисхождение божественное. То, что мы назвали теоморфозой, знаменуетъ внутреннее высвѣтленіе человѣчества изъ своего божественнаго и единосущнаго Логосу я, мистическую энергію, направленную къ выявленію того міра, въ которомъ Богъ будетъ «всяческая во всѣхъ». Это—путь пророчественно упреждающаго почина, солнечный и мужественный путь любви держащей.

Оба пути нужны, и одинъ безъ другого не довлѣетъ человѣчеству, въ которомъ равно напечатлѣлись Небо и Земля, Отецъ и Мать, мужественность и женственность. Разнствуютъ же оба, пока не совершилась полнота времянь.

И человѣкъ, въ богоборствѣ, отпавшій отъ Единаго, двойникъ солнечный, какъ сѣмя погребенный въ темной землѣ, знаетъ и, не измѣняя себѣ, признаетъ:

Я, забывшій, я, забвенный,  
 Встану нѣкогда изъ гроба,  
 Встрѣчу свѣтъ Твой въ бѣломъ льнѣ.  
 Ликъ явленный, сокровенный  
 Мы сольемъ, воскреснувъ, оба:  
 Я—въ Тебѣ, и Ты—во мнѣ.

(„Cor Ardens“).

И правъ человѣкъ, двойникъ солнечный, обѣщая Матери-Землѣ: «Солнца сѣмя, прозябнувъ въ насъ, освѣтитъ твой ликъ, о Мать!»..

Изъ утвержденія солнечности нашей вытекаетъ

трагедія солнечности: ея закрытость утѣшнымъ лучамъ внѣ ея свѣтящаго солнца \*). «Мракъ печальный утѣшенъ озареньемъ; и страждетъ свѣтъ, своимъ свѣтятся горѣньемъ». И каждое солнце распято на вращающемся огненномъ колесѣ Иксіона...

Но если свѣтъ, что свѣтитъ, въ себѣ распятъ,—  
Пусть Духъ распнетъ насъ, кѣмъ твой свѣтъ зачатъ.

(„Прозрачность“).

### §

Много стремящихся къ познанію, и мало волящихъ. И сколько изъ тѣхъ, кто волятъ, хотятъ раньше знать, чѣмъ волить послѣднею метафизическою волею своей, и, чтобы самоутвердиться въ своей свободѣ, ищутъ утвердить самое свободу на основѣ необходимости!

Попытка Канта вызволить «практическій разумъ» изъ оковъ теоретическаго познанія оставалась доннынѣ мало плодотворной. Огромное большинство умовъ не послѣдовало за нимъ съ самаго начала пути, страстно возжелавъ дневнымъ своимъ сознаниемъ избѣгнуть рокового разсѣченія дорогъ и спасти ясное дневное знаніе, чтобы строить на его завоеваніяхъ. Быть можетъ, случилось такъ потому, что самъ Кантъ основываетъ практическій разумъ все-же на чистомъ разумѣ и не беретъ исключительнымъ источникомъ практической философіи аксіому непосредственнаго сознанія: *sum,*

---

\*) „Licht bin ich: ach, dass ich Nacht wäre!—Ach, dass ich dunkel wäre und nächtig! Wie wollte ich an den Brüsten des Lichts saugen!—Aber ich lebe in meinem eigenen Lichte,—ich kenne das Glück des Nehmenden nicht“. (Nietzsche, Also sprach Zarathustra. Nachtlid).

ergo volo. Болѣе того, онъ предостерегаетъ противъ построений на почвѣ самоопредѣляющейся воли, поскольку она заграждается отъ того познанія, которое мы назвали дневнымъ. Кантъ повторяетъ дѣло Сократа, противопоставившаго нравственную философію познанію вещей, и исполняетъ это дѣло нецѣльно, какъ и Сократъ, убѣжденный, что добродѣтель все-же проистекаетъ изъ знанія и что добро—мудрость.

Автономія «практическаго разума», въ смыслѣ самоопредѣляющейся послѣдней воли человѣка, есть исходная точка всякаго мистическаго энергетизма, онъ же—эротизмъ въ томъ сокровенномъ значеніи, въ какомъ Сократъ называетъ философа «эротикомъ». Этимъ ничего не утверждается о волѣ теоретически, и лишь въ области практическаго разума провозглашается ея первенство. Спроси, чего хочеть твое послѣднее я,—и люби, какъ любить планета свое творящее солнце,—какъ любить истекающее своею жертвенною кровью, щедрое солнце,—«Солнце, милостный губитель, расточитель, воскреситель, изъ себя воскресшій лучъ»...

### §

Воля заключаетъ въ себѣ прозрѣніе въ я микрокосма. Діонись, динамическое начало его, разоблачается какъ Эросъ соборности. Черезъ любовь человѣкъ восходитъ къ Я макрокосма—Богу. «Я—путь. Никто не приходитъ къ Отцу, какъ только черезъ Меня».

Волевое сознаніе реально. Реализмъ углубленія въ тайну микрокосма становится реализмомъ мистическаго знанія. Мистическое познаваніе—дѣйствіе любви. Таково знаніе ночное въ противоположность дневному,

эмпирическому и рациональному, знанію, оно же— только феноменологія. Внутренняя солнечность, окруженная свѣтомъ дневного знанія, порождаетъ идеализмъ; и только въ ночи, воспламенивъ свой солнечный факель, мы узнаемъ въ огняхъ небесъ братскіе свѣточки,— только въ ночи звѣзды—реальность.

Когда наступаетъ ночь и душа міра дѣлается явною въ своей женственности, солнечное и мужественное держаніе человѣка одно дѣлается очагомъ внутренняго познанія, одно утверждается въ творческой и жертвенной любви:

Отъ себя я возгораюсь,  
Изъ себя я простираюсь,  
Отдаюсь во всѣ концы;  
И собою твердь и землю,  
Пышно распятый, объемлю:  
Раздѣли мои вѣнцы,—  
Острія и лалы терна,  
Какъ вѣнчаемый покорно,  
Помазуемый въ цари!  
Уподобься мнѣ въ распятьѣ,  
Распростри свое объятъе—  
И гори, гори, гори!

(„Cor Ardens“).

Таково внутреннее горѣніе и напряженіе нашей солнечной души въ лонѣ души ночной,— ея Эросъ, по выраженію Платона, и ея, по слову стоиковъ, Тонось (τὸνος): любовь дерзающая.

## О ДОСТОИНСТВѢ ЖЕНЩИНЫ.

### I.

Двойственною по природѣ своей представляется намъ проблема, уже намѣчаемая (но еще такъ нецѣльно и неувѣренно!) современнымъ женскимъ движеніемъ. Дѣло идетъ, съ одной стороны, о реализаціи самоопредѣленія женщины, какъ равноправнаго члена въ обществѣ и государствѣ; съ другой—о возстановленіи въ должной полнотѣ женскаго достоинства, о правомъ осуществленіи космическаго назначенія женщины, какъ таковой, въ жизни человѣчества. «Женскій вопросъ», въ его истинномъ смыслѣ, ставитъ насъ лицомъ къ лицу не только съ запросами общественной справедливости, но и съ исканіями міровой, вселенской правды.

Первая часть проблемы—вопросъ права—составляетъ предметъ спеціальнаго разсмотрѣнія экономистовъ и политиковъ, предметъ изученія прикладнаго по своимъ цѣлямъ и исканій преимущественно порядка практическаго. Эти изслѣдованія и попытки отправляются, естественно, отъ аксіомы о теоретическомъ равноправіи мужчины и женщины, какъ двухъ равноцѣнныхъ представителей одной species—«человѣкъ»; и всѣ разногласія и затрудненія, встрѣчаемыя

въ этой области, сводятся къ тактическимъ соображеніямъ общественнаго строительства, къ заботѣ о томъ, какъ привести дѣйственное утвержденіе данной аксіомы въ согласіе и гармонію со всѣми другими задачами социальнаго и политическаго переустройства, со всею сложною наличностью органическихъ тяготѣній и самоутверждающихся живыхъ силъ въ мучительномъ процессѣ того медленнаго переворота, въ которомъ наша надежда хочетъ видѣть рожденіе грядущаго царства правды и свѣта.

Другая часть проблемы занимаетъ второстепенное мѣсто въ нашемъ сознаніи, всецѣло занятомъ громадностью первой, и часто даже не представляется намъ ясно во всей глубинѣ своей или же заводитъ насъ на ложные пути. Есть люди, которые во имя специфическаго утвержденія женщины въ женщинѣ являются слѣпцами по отношенію къ первой правдѣ, къ правдѣ о равенствѣ, къ правдѣ о человѣкѣ въ женщинѣ. Среди мыслителей, поглощенныхъ впечатлѣніемъ женскаго въ женщинѣ, находятся и такіе, которые усматриваютъ въ специфически-женскомъ какъ бы умаленіе полноты человѣческаго существа и достоинства женщины, изъ чего выводятъ, что она неполноправна по природѣ.

Съ другой стороны, первая часть проблемы обращается для многихъ въ начало отвлеченное: ея истина принимается односторонне, какъ вся истина о женщинѣ. Послѣдній выводъ этого заблужденія есть стремленіе къ уравненію половъ до полной ихъ нивелировки не только правовой и бытовой, но и внутренней, метафизической. Такъ мыслящіе не видятъ, что женщина—носительница женскаго начала высшей

жизни; не постигаютъ, что расцвѣтъ женщины, во всей полнотѣ нравственной и религіозной идеи ея пола, есть утвержденіе нѣкоторой основной цѣнности въ правомъ самосознаніи человѣческаго духа.

## II.

Двуединою представляется проблема о женщинѣ философскому анализу, и двойственность эта составляетъ ея особенную трудность,—быть можетъ, ея трагизмъ.

Въ органическія эпохи, въ эпохи примитивныхъ культуръ и нерасчлененнаго единства народной жизни, матеріальной и нравственной, понятіе женщины,—какъ и всѣ основныя понятія, данныя въ единомъ по существу коллективномъ сознаніи,—носятъ характеръ синтетической цѣльности. Женщина—человѣкъ, поскольку женщина; ея полъ, какъ и все, предполагаемое и обусловленное поломъ, опредѣляетъ ея мѣсто въ человѣческомъ обществѣ.

Въ эпохи критическія, какова современность, въ эпохи послѣдней культурной дифференціаціи, женщина вмѣстѣ человѣкъ безотносительно къ полу и носительница задачъ и идеи своего пола. Ея человѣческое достоинство можетъ иначе опредѣлять ея мѣсто въ данномъ обществѣ, нежели ея полъ.

Женское движеніе есть попытка выйти изъ внутренне-противорѣчиваго и внѣшне-ложнаго положенія, въ какое женщина находитъ себя поставленною отъ совмѣщенія въ существѣ своемъ противоположности своего внѣполового, общечеловѣческаго и односторонне-полового, частно-женскаго состава.

Но можетъ ли общее противорѣчить частному? Логически—нѣтъ; исторически, т. е. алогически,—да. Ибо исторія духа донинѣ осуществляла Логосъ не только большимъ разумомъ—онъ же есть зрѣніе истины,—но и малымъ разумомъ, посредствомъ заблужденій, въ которыя обращаются всѣ антитезы, поскольку утверждаются въ своей обособленности, какъ отвлеченныя начала, и доколѣ не снимаются новымъ синтезомъ. Общечеловѣческое въ женщинѣ можетъ оказаться въ противорѣчій съ частно-женскимъ потому, что оно отвлечено отъ мужчины: полнота человѣческихъ силъ и способностей раскрыта была въ исторіи преимущественно мужчиною, и все, раскрывшееся въ мужчинѣ и имъ утвержденное внѣ сферы непосредственныхъ вліяній пола,—мы условились считать нормативно-человѣческимъ. Какъ же могло случиться, что именно мужчина, какимъ мы знаемъ его на протяжении всей памятной намъ исторіи, былъ человѣкъ по преимуществу?

Кажется, что есть этому физиологическое основаніе. Подобно тому, какъ животныя суть половыя существа только періодически,—мужчина утверждаетъ свой полъ не постоянно, но лишь временно и, помимо мгновеній того изступленія, которое овладѣваетъ имъ, чтобы, удовлетворенное или побѣжденное, опять его покинуть, сдѣлавъ его на время какъ бы бесполомъ,—во всей остальной жизни свободно осуществляетъ свое обще- и разносторонне-человѣческое начало. Напротивъ, норма утвержденія пола въ женщинѣ отличается признаками постоянства и непрерывности, характеромъ какъ бы статическимъ. Женщина—или неполное, несовершенное существо при относительной



свободѣ отъ пола (и тогда эта свобода—ея ущербъ), или вѣчная, пребывающая женственность, полъ ея *permanence*.

### III.

Должно ли заключить изъ вышеизложеннаго, что общечеловѣческое, внѣполовое содержаніе женщины бѣднѣе, чѣмъ то же содержаніе мужчины, потому что значительная часть ея существа постоянно погружена въ стихію пола? Или же, напротивъ, богаче, если при равенствѣ внѣполового содержанія постоянно пробужденное половое чувство составляетъ ея избытокъ, сравнительно съ сознаниемъ мужчины? Да, намъ кажется, что женщина богаче, такъ какъ, вмѣщая въ себѣ все мужское внѣполовое сознание, она совмѣщаетъ его съ непрерывностью половой жизни. Другими словами, она владѣетъ областью чисто-сознательнаго въ той же мѣрѣ, какъ мужчина,—и, кромѣ того, въ несравненно большей, чѣмъ онъ, мѣрѣ и не только въ мгновенія подъема половыхъ энергій, а непрерывно живетъ другою своей стороною въ подсознательной сферѣ пола. Въ этомъ смыслѣ женщина богаче мужчины; и если ей труднѣе, чѣмъ ему, справиться съ бѣльшимъ своимъ богатствомъ, то нельзя, однако, забывать и того, что мгновенный и потрясающій характеръ мужской половой жизни, съ ея быстро-наступающими и быстро-преходящими, бурными и насильственными одержаніями, иначе, но не менѣе существенно затрудняетъ для мужчины раскрытіе его внѣполового содержанія.

Не важно, что говоритъ статистика исторіи о жен-

ской гениальности; важно одно,—что женщина достигаетъ тѣхъ же вершинъ интеллектуальнаго развитія, какъ и мужчина, и что ни эмпирически, ни априорно нельзя установить границы ея духовныхъ потенцій, за которою простиралась бы заповѣдная для нея, но открытая для мужчины область. Всякое сравненіе половъ въ этомъ отношеніи было бы научнымъ только при одинаковыхъ условіяхъ опыта для обоихъ; условія же выявленія скрытыхъ энергій духа были, несомнѣнно, въ эмпирической дѣйствительности всѣхъ эпохъ далеко неравны для обѣихъ сравниваемыхъ величинъ.

Именно вслѣдствіе бѣльшаго богатства своихъ психическихъ силъ, женщина казалась древности и представляется мужской впечатлительности донынѣ существомъ таинственнымъ и неизслѣдимымъ до его послѣднихъ глубинъ. Существуетъ какъ бы согласіе всѣхъ мужчинъ—*consensus omnium virorum*—въ этомъ воспріятіи женщины, какъ безсознательной хранительницы какой-то сверхличной, природной тайны. Душу Земли-Матери, темной и вѣщей, привыкли мы чують въ этой тайнѣ. И существуетъ между женщинами какъ бы нѣмое соглашеніе и, при всей враждѣ и раздѣленіи, сверхъ-индивидуальное взаимопониманіе въ области той же стихійной тайны. Женщина кажется воплощеніемъ въ смертной человѣческой личности безличнаго атома единой, бессмертной, многоименной Изиды. Личность мужчины опредѣленнѣе ограничена, какъ отовсюду замкнутое озеро; личность женщины ограничена предѣлами ея индивидуальнаго сознанія, какъ бухта, скрывающаяся среди обступившихъ ее береговыхъ высотъ невидимый выходъ въ открытое море.

Сохраняя постоянный доступъ черезъ тайну своего пола въ сферу жизни подсознательной, женщина едва ли не всѣми признается преимущественно одаренною тѣми способностями, которыя коренятся въ подсознательномъ и оскудѣваютъ по мѣрѣ роста индивидуальнаго самосознанія,—силами инстинкта и ясновидѣнія. Такъ до нашихъ дней полъ спасъ въ женщинѣ, хотя и въ ослабленной сравнительно съ далекою старинной степени, нѣкоторыя особенныя психическія энергіи—большую и иную, чѣмъ какую находимъ въ мужчинѣ, напряженность всемірнаго чувствованія, большую и иную вѣрность землѣ и чуткость къ ея правдѣ, своеобразную цѣльность характера, прбистекающую изъ какой-то стихійной нормативности подсознательнаго бытія, болѣе смѣлую, менѣе обусловленную нормами сознанія, чѣмъ у мужчины, любовь къ свободѣ.

## IV.

Неудивительно, что, чѣмъ въ отдаленнѣйшую восходимъ мы древность, тѣмъ величавѣе рисуется намъ образъ вѣщуньи коренныхъ, изначальныхъ тайнъ бытія, владычицы надъ прозябающей изъ ихъ темнаго лона жизнью, придверницы рожденій и похоронъ, родительницы, воспріемницы, кормилицы младенца, плакальщицы и умастительности умершаго, вѣщей служительницы и наперсницы двухъ богинь—темной Земли и свѣтлой Луны, чуткой къ ихъ голосу въ себѣ самой, жрицы и колдуньи, знахарки и ядосмѣнительницы, первоучительницы заговора и пророчества, стиха и восторга.

Эволюція женщины представляетъ собою дугу, по-

нижающуюся отъ доисторическаго апогея ея власти, какимъ былъ матриархатъ, до стадіи ея полного закрѣпощенія мужчинѣ, какое мы видимъ, на примѣръ, въ мусульманствѣ, и снова поднимающуюся незначительно до современности. Эпоха наибольшей чуткости къ подсознательному и вѣрности темной, отрицающей индивидуацію Землѣ была эпохой владычества матерей, повидимому, завершившей изначальную борьбу половъ поработаніемъ пола мужескаго. Есть многочисленные слѣды мужеской реакціи, предводимой жрецами, подобными Орфею, которая привела господство мужчинъ и установленіе патриархальнаго быта. Воинственныя амазонки были истреблены героями; юноши, какъ Орестъ, встали поборниками и мстителями отцовъ; пророчицы должны были вступить въ союзъ со жрецами, истолкователями ихъ велѣній и чрезъ то уже повелителями. Еще, какъ пережитокъ матриархата, существовала тамъ и здѣсь полиандрія; но патриархатъ съ его моногаміей, свидѣтельствующей о почтеніи къ женщинѣ, развѣнчанной царицѣ, запечатлѣлъ окончательную побѣду жрецовъ, учредителей строя и ритма въ хаосѣ доисторическихъ общественныхъ отношеній.

Такъ мужественный Аполлонъ, укротитель стихійныхъ діонисійскихъ оргій, овладѣвая жизнью, какъ начало сознательное, и набрасывая свѣтлый покровъ пощады на бури хаоса, на чреватую упоеніемъ жизни и упоеннымъ ужасомъ смерти ночную мглу подсознательнаго, уже невыносимую для взора болѣе позднихъ поколѣній,—наложилъ цѣпи царственнаго плѣна на женщину, менаду мужеубійственныхъ радѣній, въ ту эпоху, когда былая власть была уже утрачена и сы-

новья подняли голову и подняли мечъ на матерей, какъ Пентей на Агаву и Орестъ на Клитемнестру.

Въ переживаемую нами эпоху мы застаемъ женщину въ начальныхъ стадіяхъ новаго возвышенія, которое, обезпечивъ за нею общественное равноправіе и всѣ внѣшнія возможности свободнаго соревнованія съ мужчиной въ матеріальной и духовной жизни, можетъ или какъ бы смѣшать ее съ другимъ поломъ, вырабатывая въ человѣчествѣ нѣкоторый средній типъ, характеризуемый поломъ лишь случайно и функционально,—или же открыть ей, въ самомъ равноправіи, пути ея чисто-женскаго самоутвержденія, окончательно раскрывая въ человѣчествѣ идею половъ, поскольку они различествуютъ въ представляемыхъ обоими энергіяхъ своеобразнаго міровоспріятія и творчества. Вопросъ о судьбахъ женскаго полового энергетизма въ сферѣ сверхбіологической есть вопросъ о сохраненіи древнѣйшихъ и священнѣйшихъ потенцій. человѣческаго духа и о возможностяхъ ихъ завершительнаго проявленія,—вопросъ о томъ, изсякнуть или нѣтъ ключи вдохновенія и откровенія въ мистической жизни человѣчества, бьющіе изъ самыхъ глубинъ естества,—вопросъ о томъ, будетъ ли грядущее человѣчество интеллектуальнымъ по преимуществу и потому оторваннымъ духовно отъ Матери-Земли или пребудетъ вѣрнымъ Землѣ органическимъ всечувствованіемъ ея живой плоти, ея глубинныхъ тайныхъ завѣтовъ.

#### V.

Мы наблюдаемъ въ настоящее время женщину въ періодѣ индивидуальнаго симбіоза съ мужчиною. Семья,

основа нашей общественной жизни, предполагает постоянное и бесрочное сожителство двухъ людей разнаго пола: это—космическая попытка соединить оба природныхъ и духовныхъ начала челоѳчества въ двуполой слитности удвоеннаго индивидуума. Первоначальный мужеженскій челоѳкъ—«круглый челоѳкъ» Аристофана, одного изъ собесѣдниковъ Платонова «Пира»,—захотѣлъ возстановить себя путемъ этого симбіоза (причемъ оказался не всегда разборчивымъ въ избраніи суррогата утраченной половины) и, конечно, разочаровался, наконецъ, въ своихъ надеждахъ. Современное сознаніе не хочетъ болѣе мириться съ этою біосоціологической формулой,—быть можетъ, еще неизбѣжной въ хозяйственной жизни преимущественно аграрныхъ массъ, пока не изжитъ весь современный экономическій строй, но уже несостоятельной передъ лицомъ новыхъ запросовъ личности, ея потребностей равно элементарныхъ и низшихъ, какъ и духовно-благороднѣйшихъ. «Дальше, дальше!»—читаемъ въ драмѣ Л. Зиновьевой-Аннибалъ «Кольца»,—«чтобы не было желѣзнаго кольца для двоихъ, чтобы не было мертваго зеркала для міра». Индивидуальный симбіозъ закрѣпляетъ дурную индивидуацію челоѳчества; семья отъединяетъ и успокаиваетъ челоѳка въ граняхъ эмпирической личности. Мертвѣетъ энергія мужественнаго почина; женская же энергія дѣлается, почти неизбѣжно, служебною, дополнительною, біологическою частью сознательнаго мужскаго начала.

Такою является семья, поскольку она представляетъ собою комплексъ отношеній біологическихъ, экономическихъ, гражданскихъ, нравственныхъ и духовныхъ,—въ эпоху, когда все дифференцировалось, когда, по

Вл. Соловьеву, любовь, какъ чувство нравственнаго порядка, страдаетъ отъ своей осознанной атиноміи съ императивомъ біологическимъ, когда запросы духа спорятъ съ требованіями порядка матеріальнаго. Христіанство, во всемъ столь безусловное въ своемъ божественномъ источникѣ, благословило семью,—но какъ благословило? Лучше тому, кто долженъ заботиться о завтрашнемъ днѣ не болѣе, чѣмъ птицы небесныя, не сѣющія и не жнушія,—пробыть дѣвственнымъ; женатый печется о женѣ. Но если человѣкъ вступилъ въ бракъ, два будутъ единою плотью, ихъ сочеталъ Богъ. Церковь уподобляетъ бракъ мученичеству: двое соединяются для сораспятія на крестѣ плоти, для низведенія свѣта съ сферу матеріи и ея зачатій отъ свѣта, для взаимнаго самовоспитанія въ духѣ, для общаго въ Богѣ подвига. Въ первыхъ общинахъ христіанъ мы встрѣчаемъ четы, осуществлявшія этотъ завѣтъ: таковы, на примѣръ, супруги Аквила и Прискилла «съ домашнею ихъ церковью». Имущественный коммунизмъ, преобладавшій въ этихъ общинахъ, снималъ съ непорочной христіанской семьи функцію ячейки хозяйственнаго быта. При этихъ условіяхъ единственно семья осуществляется адекватно своей религіозно-нравственной идеѣ, подъ знаменемъ которой она, продуктъ матеріально-соціологическаго процесса, заняла въ христіанскомъ и христіански-высвѣтленномъ сознаніи уважаемое мѣсто въ ряду опредѣляющихъ правую жизнь бытовыхъ нормъ.

И нынѣ, кто не счелъ бы прекраснымъ такое соединеніе двухъ для совмѣстнаго подвига и служенія на цѣлую жизнь ихъ или (что непредвидѣнно могло бы наступить при мистическомъ восхожденіи **обоихъ**,

такъ соединенныхъ) до того жертвеннаго мгновенія, когда Духъ позоветъ обоихъ къ «алтарямъ горящимъ отреченя»:

На подвигъ вамъ божественнаго дара  
 Вся мощь дана.  
 Обрѣтшіе! Вселенскаго пожара  
 Вы сѣмена!  
 Даръ золотой въ Его бросайте море  
 Своихъ колець...

Или, какъ сказано въ уже названной драмѣ «Кольца»:—«Мы не можемъ быть двое, мы не должны смыкать кольца. Не надо жалѣть тѣсныхъ, милыхъ колечекъ. Кольца въ даръ Зажегшему».

## VI.

Ни одна великая идея не торжествуетъ безъ подвиговъ отреченія, т. е. безъ изначальнаго признанія принципа аскетическаго руководящимъ методомъ въ перестроеніи жизни и переоцѣнкѣ извратившихся цѣнностей. Аскетизма, въ томъ или иномъ смыслѣ, требуетъ отъ насъ крутая и крайняя година, какъ въ другихъ сферахъ жизни, такъ и въ области пола. Въ моментъ разложенія въ личности нравственныхъ устоевъ и внутреннихъ нормъ, особенно отвратительнаго на мрачномъ фонѣ безнравственной общественности, какъ *danse macabre* на свѣжихъ могилахъ, необходимо что-то припомнить, несокрушимое никакими катаклизмами формальной этики, никакими парадоксами нашего сверхморализма, который, если онъ неподдѣльный, только облекаетъ въ ихъ форму основоположенія стараго «добра». Напримѣръ, пользо-



ваніе проституціей, которое, конечно, уничтожится только вмѣстѣ съ капиталистическимъ строемъ, должно было бы уже и теперь быть осознано нами, какъ медленный родъ смертной казни, и притомъ казни не тѣлесной только, но и душевной. Такъ и женщина, если она хочетъ возвыситься и восторжествовать, должна найти въ себѣ силы для своеобразнаго аскетизма.

Она должна практически утверждать и осуществлять въ любви только абсолютное. Она должна отучиться видѣть въ любимомъ свою собственность, какъ она отучается видѣть въ немъ своего собственника, хотя еще продолжаетъ приспособляться непрерывно и безотчетно ко вкусамъ и оцѣнкамъ мужчины, прежняго ея владѣльца. Она должна умѣть во-время уйти; всѣмъ своимъ священнымъ инстинктомъ должна она знать, когда позволительна и прекрасна страсть—и когда страсть уступаетъ мѣсто разврату, хотя бы то былъ и внѣшне легитимированный семейный Schmutz zu Zwei, по жгучему, какъ ударъ раскаленнаго клейма, выраженію Ницше,—и пусть соблюденіе этого принципа будетъ найдено отнюдь не способствующимъ прочному закрѣпленію любовныхъ или брачныхъ узъ и ихъ безсрочной длительности. Намъ должно научиться презирать семейное сожителство, основанное на привычкѣ. Должно смотрѣть на любовь и страсть какъ на исключительное событіе жизни, какъ на рѣдкое чудо, желанное, но желанное лишь при условіи его подлинности, какъ на подвигъ, быть можетъ недолгій и героическій, какъ на великое самоиспытаніе неподкупныхъ душъ. Не равноправіе въ свободѣ относительной, но только внутренней подвигъ благороднаго духа сдѣлаетъ женщину поистинѣ свободной.

## VII.

Если бы восстановлены были достоинство любви и святыня полового общенія, люди не довольствовались бы сожительствомъ, на очагѣ котораго этотъ священный огонь тускнѣетъ или погасъ, но естественно раздѣлились бы въ своемъ нормальномъ и повседневномъ житіи на два стана: мужской и женскій. Каждый полъ въ челоуѣчествѣ долженъ раскрыть свой геній отдѣльно и самостоятельно: мужчина и женщина равно должны достичь своей своеобразной красоты и мощи, своей завершительной энтелехія, не оцѣнивая свой полъ критеріями другого, не приспособляя свой полъ къ запросамъ и требованіямъ другого. Будущая свобода женщины гармонично воскреситъ первобытную независимость нѣкогда воинственной общины амазонокъ.

Я не призываю женщинъ къ феминизму въ смыслѣ обособленнаго движенія, однороднаго и конкурирующаго съ другими движеніями, которыя право объединяютъ оба пола общеніемъ равноцѣнныхъ обоимъ устремленій и усилій. Не къ женскому сепаратизму въ общественной и политической жизни призываю я, но къ двуединой организаціи каждаго изъ совмѣстныхъ и общихъ мужчинамъ и женщинамъ дѣлъ.

Подобно тому, какъ въ древней церковной общинѣ мужчины становились по одну сторону храма, а женщины—по другую, не для того, конечно, чтобы устранить плотскіе соблазны сосѣдства, какъ этотъ обычай истолковало подозрительное къ плоти монашество,—но чтобы представить собою два созвучныхъ анти-

фонныхъ хора и какъ бы два крыла единой молитвы (такъ живо чувствовалась мистическая раздѣльность этихъ двухъ окрыленій),—подобно этому древнецерковному раздѣленію, прекраснымъ кажется мнѣ во всѣхъ сферахъ жизни и дѣятельности это братство мужчинъ и это содружество женщинъ. Человѣчество должно осуществить симбіозъ половъ коллективно, чтобы соборно воззвать грядущее совершеніе на землѣ единого богочеловѣческаго Тѣла. Индивидуальный же симбіозъ долженъ слыть въ общественномъ мнѣніи не нормой половыхъ отношеній, а отличіемъ и исключеніемъ, оправдываемымъ и великою любовью, и добрыми дѣлами четы.

И на этихъ основахъ мечтается мнѣ организація грядущей всенародной свободы въ видѣ двуединого народа мужчинъ и женщинъ. Въ этомъ параллелизмѣ всѣхъ общественныхъ зачинаній и учреждений народныхъ можетъ найти женщина себя, можетъ сказать свое слово, ибо человѣчество ждетъ ея слова. Оно не можетъ не быть религиознымъ и пророчесственнымъ. Ибо мужское въ человѣчествѣ, какъ совокупная энергія, недостаточно для женщины на землѣ, и сынами Земли ея тоска по Жениху не утолится: отсюда ея мистическая тоска, ея влюбленное пророчествованіе. Но доколѣ не пришелъ въ полночь Женихъ, женщина, трагическая по свей глубочайшей природѣ и какъ бы воплощеніе самой Трагедіи, должна быть—о, если бы скупо и взыскательно, о, если бы всегда безусловно!—должна быть невѣстой и женой и матерью сыновъ Земли, право рожденныхъ строгою любовью подвижниковъ Свѣта; и, ключарница жизни и смерти, вѣчная невѣста, временная жена, всегдашняя

мать, она должна въ то же время высоко нести, какъ сестра, Прометеевъ огонь Человѣка. Въ ея подсознательномъ—темная бездна, въ ея сознательной рукѣ—пламенный свѣточъ: такую представляется она мнѣ въ грядущемъ, свободная женщина, подобная горящему кораблю на полуночномъ морѣ. Она хотѣла бы себѣ свѣта, себѣ самой солнца, свѣта своей мглѣ, солнца-мужа своей влюбленной тоскѣ, и призвана нести рукою сѣмя свѣта и солнца сама, ибо сама захотѣла утвердить въ себѣ сестру сыновъ Прометея.

---

## ДРЕВНИЙ УЖАСЪ.

ПО ПОВОДУ КАРТИНЫ Л. БАКСТА «TERROR ANTIQUUS».

### I.

«Terror Antiquus»...

О древней правдѣ говорить намъ художникъ и, жертвуя Музамъ, служить великой и мудрой богинѣ—Памяти. Но и сами Музы, какъ пушкинская рѣзвая дѣва-Риома, ихъ вскормленница,—«послушны Памяти строгой». Память-Мнемосина—одна изъ семи Матерей, зачавшихъ отъ Зевса; Память родила девять Музъ. И завели сладкогласныя сестры нескончаемый хороводъ, утверждая ритмами установленную гармонію соразмѣрнаго міра, улаждая боговъ священными былями и напоминая смертнымъ извѣчные образцы нетлѣнной красоты и высокія участи предковъ-героевъ. Такъ пѣли Музы, что прекрасное—мило, а непрекрасное—немилу, во всемъ покорствуя «Памяти строгой».

Мнемосина—Вѣчная Память: вотъ другое имя той преемственности общенія въ духѣ и силѣ между живущими и отшедшими, которую мы, люди овеществленнаго и разсѣяннаго вѣка, чтимъ подъ именемъ духовной культуры, не зная сами религіозныхъ корней

этого почитанія. Культура—культъ отшедшихъ, и Вѣчная Память—душа ея жизни, соборной по преимуществу и основанной на преданіи.

Но есть, говоритъ Платонъ, и Память Предвѣчная (*ἀνάμνησις*): воспоминаніе души о довременномъ созерцаніи божественныхъ Идей. Она—источникъ всякаго личнаго творчества, гениальнаго прозрѣнія и пророчественнаго почина. Ибо творчество совершается въ Духъ, Онъ же возвѣститель о бытіи завершеномъ, когда окончилось становленіе и произнесено: «Совершилось». Онъ окончательная воссоединительная полнота изначальнаго бытія. И пророческіе дары Духа—упрежденіе бытія послѣдняго—раскрываются памятью о бытіи первомъ.

Когда отсѣченъ ребенокъ отъ матери, какъ плодъ отъ дерева,—обособленный человекъ подобится новой тѣни, легкой гостьѣ Аида, только что испившей отъ летеискихъ струй, отъ водъ Забвенья. Какъ душа, по древнему тайному вѣрованію, должна, чтобы восходить къ свѣту, опять найти ключи Памяти и утолить палящую жажду у озера подземной Мнемосины,—такъ Памятью воссоединяемся мы съ Началомъ и Словомъ, которое «въ Началѣ было». И знаемъ, что, по совершеніи Человѣка, всего себя вспомнить Адамъ, во всѣхъ своихъ ликахъ, въ обратномъ потокѣ времени до вратъ Эдема, и первозданный вспомнить свой Эдемъ.

Такъ и художникъ тогда наиболѣе творецъ, когда пробуждаетъ въ насъ живое чувствованіе кровной связи нашей съ Матерями Сушаго и древнюю возстановляетъ память Міровой Души. Всякое истинное проникновеніе въ природу вещей—родимая повѣсть о

старинной тайнѣ: въ былое простираются корни, и о давнемъ безмолвствуютъ каменные пласты горныхъ породъ. И каждое истинное постиженіе причинъ—священный стихъ изъ лѣтописи Бытія.

Вѣчная Память—коренная сила и живая кровь всякаго общественнаго въ духѣ зиждительства. Когда мы, забывъ о матеряхъ-причинахъ, съ юношескою и слѣпою ревностью устремляемся къ преслѣдованію односторонне понятыхъ, отвлеченныхъ цѣлей и на безыменныхъ и сравненныхъ съ землею могилахъ прошлаго мечтаемъ строить заново во имя потомковъ,—мы неправо служимъ потомкамъ: и вотъ подрастаетъ поколѣніе дѣтей и отрицаніемъ упраздняетъ дѣло отцовъ. Но тѣ, кто въ живомъ общеніи съ отшедшими почерпаютъ силу, которую передадутъ потомкамъ, и неугасимымъ поддерживаютъ древній огонь на родовомъ очагѣ поколѣній,—тѣ, кто живутъ для предковъ и потомковъ вмѣстѣ, для оправданія ушедшихъ чаемымъ свершеніемъ грядущихъ,—на прочномъ камнѣ возводятъ стѣны богочеловѣческаго храма: эти суть истинные освободители. И если они не охраняютъ только, но и разрушаютъ,—то разрушаютъ гроба, откуда хотятъ встать ожившіе; и если сокрушаютъ старыя скрижали,—рушатъ заклѣтыя, что въ плѣну смертномъ держали заколдованную жизнь — и не было ей воскресенья. Ибо они исполнены разумѣніемъ любви — не къ однимъ видимымъ ближнимъ, но и къ близкимъ незримымъ. Только живое чувство бессмертія личности дѣлаетъ нашу общественность впервые общественностью въ смыслѣ вселенской связи всѣхъ живыхъ (у Бога же всѣ живы) и вольно принятой по-

руки всѣхъ за всѣхъ. Вѣчная Память—энергія соборная и въ таинственномъ смыслѣ священственная; тайно священствуетъ, кто ей служить и жертвуетъ,—какъ художникъ, жрецъ Мнемосины и Музъ. Ибо священство обращено лицомъ къ прошлому: ему опредѣлено хранить преданіе святынь.

Древность знала, что мудрости научаетъ Память, и, вѣруя въ память Земли, вѣрила въ преданіе священной памяти. Ближе другихъ прикасается къ этому чувствуванію древнихъ въ новомъ человѣчествѣ Гете:

Ужъ древность истину постигла  
И мудрыхъ общину воздвигла;  
Ты древней истинѣ внимли \*).

## П.

Въ діалогѣ «Тимей» Платонъ повѣствуетъ о бесѣдѣ между знаменитымъ Солономъ и однимъ изъ египетскихъ жрецовъ, въ чьихъ святилищахъ ученикъ—элинъ былъ наставленъ въ тѣхъ высшихъ теургическихъ знаніяхъ, обладаніе которыми упрочило за аеинскимъ законодателемъ VI вѣка славу одного изъ Семи Мудрецовъ (т.-е. семи посвященныхъ эллинскаго міра). Позволительно предположить, что самъ Платонъ слышалъ знаменитое сказаніе въ пору своего пребыванія въ Египтѣ отъ собственныхъ священноучителей и мистагоговъ, хотя и предпочелъ сослаться на семейное преданіе его рода. А царственный родъ его восходилъ до миѳиче-

\*) Das Wahre ist schon längst gefunden,  
Hat edle Geisterschaft verbunden;  
Das alte Wahre, fass'es an.

(Gott und Welt.—Vermächtniss).



скаго Кодра черезъ Солона, который, по словамъ «божественнаго», имѣлъ намѣреніе изложить повѣствованіе жреца въ эпической поэмѣ и, если бы прилежалъ къ этому замыслу, превзошелъ бы силою самого предмета эпопеи—Гомера и Гесіода. «Всѣ вы еще юны возрастомъ, о эллины, и поистинѣ нѣтъ межъ вами старца»—училъ жрецъ. И на вопросъ: «почему?»—отвѣтствовалъ: «такъ какъ не имѣете преданія и наученія о древнемъ, то вѣчно молоды душою». Египтяне—старцы, а эллины—дѣти; не знаютъ эллины, откуда они и что было до нихъ, египтяне же помнятъ бывшее за себя и за нихъ. Не однажды содрогался міръ въ своихъ основаніяхъ и не однажды еще подвергнется очистительнымъ переломамъ; въ свои времена огонь и вода стирали всѣ твердыни и славы человѣка. Какъ губка, по слову Эсхила, стираетъ письмена, такъ высшія силы стираютъ зиждательство смертныхъ. Сбывали волны потопа, и опять возросталъ родъ людей; возрождались поколѣнія, забывшія о всемъ, что знали и умѣли отцы, и за что они умерли, и чего достигли; безъ письменъ и безъ искусствъ, «нищие музой и безграмотные» (*ἄμοισοι καὶ ἀγράμματοι*), начинали свободные новую жизнь съ душою свѣжей и дѣвственной, съ чувствами первоначальными и открытыми. Но не то было въ Египтѣ: предвѣчный законъ страны, воплощенный въ божественномъ ритмѣ разлитій и убылей Нила, хранилъ Египетъ равно отъ мірового пожара и мірового потопа; оттого священная земля стала сокровищницей древнѣйшаго знанія и ковчегомъ преемственной памяти человѣчества. А вся мудрость есть только приобщеніе къ забвенной полнотѣ откровеній.

За восемь тысячъ лѣтъ до Солона, по наученію

Платонова жреца, были уже записаны въ Египтѣ событія, измѣнившія лицо тогдашней земли, между тѣмъ какъ племенами не разъ съ тѣхъ поръ утрачено было самое искусство письма,—и записи эти нетронутыми сохранились въ храмахъ. Священныя начертанія запечатлѣли память о дѣяніяхъ народовъ, населявшихъ Атлантиду, великій островъ, далеко тянувшійся къ западу, за Геркулесовы Столпы, на пространство не меньшее, чѣмъ поверхности Азіи и Ливіи, взятыя вмѣстѣ, по мѣстамъ, гдѣ нынѣ простерлось водное лоно. Иероглифы запечатлѣли память о покореніи Атлантами сосѣднихъ странъ до Этруріи и Азіи, о совершенныхъ ими преступленіяхъ противъ людей и боговъ и о конечной гибели отъ труса и потопа всего острова, въ одинъ день и одну ночь опустившагося и погребеннаго волнами морскими. Единственный народъ, побѣдоносно противостоялъ нѣкогда оружію титаническихъ Атлантовъ: то были пращуръ эллиновъ, которыхъ потомки забыли, забывъ съ ихъ именемъ свою лучшую славу.

Такъ вызываетъ Платонъ (въ «Тимей» и «Критіи») міровую тѣнь Атлантиды, вопросъ о существованіи которой гипотетически рѣшается отчасти въ утвердительномъ смыслѣ геологами,—для археолога же и историка культуры связанъ съ мечтательною надеждой добыть въ сочетаніи Платонова мифа съ воспоминаніями о всемірномъ потопѣ желанное звено, связующее многообразныя сходныя и вмѣстѣ съ тѣмъ разрозненныя явленія, какъ, напр., памятники древнѣйшаго Египта и Мексики, и разрѣшить многія загадки средиземной культуры, какъ, напр., загадку Крита или Этрусковъ.

## III.

Какъ изъ глубины могильныхъ криптъ доносятся до насъ эти глухіе глаголы о древнихъ судорогахъ земли, о катаклизмахъ еще хаотическаго міра, въ которомъ жизнь высшая прозябала, какъ сѣмена солнца, и боролась съ тьмой, но тьма ея не затмила. Мы всѣ чувствуемъ, что живемъ въ пору ущерба и укрощенія стихійныхъ міровыхъ силъ и стихійныхъ человѣческихъ энергій, но все еще слышимъ гдѣ-то ниже сознательной и поверхностной жизни далекую, глубинную пѣсню родимаго хаоса. Ей мы не вѣримъ; не вѣримъ даже, когда земля въ неожиданныхъ приступахъ давно затихшей горячки начинаетъ внезапно осѣдать и разверзаться подъ нашими городами. Такъ, казалось бы, далекъ отъ насъ *horror fati*—ужасъ судьбы. Однако достаточно еще двухъ или трехъ Мессинъ, чтобъ «древній ужасъ» обратился для насъ въ ужасъ послѣдняго дня. Ибо наше успокоеніе основывается на обиходномъ индуктивномъ мышленіи и на привычномъ исчисленіи вѣроятностей; индукція же наша ограничена предѣлами нашей короткой и малыми мѣрами мѣрящей исторической памяти, а оптимизмъ по отношенію къ вѣроятностямъ космическаго порядка является въ значительной степени внушеніемъ блистательныхъ нашихъ побѣдъ надъ окружающей, ближайшей природой. Этотъ оптимизмъ непроченъ и легко можетъ перейти въ свою противоположность, если не будетъ у насъ внутреннихъ основаній иначе глядѣть на содрогающійся міръ, чѣмъ безумно расширенными глазами «древняго ужаса», если не расцвѣтетъ въ насъ невѣдомая тѣмъ

давимъ людямъ Любовь, которая не знаетъ страха,—если и духомъ мы только выродившіеся потомки ущербнаго міра, позднія дѣти Земли, изнемогшей отъ напрасныхъ усилій родить сыновъ Солнца, достойныхъ отчаго свѣта,—истощенной своими безконечными выкидышами — «авоттопс», по вѣщему слову г-жи Аккерманъ.

Но мы все-же упорно не вѣримъ ни во что чрезвычайное и божественно-внезапное,—не вѣримъ уже и по тому почти безсознательному внутреннему чувству несвоевременности развязки, которое вытекаетъ изъ глубокаго сознанія нашей несостоятельности и немоги исполнить, равно подвигами или преступленіями, какую-либо мѣру (добра ли мѣру, или зла) въ ея міровой полнотѣ. Кромѣ того, мы вообще мало боимся, и почти любимъ рисковать: такъ торопливо и бѣгло, такъ призрачно и безпечно, т.-е. безотвѣтственно, научились мы жить. Поистинѣ легка была бы намъ внезапная гибель: ибо мучительно разстается живая кровь съ любимой плотью, но легко разсѣваются въ небытіе лживые сны и безкровныя схемы. И недаромъ уже теперь, въ предчувствіи послѣдняго ужаса—*terroris futuri*—мы хотимъ только смѣяться, только смѣяться. Есть и смѣхъ ужаса—*risus terroris*.

Мы настолько дѣти упадка, что эпикурейство античное для насъ уже слишкомъ здорово. Эпикурейство сравниваетъ Ницше съ вечернимъ созерцаніемъ ясной морской глади изъ-подъ меланхолическихъ кущъ укромнаго сада. Какъ ни устало и ни укрылось отъ жизни эпикурейство, въ немъ больше любви къ жизни и меньше тоски явленій, чѣмъ въ насъ, лихорадочно бросающихся въ головокружительный карнавалъ тѣней, въ

маскарадъ черныхъ масокъ небытія, наряженныхъ въ безпокойную пестроту святотатственныхъ лохмотьевъ. Эпикурейство, оглядываясь назадъ на древній ужасъ съ тѣмъ чувствомъ сладостной безопасности, которое приписываетъ Лукреціи стоящимъ на берегу соглядатаямъ морской пучины и гибнущихъ въ пучинѣ людей,—еще могло противопоставлять хаосу прошлаго прекрасный ущербъ переживаемаго вѣка и догорающаго дня въ такихъ напримѣръ, стихахъ:

Неизвѣчно, вѣрь, изъ чашъ сафирныхъ  
 Боги неба пили нектаръ нѣгъ!  
 Буенъ былъ разгулъ пировъ предмірныхъ,  
 Первыхъ волнъ слѣпой разбѣгъ.  
 Наши солнца — тихое похмелье,  
 И на днѣ алѣеть ихъ хрусталь:  
 Легче хмель, согласнѣе веселье  
 И задумчивѣй печаль ..

(„Прозрачность“).

Мы—уже не можемъ. Итакъ, въ извѣстномъ смыслѣ намъ снова ближе и понятнѣе древній ужасъ.

Но обратимся къ картинѣ, представляющей намъ давно укрошенный разгулъ міровыхъ демоновъ, «первыхъ волнъ слѣпой разбѣгъ».

#### IV.

Волны хлынули и затопляють каменный материкъ, который рушится и видимо опускается въ пучину. Конечно, трясется земля, и море кинулось на сушу отъ подземныхъ ударовъ, межъ тѣмъ какъ трескучіе грома спорятъ съ воемъ волнъ, и молніиные копыеносцы завязываютъ битву, чтобъ, утомясь въ первомъ натискѣ, дать сигналъ мѣднымъ легионамъ тучъ, готовыхъ рушиться ливнемъ потопа. Такъ необычайно стущены

и глубоки слои облаковъ, что день просачивается сквозь нихъ мертвенною блѣдностью тусклыхъ сумерекъ, какія наступаютъ, когда въ затменіи изнемогаетъ солнце и трупною пепельностью омрачается помертвѣлое лицо земли. Гибнетъ великая блудница языческаго апокалипсиса, все переносившаго въ прошлое, какъ христіанскій апокалипсисъ все переноситъ въ будущее,— пророчествовавшаго въ Памяти, какъ христіанство пророчествуетъ въ Надеждѣ,—гибнетъ Атлантида...

Но гдѣ же Ужасъ? Отчего зритель постигаетъ его, но не испытываетъ? Созерцаетъ глазами, но не содрогается сердцемъ? Отчего мы не съ тѣми обезумѣвшими, что бросились, запрудивъ толпами городскую площадь, къ идоламъ боговъ и героевъ,—и не съ этой побѣдной, невозмутимой, улыбающейся вѣчною улыбкою, жестокой и кроткой, стыдливо покоящейся въ своей непостижимой гармоніи, въ своемъ неотразимомъ обаяніи женской прелести и сладострастной нѣги?... Или отчего мы уже въ чарахъ ея, и уже почти забыли и простили, быть можетъ приняли, за тѣхъ, гибнущихъ, и за себя самихъ,—все отчаяніе и всю горечь смерти, чтобы только глядѣть на нее?.. Ужели не овладѣлъ художникъ своею задачей, не сумѣлъ ужаснуть? Или хотѣлъ сказать картиной, какъ старцы Иліона о Еленѣ: «поистинѣ изъ-за такой жены стоило гибнуть героямъ». Ибо они имѣли ее въ своихъ стѣнахъ, хотя и забыли о ней въ часъ гибели, когда устремились, ища защиты, къ героямъ;—и за такое обладаніе справедливо было безмѣрное заплатить возмездіе Мойрамъ. Зритель же и видитъ возмездіе, и почти не видитъ его, обаянный прелестью богини. И что на землѣ не

покажется малымъ и незначительнымъ въ сравненіи съ Единой?

Но какъ бы мы ни гадали о затаенныхъ замыслахъ художника, просто и исключительно эстетическое отношеніе наше къ этой безмѣрной удаленности изображенныхъ событій отъ жизни—въ сферу, гдѣ они становятся предметомъ непримѣснаго, безотносительнаго созерцанія, — только созерцанія,—не можетъ не быть отношеніемъ согласія и благодарной удовлетворенности.

Итакъ, мы наслаждаемся трагическою катастрофой, какъ описанные Лукреціемъ наблюдатели тонущихъ пловцовъ съ безопаснаго берега? Позволительна ли нравственно гармонія успокоеннаго духа передъ зрѣлищемъ міровыхъ дисгармоній?—Такъ невольнo спрашиваемъ мы себя, будучи всѣ воспитаны на великихъ завѣтахъ и запросахъ Достоевскаго. Но въ томъ именно верховное право (оно же и обязанность) художника, чтобы единственно художественными средствами обращать противорѣчія нравственнаго сознанія въ согласный строй примиренной съ божественнымъ закономъ души, говорящей ему свое да внутреннимъ прозрѣніемъ красоты — раньше чѣмъ это да исторгнуто у мятежнаго духа послѣднимъ разумѣніемъ правды. Истинное искусство — всегда теодицея; и недаромъ сказалъ самъ Достоевскій, что красота спасетъ міръ. Эгоистическое удовольствіе Лукреціевыхъ соглядатаевъ чуждой гибели—апопееозъ скупого самосохраненія личности; цѣлительное успокоеніе и очищеніе (*καθαρσις*), достигаемая трагедіей, — благотворныя чары Пэана-Аполлона, право возстанавливающія личность, послѣ того, какъ она отрѣшилась отъ себя

и нашла въ себѣ благородныя силы для чистаго, безвольнаго созерцанія. Въ идеальной удаленности занимающей насъ трагедіи древняго ужаса отъ зрителя, въ несообщительности аффекта, въ его каэартическомъ преломленіи и опосредствованіи, я вижу особенную заслугу художника, духъ котораго поистинѣ сталь античнымъ. Какъ же достигнуто это преломленіе, это удаленіе въ недостигаемость?

Техническія средства были подсказаны внутреннимъ отношеніемъ художника къ своей темѣ. Средства эти легко изслѣдовать. Не даромъ онъ переноситъ зрителя на какую-то невидимую возвышенность, съ которой единственно возможна эта панорамная перспектива, развертывающаяся гдѣ-то въ глубинѣ подъ нашими ногами. Ближе всего къ зрителю холмъ, несущій колоссальную статую архаической кипрской Афродиты; но и холмъ, и подножіе, и самыя ноги кумира за предѣлами полотна: какъ бы свободная отъ участи земли, богиня возникаетъ, близкая къ намъ, прямо на мракѣ глубоко лежащаго моря, оно же, бушующа, сливаетъ здѣсь свои гребни въ очертанія плѣнительной раковины, какъ будто завидѣвъ богиню и вдругъ смѣнивъ яростныя громы на влюбленный гимнъ пѣннорожденной Анадиоменѣ. Кто бывалъ на значительныхъ высотахъ, непосредственно поднимающихся надъ морскимъ берегомъ, безъ труда пойметъ и перспективныя условія картины, и точный реализмъ этой изумительной ландкарты береговыхъ линій, — ландкарты, не понравившейся нѣкоторымъ критикамъ, которые предпочли бы, повидимому, болѣе близкій и человѣчески-гѣсный пейзажъ этому подлинному пейзажу высотъ, единственно могущему дать внушеніе косми-



ческой огромности совершающихся событій. Ибо передъ нами не пейзажъ человѣческихъ мѣръ и человѣческихъ воспріятій, но икона родовыхъ мукъ Матери-Геи, и не столько останавливаютъ наше вниманіе города и гибель людей, сколько божественная борьба стихій и ихъ столь различествующій обликъ: міръ влажнаго элемента, міръ воздуха и міръ камня, геологическій міръ разнообразныхъ породъ и пластовъ, написанный такъ, какъ можетъ написать скалы только тотъ, кто «у гордыхъ береговъ полуденной земли» молился передъ этими саркофагами солнца, передъ этими закутанными въ известнякъ и базальтъ тѣлами окаменѣлыхъ Ніобидъ. Космичность замысла требовала отъ художника вмѣстить въ рамки полотна и человѣка, и стихіи, и преходящее, и пребывающее: онъ могъ разрѣшить эту задачу только посредствомъ безмѣрнаго удаленія своего предмета въ пространство, — оно же дало намъ впечатлѣніе удаленности во времени и космичности исторической. Къ этому присоединилъ онъ фресковую тусклость, приличествующую грандіозности темы, и колоритное спокойствіе, граничащее съ холодностью, — использовавъ такимъ образомъ всѣ элементы, могущіе произвести эстетическое дѣйствіе чисто-античной, объективно-гармонической отрѣшенности, внутреннее обоснованіе которой мы находимъ въ условіяхъ того визионарнаго творчества, которое мы право освятили именемъ творчества аполлинійскаго.

## V.

Все искусство древности посвящено Памяти; за Аполлономъ, предводителемъ хора Музъ, стояла

безмолвная вдохновительница—Мнемосина. Такъ какъ древность творила и пророчествовала въ лимбѣ Памяти, ея созданія проникнуты почти непостижимой для насъ гармоніей. Древность излюбила трагическій миѳъ; все возвышенное въ драмѣ и лирикѣ, въ живописи и вазиіи было воспроизведеніемъ роковыхъ участей, личиной ужаса. Но искусство позволяло безнаказанно взирать на голову Горгоны. Аполлинійскій покровъ защищалъ смертный взоръ отъ губительныхъ стрѣлъ потусторонняго взора. Аполлонъ, котораго Ницше называетъ богомъ сновидѣнія, существо котораго изъясняетъ стихами:

Единый памяту завѣтъ:  
Сновидцемъ быть рожденъ поэтъ;  
Въ мигъ сонной грезы, въ зрящій мигъ  
Духъ все, что истина, постигъ,  
И все искусство стройныхъ словъ—  
Истолкованье вѣщихъ сновъ,—

Аполлонъ есть сила визионарнаго созерцанія въ памяти.

Глубокая, золотая тишина объемлетъ самозабвенію отдавшуюся душу, и въ далекихъ даляхъ встаютъ передъ ней образы, сохранившіеся въ воспоминаніи Міровой Души. Ибо поистинѣ и іота не преидеть въ свиткѣ ея Памяти, и все, что миновало, вѣчно свершается, и донынѣ Клеопатра поворачиваетъ корму раззолоченной галеры чтобы бѣжать съ влажнаго поля Актіской битвы. Невѣдомая намъ жизнь спасена въ тѣняхъ и оболочкахъ (въ Демокритовыхъ εἴδωλα), отдѣлившихся отъ вещей и лицъ, давно истлѣвшихъ,— безболная, вдовствующая жизнь, покинутая сѣменами духа, и въ то время, какъ души былыхъ людей ушли

въ свои обители, ихъ полуоживленные, эфирныя формы продолжаютъ въ лонѣ Души Міра, какъ ея неистребимая часть, призрачное существованіе,—то, какимъ Гете во второй части «Фауста» надѣляетъ вызванную изъ глубины Матерей безсмертную Елену и ея наполовину принадлежащихъ небытію легкихъ спутницъ.

Вызываніе такихъ формъ—чарованіе Аполлона; и поистинѣ аполлинійскимъ визионарнымъ путемъ шель художникъ, создавъ произведеніе столь убѣдительное не одной своей внутренней правдой, но и впечатлѣніемъ недостижимо-удаленнаго видѣнія, вѣщаго сна далекой безбольной Памяти. Намъ предлежитъ осознать разумомъ ея раскрывающуюся передъ внутреннимъ взоромъ тихую бездну.

Но раньше бросимъ еще разъ взглядъ на картину, это блѣдное магическое зеркало нетлѣннаго міра. Остановимъ на мигъ свое вниманіе на одной ошибкѣ, видимо небрежности исполнителя, внутренне же знаменательной чертѣ его визионарнаго творчества: колоссальный идолъ воинственного бога или полубога изображенъ превратно,—въ правой рукѣ свирѣпый бранникъ держитъ щитъ, а убійственный мечъ— въ правой. Смѣшеніе правой и лѣвой стороны — характерный симптомъ чисто-визионарныхъ воспріятій, и библейское выраженіе о младенцахъ, не умѣющихъ различить правой руки отъ лѣвой, не случайно: оно указываетъ на неопредѣлившееся разумное самосознаніе личности, еще погруженной всецѣло въ сферу сознанія соннаго, питающаго корни чувственнаго бытія...

Но опять овладѣваетъ нашимъ созерцаніемъ образъ улыбающейся парницы этого въ смѣнахъ возникновенія и уничтоженія зыблющагося міра, но неистребимаго,

какъ она сама, которая его творить, оживляетъ, разрушаетъ, — и вновь оживить, разрушивъ, ибо имя ей — бессмертная Любовь, и не напрасно несетъ она на изогнутыхъ, какъ лепестки египетскаго лотоса, стройныхъ перстахъ свою священную птицу: голубь ковчега возвѣститъ, что потопъ убыль, и вновь зачалась по лицу земли сильнѣйшая смерти любовь. Въ созданіи кистью этого разубраннаго и облеченнаго въ одежды, какъ приличествуетъ женскимъ ликамъ Тайны, подлинно-архаическаго идола живописецъ дѣлаетъ дѣло ваятеля, торжествуя, въ то же время, какъ живописецъ, надъ задачей ощутительно представить камень и душу камня. Все очарованіе женственности сказано линіями этого упругаго, какъ стебель лотоса, тѣла, дышащаго неодолимой силой влекущей нѣги. Она должна быть прекрасна, или прекрасной казаться, Майя-иллюзія, сонное марево погруженнаго въ воплощеніе духа. И, конечно, она прекрасна: такъ видѣли красоту кумиротворцы архаической Эллады. Но красота ея — только прелесть очей и обаяніе сонной грезы. Она не имѣетъ человѣческаго лица; въ ея чертахъ мы не разгадаемъ сокровенной ея тайны: какъ Сфинксъ, она непонятна; какъ Сфинксъ, недвижна и невозмутима. Но она жива. Ее окружаетъ нимбъ вліянія, облако силы, отъ нея исходящей. Она воздвигнута, какъ символъ и подобіе. Рушится этотъ холмъ и этотъ идолъ, она же не можетъ не пребыть вѣчно. Она сильнѣе тѣхъ дикихъ мужескихъ боговъ, уже безсильныхъ защитить народъ, который они нѣкогда предводили противъ народовъ и боговъ. Задачу изображенія красоты художникъ разрѣшилъ символически, какъ учитъ Лессингъ на примѣрѣ Гомера: онъ являетъ дѣйствіе

красоты, но не ея непостижимый, неизобразимый Ликъ.

Таковы эстетическія перспективы на твореніе Бакста. Но съ высоты этого холма роковой древней Афродиты открываются и иныя перспективы, — перспективы религіозно-историческія.

## VI.

«Terror Antiquus» — такъ назвалъ художникъ свою картину. Подъ древнимъ ужасомъ разумѣлъ онъ ужасъ судьбы. Terror antiquus — terror fati. Онъ хотѣлъ показать, что не только все человѣческое, но и все чтимое божественнымъ было воспринимается древними какъ относительное и преходящее; безусловна была одна Судьба (Εἰμαρμένη), или міровая необходимость (Ἀνάγκη), неизбѣжная «Адрастея», безликій ликъ и полный звукъ неисповѣдимаго Рока. Вотъ истинная религія первоначальной Греціи, вотъ ея истинный пессимизмъ, хотѣлъ сказать намъ художникъ. Но, къ счастью, сказалъ большее и даже совсѣмъ иное.

Пусть неизслѣдимая роковая сила уничтожаетъ все возникающее: бессмертною улыбкою улыбается Любовь, и юная жизнь опять будетъ праздновать свой недолговѣчный, но безсмѣнно возобновляющійся праздникъ. Безусловному закону Судьбы-Губительницы, Судьбы - Смерти противостоитъ неистребимая сила Жизни, Родительница-Любовь. Еще и это понадобилось прибавить художнику, жизнерадостному пессимисту и фаталисту, разрѣшающему собственные запросы сознанія опытами внутренняго проникновенія въ далекую и загадочную древность, которая, кажется

ему, глядѣла на міръ его глазами. И такъ, онъ умышлялъ дать намъ античный *Trionfo della Morte*, и далъ, прежде всего, античный *Trionfo della Vita*. Кромѣ того, онъ отчетливо явилъ міровую немощь гордой, свирѣпо самоутверждающейся, предпринимающей и насильствующей мужской мощи. Мужественное дерзновеніе и ратоборство представилъ онъ безсильнымъ предъ волею рока и преходящимъ предъ неумолимымъ судомъ богини, владѣлицы неумирающей жизни. Между Ананке-Судьбой и Афродитой-Любовью подѣлилъ онъ міръ. Такъ сказалъ онъ большее и иное, чѣмъ то, что ознаменовалъ словомъ «Древній Ужасъ».

Чтобы показать, что мыслилъ онъ только часть истины, въ художественномъ же дѣйствіи воплотилъ безусловную правду, должно исторически понять то, чего, повидимому, не зналъ художникъ: что не было въ первоначальномъ вѣрованіи этого дуализма Судьбы-Губительницы и Любви-Родительницы, но улыбающаяся богиня и была сама Судьба. «Познай меня,—такъ пѣла Смерть: я—страсть».

Да, *Terror antiquus* былъ *terror fati*. Сильнѣе самихъ боговъ—Судьба: непредвидима и неотвратима роковая година. Судьбы не умилоstitвить жертвами, не побѣдить противленіемъ; ни умилишь, ни отразить ея нельзя. Нѣтъ въ Неизбѣжной произвола, ни человѣкоподобія, какъ въ другихъ божествахъ. И первоначально не было въ ней правды. Ея воля—міровая необходимость, разсуждали потомъ; она—Ананке. Необходимость, Ананке,—значило ли: причинная связь явленій? Объ этомъ не думали. Знали только абсолютное въ существѣ безликой, и знали, что она едина.

За тремя ликами Мойръ, сестерь-судебъ, таилась Единая. Три лика знаменуютъ множественное вы- явление единой сущности. Девять музъ (онѣ же первоначально богини ключевыхъ водъ)—потенцированная тріада; ключей много, но влага одна. Девять музъ— суть трижды три Музы, т.-е. три по преимуществу; это одна изъ женскихъ тріадъ, каковы: Оры, Хариты, Эринніи, Мѣнады и другія; а три Музы не что иное, какъ единая Мнемосина, ихъ матеръ, владычица живыхъ водъ, дарующихъ память, т.-е. возрождающихъ жизнь, дающихъ безсмертіе (*amrta*, *ἀμβροσία*, *l'eau de Jouvence*). Единая сущность, различенная въ трехъ женскихъ лицахъ, обычно истолковывается какъ мать трехъ дочерей: Ананке была признана матерью трехъ Мойръ.

Итакъ, кромѣ безусловности и единства, еще одинъ признакъ искони усвоенъ Судьбѣ: признакъ пола. Женщина была царицей надъ смертными и богами Женское начало утверждалось монотеистически. Политеизмъ оказывался, при всякомъ углубленіи въ идею Судьбы, только полидемонизмомъ, демонологіей.

Своеобразный дуализмъ былъ заложенъ въ основу религіи Фатума: роковое женское противопоставлялось всему, что подвержено року, будь то божество или человѣкъ, мужъ или жена. Знаменательны, однако, слѣды какъ бы нѣкоей попытки изъять женское изъ сферы дѣйствія общихъ условій рокового конца: смерть женщинъ—дѣло великой женской богини Артемиды; ихъ привилегія—быть умерщвленными своей богиней, пасть отъ ея тихихъ стрѣлъ; въ ея лонѣ возникаютъ онѣ, какъ индивидуальности, и въ ея лонѣ исчезаютъ и тонуть.

## VII.

Не очевидно ли, что изложенная религиозная концепція не могла быть первоначальной и что ликъ Судьбы-Женщины только дифференціация цѣльно-монотеистической идеи Жены-богини, единой верховной владычицы, единой абсолютной? что тотъ неполный дуализмъ, о которомъ мы говорили, только ослабленный пережитокъ болѣе древняго дуализма двухъ началъ: женскаго—абсолютнаго и мужскаго—относительнаго? что представленіе о Женщинѣ - Судьбѣ потому только содержитъ въ себѣ явное противорѣчіе безформенности и пола вмѣстѣ, что представляетъ собою безплотную абстракцію, внутренне-пустую схему, отвлеченную отъ всеобъемлющей догмы о Единой Міровой Богинѣ?

Не потому ли мѣстопробываніе Мойръ мыслится въ нѣдрахъ Земли, что Судьба-Ананке, будущая Дике-Правда, есть сама Земля, праматерь Гея, додонская Гея съ ея афродисійскими голубицами на пророческомъ дубѣ Селловѣ? Не потому ли троются женскія реальности вѣрованія, и Судьба родить трехъ Мойръ, что она не только Земля, но и Луна, тріединая Геката, въ трехъ разныхъ ипостасяхъ мѣсячнаго періода послѣдовательно отмѣчающая для людей череду временъ и подчиняющая женскую жизнь и ея плодородіе своему извѣчному закону? Не потому ли надъ самою горою боговъ, Олимпомъ, властна Судьба, что она вмѣстѣ и Уранія, Небесная,—вышняя двигательница временъ и устроительница космической гармоніи? Всякое изслѣдованіе исторіи женскихъ божествъ, подъ какимъ



бы именемъ ни таилась Многоименная, подъ именемъ Артемиды или Афродиты, или Аѳины, или Астарты, или Исиды,—наводитъ насъ на слѣды первоначальнаго еели-моноѳеизма, женскаго единобожія. Всѣ женскіе божественные лики суть разновидности единой богини, и эта богиня—женское начало міра, одинъ полъ, возведенный въ абсолютъ.

Итакъ Судьба, предметъ древняго ужаса, Судьба-Губительница есть именно та богиня любви, съ ея улыбкой и голубемъ, которую видимъ мы на первомъ планѣ картины, торжествующую какое-то нескончаемое утвержденіе жизни среди гибели влюбленныхъ въ нея мужескихъ силъ. Это она обрекаетъ мужеское на гибель, и мужеское умираетъ, платя возмездіе за женскую любовь,—умираетъ, потому что не удовлетворило Нанасытимой, и немощнымъ оказалось предъ Необорной. Въ безсознательной исконной памяти объ обреченности мужскаго на гибель и о необходимости расплаты жизнью за обладаніе женщиной лежитъ то очарованіе таинственно влекущей и мистически ужащающей правды, какое оказываютъ на насъ «Египетскія ночи» Пушкина. Совокупная мужская энергія не въ силахъ исполнить мѣру безсмертныхъ желаній многоликой богини, и потому она губитъ своихъ любовниковъ, отъ которыхъ родитъ, многогрудая Кибела, только недоносковъ и выкидышей,—губитъ и образуетъ вновь въ надеждѣ на истинный бракъ, но оскудѣвшая сила Солнца недостаточна въ сынахъ, мужьяхъ Иокасты и вновь они, слѣпые, какъ Эдипъ, т.-е. оскудѣвшіе солнцемъ, гибнутъ,—а богиня все ждетъ своего истиннаго оплодотворенія отъ Солнца.

Вотъ мистическая правда о Міровой Душѣ и ея

ожиданіяхъ небеснаго Жениха, которая уже раскрылась тѣмъ древнимъ людямъ, почитателямъ Единой Богини (какъ та же высшая правда отражается и въ біологическомъ феноменѣ смерти мужескихъ особей послѣ акта оплодотворенія, и въ феноменѣ торжества и господства надъ самцами, напр., у пчелъ). И другая мистическая правда раскрылась въ стародавнемъ женскомъ единобожіи: правда о Дѣвѣ. Ибо многихъ мужей имѣла богиня, подобно Еленѣ, но не законные то были мужья, а насильники, овладѣвавшіе одною ея тѣнью и ограждающей периферіей, любившіе ея призракъ и отъ призрака зарождавшіе призрачную жизнь: Майю любили они какъ жену и мать, но дѣвственною и недостижимою для мужескаго безсильнаго насильничества пребыла неневѣстная Невѣста, глубочайшая, сокровенная сущность Души Мира, недостигаемая реальность дѣвственности за женскою видимостью той, что казалась матерью любви и плоти, желанія и размноженія,—за обманчивою прелестью очей, подъ пышнотканымъ покрываломъ загадочно и двойственно улыбочивой Майи. Въ культѣ дѣвственной Артемиды раскрылась эта правда, и она же запечатлѣна въ словахъ, начертанныхъ у подножія покрытой покрываломъ Саисской богини, которая, по Геродоту, была ипостасью Дѣвы-Аѳины, по-египетски же именовалась Неиоѣ: «Я то, чтò есть и было и будетъ, и ни одинъ смертный и ни одинъ богъ не подымалъ моего покрывала». На изображеніяхъ свадьбы Зевса и Геры владыка небесъ приподымаетъ покрывало съ лица новобрачной: Саисская богиня была безбрачная дѣва, никто ея не позналъ.

Но женское единобожіе естественно требовало дополненія. Одинъ полъ не могъ быть выведенъ въ аб-

солють безъ апоѳеозы другого пола. И въ то же время мужской коррелатъ долженъ былъ носить характеръ относительности, являться въ аспектъ начала, подвержнаго исчезновенію и испытывающаго гибель. Мужской коррелатае абсолютной богини усвоиваетъ черты страдающаго бога, какъ Діонись и Осирись. Мученичество и убіеніе мужского бога,—основной мотивъ женскихъ религій (какова религія Діониса), религій, питающихъ свои корни въ бытовомъ укладѣ тѣхъ забытыхъ обществъ, гдѣ женщина была родоначальницей и царицей.

Новѣйшія попытки оспаривать матриархатъ имѣють лишь ограничительное значеніе. Невозможно утверждать всеобщее и повсемѣстное господство матерей въ опредѣленный періодъ древности. Но несомнѣнно, что безсмертныя работы Бахофена обогатили науку не гипотезою, а прочнымъ открытіемъ. Онѣ подлежатъ провѣркѣ и исправленію только въ частностяхъ, онѣ же, съ другой стороны, подтверждаются и новыми наблюденіями. Явныя переживанія матриархата въ Египтѣ и у этрусковъ позволяютъ, быть можетъ, связывать представленіе о расцвѣтѣ женскаго владычества именно съ мифомъ объ Атлантидѣ, поскольку послѣдній представляется содержащимъ въ себѣ утраченную историческую правду. Какъ бы то ни было, къ эпохѣ господства матерей и къ эпохѣ великой борьбы половъ восходятъ мужеубійственные культы Артемиды, съ ея общинами Амазонокъ и ея обрядами мучительства мальчиковъ, и Діониса съ его мѣнадами, какъ и многообразные слѣды мужеубійства въ другихъ культахъ женскихъ божествъ: вспомнимъ хотя бы мифъ о египетскихъ Данаидахъ и о Лемносскомъ грѣхѣ.

## VIII.

О томъ, въ какихъ грандіозныхъ и чудовищныхъ формахъ утверждалось владычество женщинъ и женское единобожіе, мы можемъ судить по энергіи той мужеской реакціи противъ женской деспотіи и женскаго мужеистребленія, которая еще живо памятна автору Орестіи. Душевная борьба Ореста въ изображеніи Эсхила, сводится къ выбору между матерью и отцемъ. Сыновья стали на сторону убитыхъ отцовъ и обнажили мечъ на матерей: ихъ благословили на это новые жрецы, утвердившіе патріархальныя начала и культъ предковъ-героевъ. Это была реакція строя и порядка противъ оргійности, солнечной религіи противъ лунной. Символами движенія были солнце, дубъ и змѣя. Жрецъ Солнца Орфей палъ жертвою женщинъ и растерзанный, уподобился ихъ Діонису. Друиды воздвигли золотую вѣтвь омелы, посвященнаго Солнцу растенія, вьющагося по вѣтвямъ дуба.

Женщина была укрощена. Пророчицы вступили въ союзъ со жрецами, Друиды съ Друидессами; Селлы соединили свой дубъ съ культомъ подземной Жены и ея голубей. Дельфійскимъ оракуломъ завладѣлъ Аполлонъ, уступивъ второе мѣсто старому владѣльцу Діонису, какъ сопрестольнику, и съ помощью пророчицъ началъ дѣло новаго религіознаго и общественнаго зиждительства. Были созданы теогоніи, прочно установлена іерархія божествъ, и отецъ боговъ и людей былъ утвержденъ на своемъ олимпійскомъ престолѣ.

Древняя Ананке не была упразднена, но отодвинута въ далекую сферу. Забыть о ней было нельзя,

но не нужно было болѣе ея бояться. Аполлонъ является Мойрагетомъ; онъ самъ взялся вести хороводъ Мойръ. Древній ужасъ судьбы кончился. До нея было отнынѣ дѣло одному Зевсу: а его царство было упрочено на долгіе эоны. Человѣку достаточно было трепетать передъ нимъ однимъ и его безсмертною семьей. Ужасъ судьбы жрецы искали замѣнить богобоязненностью и благочестіемъ (*θεοσιδαιμονία, εὐσεβεία*), страхомъ божіимъ. Страхъ божій они внушали, какъ принципъ долга. Боги были провозглашены блюстителями нравственнаго міропорядка. Патріархальная мораль была перенесена на Олимпъ,—роковой шагъ для дальнѣйшихъ судебъ эллинской религіи. Божества были космическими существами, а космическій законъ не имѣетъ ничего общаго съ человѣческой добродѣтелью. Такъ какъ космическій характеръ боговъ былъ неистребимъ, они оказались недобродѣтельными—и люди отъ нихъ отвернулись.

Съ великою неправдой было связано благодѣтельное творчество поработителей женщинъ, возстановителей мужской религіи и законодателей патріархальнаго богопокорнаго строя. Міръ былъ обращенъ въ озаренный солнечнымъ свѣтомъ и благоустроенный городъ безсмертныхъ царей и смертныхъ подданныхъ; но мракъ, отступившій отъ предѣловъ этого города, подстерегалъ души въ наступающей ночи, струился въ лунныхъ струяхъ волшебной Гекаты, глядѣлъ очами нескazanнаго ужаса изъ пещеръ, зовущихъ въ подземелья къ ушедшимъ тѣнямъ. И человѣкъ готовъ былъ потерять разумъ отъ этой двойственности мірозданія, отъ этого неразрѣшеннаго спора непримиренныхъ могуществъ. Чѣмъ съ большимъ довѣріемъ отдавался

онъ животворящимъ чарамъ солнечнымъ, чѣмъ дальше отодвигалъ отъ себя все лунное, женское, неизслѣдимое, ночное,—тѣмъ настойчивѣе, въ противорѣчіе всему, чѣмъ онъ жилъ и въ чемъ его наставляли и воспитывали, звучалъ въ его душѣ безумный голосъ иного ужаса, солнечнаго ужаса. Подъ древнимъ ужасомъ разумѣютъ обычно панической ужасъ, ужасъ Пана. Въ бѣлый палящій полдень напалъ онъ на человека,—въ мгновеніе всемірной дремы, когда все ослѣпительно солнечное вдругъ начинало казаться не дѣйствительностью, а безысходной марой, и не было влаги, не было женскаго, материнскаго, текучаго, темнаго, луннаго: оно казалось изсякшимъ и покинутымъ землю, а по выжженнымъ горамъ и пустымъ раскаленнымъ ущельямъ внезапно раскатывался хохотъ козлоногаго бога.

Такъ порабощеніе женщины было связано съ порабощеніемъ всѣхъ хаотическихъ и оргійныхъ энергій, и устроеніе міра во имя покорности богамъ—съ угашеніемъ всякаго человѣческаго дерзновенія и свободного самоутвержденія. Алчно хватается духъ за старинныя преданія о богоборствѣ мощныхъ, опять бѣжить за помощью къ образамъ неукротимыхъ воителей, къ тѣнямъ мятежниковъ противъ насильственно-разумнаго строя и купленной за слишкомъ дорогую цѣну божественной гармоніи, окончательно присудившей богамъ безсмертіе и гибель смертнымъ. И тогда опять встаетъ развѣнчанная царица—уже не затѣмъ, чтобы уничтожить дерзновеніе мужественное, но чтобы поддержать его въ бунтѣ противъ возсѣвшихъ на престолы пришельцевъ. Титаны находятъ себѣ подругъ, и Ниобея продолжаетъ утверждать гордость отца

Тантала. Океаниды—вѣрныя спутницы Прометея въ его страстяхъ и конечной казни, и матерью его Эсхиль дѣлаеть самое Оемиду, извѣчную Правду, которая даетъ ему знаніе тайнъ, роковыхъ для врага его Зевса. Опять подземная Правда поднимаетъ свой верховный голосъ, передъ которымъ нѣмѣютъ небожители; но эта Правда—та же древняя Ананке, та же Единая Богиня, которая склонила древнѣйшаго человѣка подъ иго перваго ужаса. Вѣщяя Правда Жены, высшая, чѣмъ утвержденная людьми и въ олимпійскихъ богахъ воплощенная относительная правда, неписанный законъ, на который ссылается передъ судьями Антигона, внутренняя нравственность, неподвластная уставу и принужденію,—эта правда вновь была обрѣтена человѣкомъ въ правдѣ Матери-Земли, и она спасла, одна, его духовную свободу, энергію его вольнаго, творческаго, богоподобнаго самопредѣленія.

## IX.

Не тѣ же ли міровыя проблемы и нынѣ тревожатъ нашъ духъ и создаютъ разладъ въ нашемъ религіозномъ сознаніи? И поскольку тревожатъ, мы должны признать, что подобно тому какъ древній ужасъ еще близокъ намъ, такъ, и по отношенію къ проблемѣ богопокорства и богоборства, или, какъ теперь мы говоримъ, обходя невыясненный вопросъ о Богѣ, «человѣкобожія», сознаніе наше продолжаетъ оставаться языческимъ. Не та же ли міровая необходимость является намъ всеопредѣляющимъ началомъ, облек-

шимся въ формы причинности, закона природы, детерминизма? Не такъ же ли совпадаетъ эта необходимость съ «волею» Шопенгауеровой философіи, съ волею къ бытію и размноженію въ дурной безконечности? Не такъ же ли требовательно, и не такъ же ли беспомощно и немощно наше человѣческое самоутвержденіе, наше воспоминаніе о древнемъ завѣтѣ Змія—«быть какъ боги»? Не такъ же ли съ закономъ какой-то невѣдомой намъ самимъ высшей правды хотѣли бы мы сочетать это наше гордое человѣческое самоутвержденіе? Не во имя ли этой правды разбиваемъ мы старыя скрижали, чтобы вызволить духа изъ-подъ опеки равно жрецовъ религіи, говорящей намъ о покорности предвѣчному уставу, а порой и уставу человѣческому, и жрецовъ науки, доказывающихъ необходимость — покориться необходимости? Такъ бьемся мы въ стѣнахъ старой тюрьмы, въ которой билось язычество, и наше новое отчаяніе только новая маска древняго ужаса, перешедшаго еще въ древности въ «*taedium vitae*» и «*carpe diem*». Такъ дѣлаетъ насъ наше смѣшливое отчаяніе поздними эпигонами языческаго упадка.

Причина недуга—наше забвеніе христіанства. Человѣчество забыло то, что въ христіанствѣ уже раскрылось, и не только не угадываетъ того, что еще не раскрыто въ немъ, но давно уже и прежде понятаго въ немъ не понимаетъ. Я остановлюсь на двухъ идеяхъ, внесенныхъ христіанствомъ,—на двухъ отвѣтахъ его на древніе запросы язычества: разумѣю христіанское пониманіе человѣческаго самоутвержденія и христіанское воззрѣніе на Душу Мира.

Человѣческое самоутвержденіе ложно, поскольку



субъектомъ его является ограниченная личность. Должно найти свое истинное я, чтобы утверждаться въ немъ. Христіанство учитъ, что такое я сокровенно присутствуетъ въ человѣкѣ: «Царство небесъ — въ васъ». Есть Небо въ человѣкѣ, и въ Небѣ Отець. Внѣшнее человѣка, его плоть—Земля его. Это жена, Душа Міра въ немъ. То, что человѣкъ повседневно называетъ своимъ я, господствуетъ надъ этой его Землею. Но тотъ, кого она почитаетъ своимъ мужемъ и господиномъ, не мужъ ей. Какъ Душа Міра ищетъ Жениха въ макрокосмѣ, такъ въ микрокосмѣ Земля человѣка ищетъ своего иного я и чаеетъ приближенія Сына. Сыномъ становится человѣческое я только отъ дачею воли своей тому внутреннему свѣту, который есть Отець въ Небѣ человѣка. Если воля человѣческаго я стала волей Его, тогда родится въ человѣкѣ Христось, и онъ сталъ достоинъ называться Сыномъ Человѣческимъ. Тогда Земля его нашла своего Жениха, и Сынъ Человѣчскій Невѣсту свою, и исполнилась молитва о волѣ Отца, не въ Небѣ только долженствующей осуществиться, но и на Землѣ.

Таковъ антропологическій принципъ въ христіанствѣ: помимо этого праваго самоутвержденія, нѣтъ дѣйствительнаго и плодотворнаго самоутвержденія человѣку, ибо всякимъ инымъ самоутвержденіемъ онъ хочетъ сохранить свою душу, а самъ теряетъ ее, утверждая тѣнь и сонъ тѣни (какъ называетъ Пиндаръ человѣка), но не личность свою, она же ликъ Сына. Такова христіанская истина о человѣкѣ, которая дѣлаетъ человѣка впервые свободнымъ. Здѣсь впервые прекращается внѣшнее богопокорство и упраздняется богоборство. Всѣ живыя энергіи чело-

вѣческаго мужскаго дерзновенія единственно находятъ исходъ и плодотворное примѣненіе въ этомъ принципѣ мистическаго энергетизма. Чтобы имѣть дерзновеніе мужское передъ лицомъ Необходимости, должно человѣку дерзать и мужествовать не по внушенію своего немощнаго замысла и произвола, но по силѣ божественнаго бытія, во имя Отца въ Небѣ; ибо только сыновство даетъ ему лицо и силу и власть Жениха.

Необходимость есть плоть міра. Тѣ древніе люди, которые погибли въ старинныхъ катаклизмахъ, поклонились Плоти, космической Женѣ, и богиня извергла такихъ мужей, какихъ не желала. Ибо они были насильственны, но немощны, и были только ея сынами, и въ себѣ знали только ее, отъ матери взятую плоть. Она же хочетъ сѣмянъ Логоса (λόγους σπέρματιχούς, какъ говорили стоики). Родившихся «не отъ похоти плотской», но отъ Бога—хочетъ она, и отъ такихъ мужей зачнетъ новое свое царство. Къ Необходимости, какъ аспекту Души Міра, христіанское сознание относится какъ къ Матери, отъ злой воли человѣка изнемогающей и новою волей искупленнаго однимъ Человѣкомъ-Искупителемъ Адама долженствующей преобразиться. На Землѣ, страдальной Матери, вдовѣ Эдема, напечатлѣваетъ христіанство преображающій поцѣлуй. Въ этомъ мужскомъ лобзаніи любви—христіанское преодоленіе природной необходимости.

Ибо необходимость природная есть причинная связь явленій; но каждое явленіе и каждый мигъ мимолетный не чадо безмужней матери, а чадо брака между женскою причиною и мужскимъ сѣменемъ

Логоса. И свѣтъ этого сѣмени во тьмѣ свѣтитъ, и тьма его не объемлетъ.

Правое самоутвержденіе человѣка въ Отцѣ, какъ Сына, не имѣющаго иной воли, кромѣ воли Отца, даетъ ему жизнь въ свободѣ. Свобода есть зачинательная мощь, возможность начала. Кто зачинать не можетъ, но лишь продолжать, тотъ не свободенъ: его дѣйствія суть только слѣдствія причинъ, не въ немъ лежащихъ. Только почерпнувъ новое содержаніе нашего я изъ того изначальнаго бытія, которое есть Самъ въ насъ и Отецъ въ Небѣ нашемъ, мы приобретаемъ инициативную мужескую силу, которой ждетъ Міровая Душа. Иначе всѣ дѣйствія наши только слѣдствія ея собственныхъ законовъ, и она не имѣетъ отъ насъ сѣмени Логоса.

Но жена всегда вѣрна себѣ. Змій прельстилъ Еву обѣщаніемъ божественнаго сознанія. Она думала достигнуть его черезъ матерію, и съѣла плодъ, и дала Адаму, становясь началомъ вины. И Адамъ впалъ въ рабство плоти. Возмездіе за ту трагическую вину, которую мы называемъ грѣхопадениемъ, было развитіемъ заложеннаго въ ней содержанія. Въ болѣзняхъ Міровая Жена стала родить безсильныхъ чадъ. Женское единобожіе соотвѣтствуетъ подчиненію Адама Женѣ, какъ матеріи. Послѣдовало новое возмездіе за вину Евы, и мужеское стало господствовать надъ женскимъ, и новый совершился грѣхъ—грѣхъ порабощенія Жены. Это порабощеніе не спасло ничего, и только увеличило мѣру бѣдствій.

Христіанство дало разрѣшеніе борьбѣ половъ. Мужеское какъ Сынъ, женское какъ Невѣста, каждое дѣйствіе какъ бракъ Логоса и Души Міра, Земля

какъ Жена, стоящая на Лунѣ и облеченная въ Солнце при встрѣчѣ Жениха,—вотъ символы раскрытой въ христіанствѣ тайны о женскомъ и мужскомъ, истинное проникновеніе въ которую можетъ быть только достиженіемъ внутренняго созерцанія и опыта и которая одна сильна спасти насъ отъ древняго ужаса,—онъ же донинѣ и нашъ ужасъ.

---

## Т Ы Е С И.

Находится ли религія въ состояніи  
разложенія (dissolution) или эволюціи  
(évolution)?

*Запросъ журнала „Mercure de  
France“.*

Е I.

*Надпись на дельфійскомъ храмѣ.*

### I.

Современный кризисъ индивидуализма не есть явленіе только нормативнаго порядка, обусловленное передвиженіями цѣнностей въ сферѣ нравственнаго самоопредѣленія личности,—но коренится онъ въ ростѣ и измѣненіи самого сознанія личности; утонченіе и углубленіе личнаго сознанія, дифференцируя его, разрушило его единство.

Гдѣ я? гдѣ я?  
По себѣ я  
Возалкаль.  
Я—на днѣ своихъ зеркаль.

(„Прозрачность“).

Этотъ стихъ, который не былъ бы понятенъ въ прежнія времена никому, кромѣ людей исключительной и внутрь устремленной созерцательности, выражаетъ едва-ли не общеиспытанный психологическій

фактъ въ ту эпоху, когда наука не знаетъ болѣе, что такое я, какъ постоянная величина въ потокѣ сознанія.

Метафизика (возьмемъ въ примѣръ хотя бы ученіе о характерѣ эмпирическомъ и умопостигаемомъ) и нравственная философія, гносеологія и психологія, «рефлексія» нашихъ дѣдовъ и явленія умственной и душевной жизни, обнаружившіяся къ концу прошлаго вѣка въ формахъ эстетическаго иллюзіонизма, импрессіонизма и, наконецъ, символизма, какъ специфической художественной секты и школы, не оставили намъ не только стариннаго «*cogito, ergo sum*», но даже и его элементовъ: ни «*cogito*», ни «*sum*» (мы легче поняли бы: *fit, ergo non sum*).

Какой-то невидимый плугъ, въ наступившіе сроки, разрыхлил современную душу—не въ смыслѣ изнеможенія ея внутреннихъ силъ, но въ смыслѣ разложенія того плотнаго, непроницаемаго, нерасчлененнаго сгустка жизненной энергіи, который называлъ себя «я» и «цѣльною личностью» въ героическую пору непосредственнаго индивидуализма. Это разрыхленное поле личнаго сознанія составляетъ первое условіе для восхода новыхъ ростковъ религіознаго міровоспріятія и творчества.

## II.

Религія начинается въ мистическомъ переживаніи (каковымъ въ древнѣйшія времена является оргіастическое изступленіе) въ моментъ дифференціаціи этого переживанія, представляющей его сознанію, какъ «одержаніе», т. е. исполненіе души божествомъ, въ нее

вселяющимся и ею овладѣвающимъ. Экстазъ есть раскрытіе антиноміи личности; и только тогда мы вправѣ утверждать, какъ совершившійся фактъ, религію въ смыслѣ душевнаго событія, когда намъ предстоитъ наличность внутренняго опыта, раскалывающаго наше *я* на сферы «я» и «ты».

Доколѣ человѣкъ называлъ «ты» существа, внѣ его «я» сущія, могла быть—скажетъ отвлеченно мыслящій (хотя историкъ знаетъ изначальность внутренняго переживания въ происхожденіи вѣръ)—могла быть только *religio* въ исконномъ смыслѣ италійскаго слова: въ смыслѣ боязливой почтительности по отношенію къ окружающимъ человѣка духамъ и осторожной «оглядки» на ихъ скрытое присутствіе, на заповѣдныя ихъ области и на всѣ права ихъ, не нарушаемая безнаказанно. Но то, что есть религія воистину, родилось изъ «ты», которое человѣкъ сказалъ въ себѣ тому, кого ощутилъ внутри себя сущимъ, будь то временный гость или пребывающій владыка.

### III.

Переживанія экстатического порядка суть переживанія женственной части *я*, когда Психея въ насъ высвобождается изъ-подъ власти и опеки нашего сознательнаго мужскаго начала, какъ бы погружающагося въ самозабвеніе или умирающаго, и блуждаетъ въ поискахъ своего Эроса, на подобіе Мэнады, призывающей Діониса. Ибо эта женственная часть нашего сокровеннаго существа утверждаетъ свою обособленную жизнь только при угашеніи внутренняго очага нашихъ мужественныхъ энергій, подобно тому, какъ Ева воз-

никаетъ во время сна Адамова. Духовный стимуль, побуждающій ее къ этому угашенію, можетъ имѣть такую напряженность, что она самопроизвольно и насильственно нейтрализуетъ вліянія мужскаго я и какъ бы жертвенно умерщвляетъ его, внутренне воспроизводя собою пластическій типъ Мэнады—жрицы и мужеубійцы.

Таковою представляется намъ природа того «изступленія» или «выхожденія изъ себя», которое въ психологическомъ феноменѣ являетъ снятіе и упраздненіе граней личнаго сознанія.

#### IV.

Продолжимъ образное изъясненіе экстатическихъ состояній, въ лонѣ которыхъ совершается религіозное событіе,—какими они открываются нашему анализу.

Блуждая по периферіи сознанія, Психея ищетъ лучей духа, исходящихъ изъ нашего божественнаго центра, изъ того Абсолютнаго въ глубочайшей святинѣ нашего духовнаго существа, имя которому въ ученіи брамановъ—Атманъ и «Самъ», въ христіанской мистикѣ—Небо и Отець въ Небѣ. Но эти духовные лучи реализуются для Психеи въ ипостаси богосыновства: никто не приходитъ къ Отцу иначе, какъ чрезъ Сына. Эросъ, по которому тоскуетъ Психея-жена коего призываетъ Мэнада-мать, — чьи разсѣянные члены собираетъ Изидида-вдова, — есть Сынъ. И на зовы Психеи-Мэнады мужское я какъ бы воскресаетъ изъ смертнаго сна и облекается въ свѣтлое видѣніе Сына, — если его умопостигаемое самоопредѣленіе есть въ своей сущности тяготѣніе къ «свѣтлѣйшему солнца»



и сверхличному средоточію личнаго бытія, если его послѣдняя сокровенная воля, *in potentia*,—не его воля, но воля Отца.

Тогда Психея узнаетъ своего Жениха, такъ приближающагося къ ней изъ глубины личнаго сознанія въ образѣ воскресшаго *я*,—какъ проснувшійся сынъ Божій (Лука, 3, 38)—Адамъ—приближается къ своей новозданной невѣстѣ. Тогда Мэнада (Гиппа неоплатониковъ) принимаетъ въ свою колыбель-кошницу новорожденнаго младенца Діониса,—что соотвѣтствуетъ, въ ученіи Мейстера Экгарта, мистическому моменту рожденія Христа въ *я*. Тогда, какъ Лазарь, выходящій изъ гроба, пробуждается посвящаемый въ египетскія мистеріи отъ смертнаго сна при кликахъ, привѣтствующихъ воскресшаго «Озириса». Такъ лучъ Духа, брызжущій изъ божественнаго средоточія существа человѣческаго, пресуществляетъ психическую субстанцію погруженнаго въ сонъ мужскаго *я* и, воскрешая, возсоздаетъ его, преображеннаго, въ ликѣ богосыновства.

Въ сляніи Психеи съ преображеннымъ *я*, разоблачающимся въ эпифаніи Вакха, сына Діева, съ завершеніемъ цикла праваго вакхическаго безумія, возстановляется сознаніе личности; но возстановленная личность высвѣтлена, «очищена» и «освящена», по выраженію древнихъ. Это освященіе состоитъ въ томъ, что мужское *я* въ человѣкѣ осознало себя,—хотя бы тускло и на мигъ, какъ это бывало въ эллинской кааэртикѣ,—въ ипостаси сыновней. И не случайно, въ священной терминологіи Діонисова культа, эта полнота внутренняго слянія личнаго *я* съ Богочеловѣкомъ-Сыномъ означается наименованіемъ «вакха»,

примѣняемымъ ко всѣмъ правымъ служителямъ діонисійскихъ таинствъ, а въ символикѣ египетскихъ посвященій—именемъ «Озириса».

## V.

Желающій сохранить себѣ душу свою, теряетъ ее и губить: закрѣпощеніе Психеи нашему сознательному мужескому началу убиваетъ ее вдохновенный починъ. Мэнада стремится въ просторъ и одиночество, послушная голосу, ей вѣдомому: одинокой до времени должна она блуждать и томиться въ священной тоскѣ.

Съ другой стороны, опасности, навстрѣчу которымъ она устремляется, оправдываютъ завѣтъ попеченія о «спасеніи души». Отъ предоставленнаго нашему мужескому началу выбора между конечнымъ богопротивленіемъ и осуществляющимся богосыновствомъ, между сверхличнымъ изволеніемъ и личнымъ отъединеніемъ, послѣдняя ступень котораго въ микрокосмѣ соотвѣтствуетъ макрокосмическому отпаденію Сатаны отъ Бога,—зависитъ, въ случаѣ демоническаго самоопредѣленія нашей умопостигаемой воли, «одержаніе» Психеи силами, чуждыми естества Діонисова, ея пагубное неистовство, «неправое безуміе», роковая «Лисса» древнихъ.

Отвращеніе отъ сверхличнаго начала, полагаемаго нами въ средоточіи сознанія, уклоняетъ волю мужескаго я къ его периферіи, гдѣ освобождающаяся Психея встрѣчаетъ его въ образѣ враждебнаго преслѣдователя или коварнаго соблазнителя.

Она можетъ бѣжать и удалиться отъ него или возстать и напасть на него, подобно Мэнадѣ Агавѣ,

убійцѣ Пенеея: такой расколъ сознанія не можетъ не проявиться въ томъ или иномъ видѣ душевной болѣзни, въ безуміи или отчаяніи. Соблазненная же и предавшаяся, Психея повторитъ въ своемъ переживаніи миѣ о Евѣ и Зміи и послужитъ орудіемъ мрачнаго самоутвержденія личности, замкнувшейся въ своихъ предѣлахъ и удалившейся отъ начала вселенскаго,—въ каковомъ удаленіи и отъединеніи мы усматриваемъ содержаніе метафизическаго грѣхопаденія, темной «вины своевольныхъ предковъ», о снятіи которой молились орфики, разумѣя подъ нею предвѣчный разрывъ Діониса Титанами—это миѣическое отображеніе «начала индивидуаціи» (*principii individuationis*).

## VI.

Правая молитва, которой училъ Христось, начинается съ волевого акта, обращающаго наше личное сознаніе къ сверхличному,—съ утвержденія нашего богосыновства: «Отець нашъ»,—«Ты» въ насъ.

Выраженіе «небо» (*οὐρανός*) и небеса (*οὐρανοί*) принадлежатъ къ сокровенному въ евангельскомъ ученіи, къ новозавѣтнымъ агава.

Небо въ человѣкѣ; оно разоблачается въ его сознаніи чрезъ внутренній поворотъ воли (*μετάνοια*). Торжествующее въ человѣкѣ внутреннее Небо есть «царство небесъ» \*). Въ глубинѣ нашего Неба есть Отець (*ὁ ἐν τοῖς οὐρανοῖς*). Совершенное излученіе воли Его въ насъ, просвѣтляющее всю среду и какъ бы

\*) Матв. 4,71: μετανοείτε, ἡγγικε γὰρ ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν.

самую поверхность (периферію или «Землю») нашего сознанія, есть осуществленіе воли Отца «на Землѣ». Тогда сокровенное имя Отца въ насъ «освятится» (аористъ *ἁγιασθήτω*), т. е. прославится въ насъ (чрезъ мистическое поглощеніе я въ Ты), потенциальное Имя станетъ реальнымъ, мы будемъ цѣлостно совершенны, какъ Отецъ въ Небѣ.

Прошеніе о «хлѣбѣ насущномъ» (присоединенное къ словамъ «на землѣ» (*ἐπι τῆς γῆς*)) есть сокровенная мольба о питаніи периферіи человѣческаго сознанія изъ божественнаго средоточія Небесъ. Прошеніе «объ оставленіи долговъ» заключаетъ въ себѣ энергію ослабляющую связи природной необходимости. Моленія о «невведеніи во искушеніе» и «избавленіи отъ лукаваго» предохраняютъ отъ дурной зеркальности мистическаго богоутвержденія въ насъ, могущей привести внѣшняго человѣка къ самообожествленію.

## VII.

Разложеніе единства личнаго сознанія предуготовляетъ въ современной душѣ углубленнѣйшія проникновенія въ таинства микрокосма. Съ этими проникновениями связана, по нашему мнѣнію, судьба религіи въ ближайшемъ будущемъ. Изъ микрокосма, какъ изъ горчичнаго зерна, должно вырасти грядущее религиозное сознаніе, — тогда какъ большинство историческихъ вѣроученій (считая въ ихъ числѣ и церковное вѣроученіе такъ называемаго «историческаго христіанства») отправлялось отъ идеи макрокосма.

«Небо» въ насъ; «Ты» въ насъ, къ совершенству котораго, какъ къ своему математическому предѣлу,

должно приближаться наше сыновнее Я, до отождествления своей воли съ Его волей; наша периферическая Психея, душа Земли въ насъ, ждущая разоблаченнаго Сына въ насъ, какъ истиннаго Жениха своего, чтобы черезъ него осуществить «на Землѣ» волю «сущаго въ Небѣ», и потому вдохновенно вырывающаяся изъ плѣна нашего эмпирически-сознательнаго, мужескаго я, подстерегающая его сонъ, хотящая его временной смерти для лучшаго воскресенія въ Духѣ, готовая убить его, какъ безумная Агава лже-разумника Пенеея, — вотъ элементы, различаемые нами въ мистическомъ сознаниі личности въ этотъ переходный и критическій моментъ нашей религіозности, какъ нѣкоторые первоначальные намеки и просвѣты внутренняго опыта, наиболѣе доступные современной душѣ, тоскующей о «Ты» въ своихъ глубочайшихъ переживаніяхъ и только еще мистически настроенной, еще не могущей быть религіозной вслѣдствіе невѣдѣнія этого «Ты».

Когда современная душа снова обрѣтетъ «Ты» въ своемъ «я», какъ его обрѣла душа древняя въ колыбели всѣхъ религій, тогда она постигнетъ, что микрокосмъ и макрокосмъ тождественны, — что міръ внѣшній данъ человѣку лишь для того, чтобы онъ учился имени «Ты» и въ недоступномъ ближнемъ и въ недоступномъ Богѣ, — что міръ есть раскрытіе его микрокосма. Ибо то, что религіозная мысль называетъ первобытнымъ раемъ, есть нормальное отношеніе макрокосма и микрокосма, — ноуменальное всечувствованіе вещей, какъ равно и тождественно сущихъ вмѣстѣ внутри и внѣ человѣка, сына Божія; и только грѣхопаденіе, только титаническое растерзаніе единаго сыновняго Лица положило непроходимую для сознаниа границу между

ноуменально непостижимымъ макрокосмомъ и внутренне распавшимся въ себѣ микрокосмомъ, котораго благодатное воссоединеніе въ Духѣ стало для человѣческаго индивидуума единственно возможнымъ въ чудесныя и жертвенныя мгновенія праваго религіознаго восторга.



ПРИМЪЧАНІЕ.





Перечисленные статьи впервые напечатаны были, съ болѣе или менѣе значительными разночтеніями, въ нижепоименованныхъ издавіяхъ:

- НИЩЕ И ДІОНИСЬ—„Вѣсы“, 1904, V.
- СИМВОЛИКА ЭСТЕТИЧЕСКИХЪ НАЧАЛЬ—„Вѣсы“, 1905, V (подъ заглавіемъ „О происхожденіи“).
- ПОЭТЪ И ЧЕРНЬ—„Вѣсы“, 1904, III.
- КОПЬЕ АѢИНЫ—„Вѣсы“, 1904, X.
- НОВЫЯ МАСКИ—„Вѣсы“, 1904, VII (и, какъ предисловіе, въ книгѣ Л. Зиновьевой-Аннибалъ: „Кольца“, драма. М., изд. „Скорпіонъ“, 1904).
- ВАГНЕРЪ И ДІОНИСОВО ДѢЙСТВО—„Вѣсы“, 1905, II.
- О ШИЛЛЕРѢ—„Вопросы Жизни“, 1905, VI.
- КРИЗИСЪ ИНДИВИДУАЛИЗМА—„Вопросы Жизни“, 1905, IX.
- О НЕПРІЯТНІИ МІРА—предисловіе къ книгѣ Г. Чулкова „Мистическій Анархизмъ“, Спб., изд. „Факелы“, 1906.
- БАЙРОНЪ И ИДЕЯ АНАРХІИ—предисловіе къ сдѣланному авторомъ статьи переводу поэмы „Островъ“ въ III т. Сочиненій Байрона, „Библиотека Великихъ Писателей, подъ ред. С. Венгерова“, Спб., 1906.
- О «ЦЫГАНАХЪ» ПУШКИНА — статья изъ II т. Сочиненій Пушкина, „Библи. Великихъ Писателей, подъ ред. С. Венгерова“, Спб., 1908.
- ПРЕДЧУВСТВІЯ И ПРЕДВѢСТІЯ—„Золотое Руно“, 1906, V—VI.
- О ВЕСЕЛОМЪ РЕМЕСЛѢ И УМНОМЪ ВЕСЕЛІИ (публичная лекція)—„Золотое Руно“ 1907, V.
- ДВѢ СТИХІИ ВЪ СОВРЕМЕННОМЪ СИМВОЛИЗМѢ (публ. лекція)—„Золотое Руно“, 1908, III—IV, V.
- ЭКСКУРСЪ О ЭСТЕТИКѢ И ИСПОВѢДАНІИ—„Вѣсы“, 1908, XI.
- О РУССКОЙ ИДЕѢ (публ. лекція)—„Золотое Руно“, 1909, I, II—III.

СПОРАДЫ I, II, IV — „Вѣсы“, 1908, VIII.

СПОРАДЫ VI—„Золотое Руно“, 1908, XI—XII.

СПОРАДЫ VII—„Факелы“ II, Спб., 1907.

О ДОСТОИНСТВѢ ЖЕНЩИНЫ (публ. лекція)—газ. „Слово“, 1908, №№ 650  
и 652.

ДРЕВНИЙ УЖАСЪ (публ. лекція)—„Золотое Руно“, 1909, IV.

ТЫ ЕСИ—„Золотое Руно“, 1907, VII—VIII—IX.

---

*Обложку книги рисовалъ М. ДОБУЖИНСКІЙ.*

---

ОШИБОЧНО НАПЕЧАТАНО:

| СТР. | СТРОКА.           | НАПЕЧАТАНО:          | ДОЛЖНО ЧИТАТЬ.       |
|------|-------------------|----------------------|----------------------|
| 26,  | 1 <i>сверху.</i>  | продольной           | горизонтальной       |
| 57,  | 5 <i>снизу.</i>   | зиждится             | зиждется             |
| 64,  | 6 <i>сверху.</i>  | ибо Любовь,          | ибо Любовь           |
| 73,  | 9 „               | буйныхъ              | бурныхъ              |
| 95,  | 15 „              | говорилъ             | говорить             |
| 104, | 12 <i>снизу.</i>  | съ одной формы       | въ одной стороны     |
| 137, | 16 <i>сверху.</i> | исключительно        | исключительно        |
| 148, | 4 „               | задумчиваго,         | задумчиваго, и       |
| 182, | 2 „               | „Цыганъ“             | „Цыганы“             |
| 194, | 1 <i>снизу.</i>   | „вѣрностъ земль“     | „вѣрность земль“     |
| 220, | 1 „               | по духу              | по духу,             |
| 224, | 6 <i>сверху.</i>  | Вергилій,            | Вергилий             |
| 230, | 14 „              | полезнѣйше           | полезнѣйшее          |
| 231, | 6 <i>снизу.</i>   | хотѣло               | хотѣло бы            |
| 233, | 1 <i>сверху.</i>  | вырошеное            | вырощенное           |
| 234, | 10 „              | Анахорсисъ           | Анахарсисъ           |
| 234  | 4 <i>снизу.</i>   | внутренною           | внутреннею           |
| 236, | 16 <i>сверху.</i> | неволилъ             | не волилъ            |
| 264, | 13 <i>снизу.</i>  | принпипъ             | принципъ             |
| 266, | 11 <i>сверху.</i> | благоуханія          | благоуханные запахи  |
| 290, | 1 <i>снизу.</i>   | геаіога              | геалиога             |
| 310, | 3 <i>сверху.</i>  | въ насъ великій      | въ насъ—великій      |
| 323, | 11 <i>снизу.</i>  | обниеть              | обниметь             |
| 337, | 14 <i>сверху.</i> | Die                  | Dei                  |
| 359, | 17 „              | зрѣнію               | зрѣнія               |
| 391, | 9 <i>снизу.</i>   | тоска                | жажда                |
| 407, | 11 „              | въ правой            | въ лѣвой             |
| 410, | 4 „               | разсужали            | разсуждали           |
| 414, | 1 „               | выведень             | возведенъ            |
| 415, | 5 <i>сверху.</i>  | коррелатае бсолютной | коррелатъ абсолютной |

ИЗДАНИЯ „ОРЪ“.

1907 г.

ЦВѢТНИКЪ „ОРЪ“. Кошница первая. Сборникъ лирической и драматической. Стихотворенія Вяч. Иванова, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, А. Ремизова, В. Брюсова, П. Соловьевой, М. Волошина, Вяч. Пяста, Ю. Верховскаго, А. Блока, Г. Чулкова, С. Городецкаго, Ад. Герцыкъ, М. Сабашниковой; комедіи М. Кузмина и Л. Зиновьевой-Аннибалъ. Обложка М. Добужинскаго.

А. БЛОКЪ. „Смѣжная Маска“. Стихи. Съ фронтисписомъ Л. Бакста.

С. ГОРОДЕЦКІЙ. „Перунъ“. Стихи. Съ фронтисписомъ Л. Бакста.

Л. ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛЪ. „Трогическій Зевриницъ“. Разказы. Обложка М. Добужинскаго.

Л. ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛЪ. „Тридцать три урода“. Повесть.

ВЯЧ. ИВАНОВЪ. „Эросъ“. Стихи.

А. РЕМИЗОВЪ. „Лимонарь“. Повѣствованія по апокрифамъ.

Г. ЧУЛКОВЪ. „Тайга“. Драма.

1908 г.

М. КУЗМИНЪ. „Комедіи о Евдокии изъ Геліополя, о Алексѣи челоуѣки Божіемъ, о Мартиніанъ“. Съ приложеніемъ муз. нотъ.

1909 г.

В. БОРОДАЕВСКІЙ. „Стихотворенія“. Элегіи, оды, идилліи. Съ предисл. Вяч. Иванова.

ВЯЧ. ИВАНОВЪ. „Эллинская религія страдающаго бога“. Опытъ религіозно-исторической характеристики Діонисова культа.

ВЯЧ. ИВАНОВЪ. „По Звѣздамъ“. Статьи и афоризмы. Обложка работы М. Добужинскаго.

ПЕЧАТАЕТСЯ:

Л. ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛЪ. Собраніе сочиненій.

Главный складъ этой книги въ Товариществѣ „Общественная Польза“; остальныхъ же изданій у Вольфа.